



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE PSICOLOGÍA

**ARTE URBANO: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA
PSICOLOGÍA COLECTIVA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
PSICOLOGÍA**

PRESENTAN:

GABRIELA RAMÍREZ ESPINOSA

SELVIA MIRTALA VARGAS KOTASEK

DIRECTORA: MTRA. TANIA JIMENA HERNÁNDEZ CRESPO

REVISOR: MTRO. JUAN CARLOS HUIDOBRO MÁRQUEZ

JURADO

DR. PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB

LIC. BLANCA ESTELA REGUERO REZA

DR. CARLOS ARTURO ROJAS ROSALES



CIUDAD DE MÉXICO

2016

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX



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.



Imagen 1. Sin Título (Buitre Apc, 2015).

A Cuauhtémoc.

A todos los que toman la calle.

AGRADECIMIENTOS

A *Tania*, por aceptar con tanto gusto la dirección de este trabajo, por no dudar de él en ningún momento; por tu apoyo desde el principio y hasta el final, por todas tus observaciones, por el acompañamiento que nos diste y que nos permitió tener la libertad de abordar el tema siendo congruentes a nuestra esencia y postura, pero sabiendo siempre que contábamos con tu guía; por exigirnos más, por provocarnos y hacernos reflexionar sobre cuestiones que obviamos o desconocemos, por ampliar nuestra mirada no sólo respecto a la Psicología, sino a la vida. Gracias por los otros proyectos compartidos, los pasados y los futuros; por permitirnos ir más allá del salón de clases y conocer la hermosa mujer que eres, por compartirnos tus experiencias, por tus palabras donde siempre encontramos fortaleza y cobijo, por inspirarnos con tu lucha y transmitirnos tu pasión por transformar nuestra realidad.

A *Cuauhtémoc* (in memoriam), por su legado no sólo en nuestro camino, sino en el de muchas más personas. Gracias por mostrarnos una Psicología diferente, que se preocupa por intentar reconstruir, siempre con el pueblo, lo fragmentado de esta sociedad; por sacarnos de la Facultad y enseñarnos que nuestro hacer es en la calle, en la comunidad, donde los expertos no somos nosotros, sino la gente. Gracias por los seminarios, por las largas jornadas en campo, por los debates, por las comidas comunitarias; por llevar valores a las clases, no sólo para hacernos mejores psicólogas sociales, sino mejores personas, por inculcarnos que el compromiso ético y social no termina al finalizar el trabajo y regresar a casa, sino que conlleva adoptar una forma de vida, porque desde entonces y hasta ahora, tus enseñanzas nos acompañan en cada idea, en cada investigación, en cada hacer.

A *Pablo*, por enamorarnos de una Psicología *inútil*, y hacernos sentir que esa es la mirada que tanta falta hace para comprender la realidad; por sus clases que eran un respiro de la estadística y la neurociencia de las otras psicologías, por mostrarnos a través de sus palabras un camino poco recorrido pero sumamente bello; por la inspiración después de cada lectura y por su visión de la realidad, lo cual permitió

realizar esta investigación de manera estética y con un firme posicionamiento de que el arte puede transformar un poco esta sociedad, y que de hecho ya lo ha estado haciendo. Gracias por su disposición y tiempo hacia esta investigación.

A nuestro revisor y sinodales, por el apoyo a este trabajo y por enriquecerlo con sus distintos puntos de vista; gracias por sus clases, por su impecable trabajo dentro y fuera de las aulas. A *Juan y Blanquita*, por demostrarnos que ser profesor no implica encerrarse en un salón de clases, sino de vez en cuando, salir a marchar con los estudiantes, asistir a las asambleas que éstos organizan, crear seminarios y mesas redondas, en fin, posicionarse ante la realidad en la que vivimos. A *Carlos*, por sus comentarios y aportaciones no sólo a este trabajo, sino a nuestra propia mirada, al cuestionarnos desde otro punto de vista nuestra investigación y concepción del arte urbano.

A nuestros compañeros de *comunidad*, por caminar juntos en la comprensión de una Psicología horizontal, comunitaria, porque logramos cada sábado crecer un poco más como psicólogos sociales; en especial a *Alicia, Luis y Omar* por todo lo compartido, por todas las pláticas, por su acompañamiento en la firme posición de transformar, desde nuestros intereses y aptitudes, esta realidad que nos tocó. A *Ilse*, por contagiarnos su amor por *la comunitaria*, gracias por tu guía.

A las hermosas mujeres que tenemos como amigas, por su fortaleza, entrega y pasión por la vida que han compartido con nosotras. A *Iris*, por crecer juntas en la Psicología, porque aunque tomamos caminos distintos, nos hemos mantenido unidas; por tu carácter fuerte y franqueza, por tu perseverancia, por tu comprensión, por escucharnos siempre y querernos de manera incondicional, por compartir tu forma de ver la vida con nosotras. A *Alina*, por entregarnos tu gran corazón regio a la primera oportunidad, por tu locura, por todas las risas que hemos compartido, por permanecer cerca a pesar de estar lejos, por tu apoyo siempre, por nunca juzgarnos, por seguir tus corazonadas a pesar de lo que eso implique, por inspirarnos a ello. A *Castro*, por aparecer de repente y quedarte a cambiar nuestras vidas, por tu pasión al hacer

Psicología y música, por tu enorme compromiso ante cualquier situación, por tu acompañamiento en no seguir el camino fácil, gracias por las risas, los bailes, por todos los momentos que hemos vivido juntas y por todos los que faltan.

Gracias también a *Tania Medina*, por brindarnos su amistad, por la confianza, por las pláticas, por compartir su forma de ser. A *Bonchiz*, por todos los recuerdos, por aquellas pláticas del futuro y las apuestas por pagar; por tu entusiasmo, por los viajes, por marcar una etapa tan especial en nuestras vidas, por la bella nostalgia de recordarla ahora.

A *Gil y Rubén*, porque más que amistad lo nuestro se siente como hermandad, por abrirnos no sólo las puertas de sus casas, sino también de sus enormes corazones; por todos los momentos que hemos compartido, los viajes, los planes espontáneos por las bellas calles de su ciudad, por mostrarnos un *Querétaro* que pocos conocen, por todas las pláticas, por su cariño, sus abrazos, por su confianza en nosotras, por hacer desde -y fuera de- su cotidianidad pequeñas acciones para cambiar las cosas en este país.

A la Universidad Autónoma de Querétaro, por acogernos en sus aulas durante un semestre y permitirnos aprender nuevas formas de mirar la Psicología Social; gracias a nuestras profesoras, *Tanya, Marlen y Raquel*, por su compromiso en cada clase, por el acompañamiento, por los comentarios y cuestionamientos, por sus enseñanzas. A todos con quienes compartimos las aulas, en especial a *Jou*, por su gentileza, por su fortaleza, por llevar consigo siempre orgullosa un pedacito de Oaxaca y transmitirnos su sincero amor a la tierra.

A *Estéticas de la Calle*, por abrir un espacio dentro de la academia para todas las voces de la ciudad, por la preocupación por generar un diálogo y por el respeto que tienen por el movimiento; por cada congreso organizado, en especial por la 4° edición que nos brindó un espacio para compartir esta investigación, además de permitirnos conocer un poco el arte que se da en la frontera norte del país, su gente, así como lo

que se siente al respirar el aire de ciudades como Mexicali y Tijuana. Gracias en especial a *Marco Tulio*, a *José Alfonso* y a *Jorgelina*, por escucharnos y por compartir saberes y experiencias alrededor del estudio del arte urbano.

A todos los artistas con quienes coincidimos y que nos compartieron algo de su arte de diferentes formas y en diversos momentos. A *Michelle Angela Ortiz*, por cautivarnos con la bella compenetración de sus obras y su fuerte compromiso comunitario. A *Adriana Briones*, por transmitirnos a través de su escritura, su amor y pasión por el arte, por abrir su corazón a un par de psicólogas que buscaban justo eso: sentimientos. A *Pedro del MUJAM*, por compartir un poco de lo que hace en el museo y en la colonia adyacente, por abrirnos las puertas -literalmente- del impresionante y numeroso arte plasmado en cada uno de los rincones de la azotea de ese espacio. A *David Reyes Victoria* y a *Nashi Bimek*, simplemente por abrir la posibilidad a quienes no somos artistas de conocer sus obras, su trabajo, por contestar nuestras preguntas y con eso seguir acercando el arte a la gente. A *Infame Collective* de Mexicali, por la charla para conocerlos un poco más, por sus obras en las calles de esa ciudad, por la pizza. A quienes expusieron en Estéticas de la Calle 2016, por compartir su visión y experiencia en el arte urbano, en especial a *Staffa*, *Colectivo de Gráfica Urbana* de Ensenada, por mostrarnos sus obras y regalarnos un poco de su trabajo y a *Colectivo RECO*, quien nos transmitió en sus palabras, el compromiso y la ética de trabajar en la a veces horrible realidad que nos pinta este país, tomando acción donde nadie más lo está haciendo.

Y finalmente, a quienes no son artistas pero que en su hacer logran abrir un espacio dónde transformar la realidad, y ya con eso logran hacer arte, como el *Señor Francisco*, quien desde una esquina de Tlatelolco genera beneficios para su comunidad, e invita a formar parte de ello a todo aquél que pase por ahí y tenga el interés y las ganas y algo que decir a su colonia, a su ciudad. Muchísimas gracias también a *Proyecto Calle 13* de Mexicali, por compartirnos su trabajo, por poderlo conocer y ver en carne propia, por saber que en la Colonia Santa Clara hasta un *bache* es motivo de participación, creatividad, resistencia y arte, porque se puede ver, desde

que se transita por sus calles, la identidad de su proyecto. Por la gente bella que lo conforma, por sus ganas de seguir haciendo arte y su disposición para conocer e integrar a quienes se interesan. Gracias por cumplir nuestro sueño de tomar la calle por primera vez.

De Gabriela:

A *Sel*, por caminar a mi lado desde hace casi siete años, nunca por el camino fácil, pero siempre por el más gratificante. Por crear juntas una tesis tan bella, una que nunca deseó ser sólo un trámite, sino embellecer tantito más la realidad. Gracias por lo vivido en este proceso: por todos los cafés, por todas las veces que comimos en restaurantes de comida rápida o corrida, que fungieron como pretexto para reunirnos a charlar y redactar juntas; por los desvelos, por los chocolates, por las noches en tu casa que se convertían en días enteros, por las semanas que no hicimos otra cosa más que escribir; por esas risas frente a la computadora que nos hacían ver como locas y que tanto hacían doler -de ese dolor bonito- el estómago, y también, por qué no, por las crisis y lágrimas compartidas que se entrecruzaron en el proceso. Por las veces que callejamos dentro y fuera de la ciudad, por tanta fotografía de la buena; por vivir juntas la experiencia de una primera ponencia -sobre este trabajo- en un Congreso y de un primer *stencil* en El muro. Por entender mis tiempos y pausas, por respetar mi meticulosidad y mis divagaciones, por siempre comprender eso que tanto quería decir pero que no podía explicar, por sentir una misma idea sin tener que intercambiar una sola palabra. Gracias por tu elocuencia, dedicación y pasión, por serte siempre fiel, por tu valentía y fuerza, por tu bello compromiso social y político; por crecer juntas tanto personal como académica y profesionalmente, admiro en sobremanera a la mujer que eres ahora. Muchísimas gracias por hacer de la escritura de esta tesis, uno de los procesos más fascinantes de mi vida. Las dos sabemos que esto no fue un simple y exitoso “trabajo en equipo”: sí, se escribió a cuatro manos, pero lo que resultó fue la entrega de un solo corazón, el nuestro. Agradezco tanto poder compartir contigo este mundo, coincidiendo en la forma de mirarlo y de estar en él, así como saber que este caminar, lleno de bellos y transgresores sueños, apenas comienza.

A *Marilú*, mi madre, por todo su amor, cuidado y apoyo incansables. Gracias por inculcarme tu fuerza, esa que te ha acompañado a lo largo de la vida y que te ha permitido afrontar tantas adversidades, entre ellas criarme y educarme sola; gracias por enseñarme a luchar por lo soy, por lo que pienso y por lo que quiero, así como por comprender mis decisiones, mis actos, mis sueños, y por desear ayudarme en cada paso que doy; por sentir como tuya la alegría de mis triunfos y la tristeza de mis desilusiones, por intentar ver el mundo como yo lo miro. Gracias por el interés hacia el tema de esta tesis, por compartirme imágenes y notas relacionadas a él. Gracias por estar siempre, por darme más de lo que hubiera deseado. Mucho de lo que soy es gracias a ti, a tu ejemplo, a tu dedicada formación; vaya a donde vaya, siempre estarás en mí, en cada proyecto, en cada lucha, en cada sueño.

A *Gabriel*, mi padre (in memoriam), ¡qué orgulloso estarías de la mujer que ahora es tu pequeña hija! Gracias por vivir en los recuerdos de tus seres queridos, porque sólo así, reconstruyendo y haciendo míos esos recuerdos, es que aun después de tu partida permaneces aquí.

A *Mane*, por habernos encontrado, por el amor tan grande, por creer en mí. Gracias por vivir el día a día de este proceso, por tu interés, apoyo y gusto en él; por tratar de comprender la Psicología Colectiva, por las pláticas tan enriquecedoras -en acuerdo y disconformidad- entorno a ella; por fotografiar y compartir el arte que mirabas en tu cotidianidad, fuera en los tranquilos muros de Saint-Étienne o en las agitadas paredes de la Ciudad de México. Gracias por los *links*, las traducciones, las fotos, los comentarios; por alentarme a hacer otros proyectos, por tu paciencia cuando tengo mi cámara en las manos, por las ganas de ver terminado este trabajo y de leerlo, en fin, por amar lo que hago. Gracias por hacer mis días más bellos, por contagiarme tus ganas de comerte al mundo, por los planes de viajar, de crear y *de vivir de agua fresca*.

A mi familia, en especial a *Rosa María*, mi *Nina*, por el cariño tan grande, por todo lo vivido. Gracias por estar en los momentos más importantes de mi vida, por estar tan pendiente de mí: de mis vivencias, de mis logros, de mi bienestar y felicidad; por

hacer que durante todos estos años no importara la distancia, pues sea a través de una llamada telefónica o en persona, tu cariño y apoyo siempre han sido incondicionales. Gracias por todas tus palabras, tus consejos, tus anécdotas, por compartir conmigo tu sentir. A *Rafael*, mi *Nino* (in memoriam), ¡qué no daría porque estuvieras aquí! Gracias por hacerme sentir lo más cercano al amor y cuidado de un padre. Decirte adiós ha sido una de las pruebas más difíciles de mi vida, de esas que duelen en el alma, pero que te hacen crecer y ser más fuerte. No hay un solo día que no te piense, vives dentro de mí, nada ni nadie puede quitarte ese lugar. A *Edgar* y *Fabián*, por jugar con la niña que un día fui y contribuir a hacer tan especiales mis vacaciones en Guadalajara, y ahora por seguir compartiendo su cariño, su vida y sus respectivas familias conmigo. Gracias a *Toño*, *Mau*, *Valentina* y *Ximena*, por permitirme jugar, verlos crecer y aprender de ustedes. Y finalmente, gracias a la familia de mi Nina, por siempre recibirme tan bien en sus casas, en sus vidas, en sus corazones.

A *Chiquis*, por crecer a mi lado, por haber hecho mi infancia y adolescencia únicas, por darme tantas alegrías, sorpresas y tranquilidad en casa. Por estar siempre ahí cuando necesitaba hablar con alguien, por escucharme a pesar de que poco o nada entendías. Por enseñarme a amar sin depender, y a respetar la libertad y espacio del otro. Por ser tan tú, por quererme a tu modo.

A la familia *Paulet*: a *Chris*, *Domi*, *Théo* y *Clém*, por ganarse mi corazón en tan poquito tiempo, por lo vivido en el verano de 2015, por acogerme en su casa y en su familia, por los buenos deseos, saludos y besos desde tan lejos; gracias también a *Salomé*, *Marion*, *Lucas* y *Laura*, por interesarse en el proceso de este trabajo, tanto en la creación, en el tema, como en lo venidero. Gracias al resto de los familiares y amigos de Manon que me recibieron con sus brazos abiertos, y que preguntaron alguna vez por el avance de esta tesis. Espero con muchas ganas el día en que pueda platicarles de ella -y que ustedes puedan leerla- y así, sean las primeras personas -del otro lado del Océano Atlántico- a las que llegue este trabajo, para después poder conocer otros puntos de vista, otras miradas, otros sentimientos entorno al arte urbano en el resto del mundo.

A la familia *Bracamontes*, en especial al *Sr. Juan Manuel* y a la *Sra. Cristina*, por el profundo afecto, por tantas veces que su ayuda me ha socorrido. A *Caro*, por el aliento a terminar en cuanto antes la tesis, por la confianza y responsabilidad puestas en mí, por el trabajo juntas, por el cariño. A la familia *Guzmán*, por tantos años de conocernos, por lo vivenciado juntos, por el aprecio y apoyo mutuo. Al *Lic. Humberto Martínez*, por los saludos recurrentes, por todo lo dado, por su preocupación en mis estudios. A todas las personas que alguna vez formaron parte especial de mi vida, marcando mi ser y, por ende, el sentir puesto en este trabajo. Estén o no cerca de mí en estos tiempos, lo vivido nadie nos lo quita, por ello: gracias.

Y, por último, a todos *los y las* que hacen arte en las calles y que, con o sin saberlo, resisten ante el orden preestablecido de las sociedades, rompiéndolo, reconstruyéndolo, inventando otros.

De Selvia:

Un sueño que sueñas solo es sólo un sueño. Un sueño que sueñas con alguien es una realidad J. L. Gracias a *Gabs* por soñar a mi lado, por compartir la pasión por el arte urbano, por construir conmigo un camino en la Psicología que nos hiciera felices a las dos. Por tu apoyo, por tu comprensión, por ser mi hermana, por abrirme las puertas de ese enorme corazón tuyo y permitirme ser parte de tu vida. Gracias por todas las ideas que se han vuelto realidad y por todas aquellas que nos faltan por realizar; por los lugares que hemos conquistado, aquellos que nos han derrumbado y los muchos otros que nos falta por conocer; por las lágrimas de dolor, de tristeza, de desesperación y frustración, pero también por aquellas de risas y carcajadas; por las fotografías; por la infinidad de momentos compartidos en estos siete años, por las charlas banales, las pláticas profundas, por el firme posicionamiento de ir contra lo que se supone que debe ser, contra lo fácil, cual salmones contracorriente.

Gracias por las horas, días, meses, desveladas, crisis de varios tipos, callejeadas, ideas, desilusiones, viajes, estructuras, revelaciones, fotografías,

satisfacciones, bloqueos, planes y demás que implicó este trabajo, gracias por tu esfuerzo, tus ideas, tu pasión, tu compromiso, gracias por tu responsabilidad, por tu meticulosidad, por los hashtags del primer capítulo y las risas con ellos, por tu don de darte cuenta cuando hay doble espacio donde no debería, por las horas en línea escribiendo, a kilómetros de distancia pero juntas en las mismas ideas, por nuestra forma de escribir que tanto amo, por hacer de este proceso lo que quiero seguir haciendo por el resto de mi vida y por el resultado del que me siento sumamente orgullosa, porque salió de puro amor y pasión al tema, por compartir las ganas de no sólo hacer un trámite, sino de dibujar un camino por el cual nos gustaría continuar, uno que esté lleno de graffitis y murales. Gracias por ser soñadoras, ilusas, por pensar que el arte sí va a cambiar el mundo. Gracias por rayar conmigo la frontera, nos rifamos aunque nos pasamos de aerosol, seremos mejores. Gracias por Praxis Urbana, lo que empieza y lo que será. Gracias a la vida por ponerme en tu camino, me aseguraré de quedarme ahí.

Gracias a *Selvia*, mi mamá por ser mi apoyo, mi inspiración, mi ejemplo a seguir. Gracias por esa fortaleza que tienes, aquella que nos ha permitido estar donde estamos, ser quienes somos. Por ser mi familia, la persona incondicional en mi vida. Gracias por todos estos años de aprendizaje, de sortear las dificultades de la vida, por enseñarme que el camino nunca es fácil, que si quiero algo debo esforzarme, luchar, por hacer de mí una mujer fuerte, una persona responsable, porque todo lo que he construido ha sido a partir de tus enseñanzas, de tus regaños, de tus palabras y sobre todo de tus acciones. Gracias por la confianza que me diste para poder realizar este trabajo, por el apoyo. Aquí está, lo logramos, este éxito no sólo es mío, es nuestro.

Gracias a *Yair* por todo este tiempo, por construir conmigo siempre un presente, por conocerme y dejar de lado la idea del futuro, de los planes, pero sin abandonar los sueños y los deseos. Por tu respeto, tu amor, tu música. Por todos los momentos difíciles que hemos superado y por todos aquellos que hemos disfrutado. Por ser leal a lo que piensas y sientes, por tu esfuerzo para lograr lo que te propones. Gracias por escucharme desde que esto era sólo un deseo, un sueño, una idea loca. Por creer en

mí en cada paso que he dado desde que te conocí, por tu confianza en este proyecto, tu impulso, por tus palabras cuando he dejado de creer en mí, por el consuelo cuando la realidad me derrumbó, por recordarme que es justo por eso que debo seguir.

Gracias al resto de mi familia. A mi *abuela Selvia* (in memoriam), cuya presencia me ha acompañado desde pequeña; Porque su amor ha sido las raíces de dónde vengo y su fortaleza el camino hacia donde voy. A *Shipo*, porque me ha hecho una mejor persona, por enseñarme el valor de cuidar de alguien, por ser mi familia, por su hermosa compañía, por tener en su pequeño ser más humanidad de la que a veces se puede encontrar y todo sin decir una sola palabra. A mi tío, mis tías y el pequeño primo en camino de la *familia Melo Kotasek*, porque desde que tengo memoria han estado en mi vida, por ser la familia más cercana, por su constante preocupación por mí y mi mamá, por mis mejores recuerdos de la infancia; admiro profundamente su fortaleza para enfrentar las dificultades y seguir adelante. Gracias a mi abuelo *Vicente*, porque sin su apoyo a mi madre cuando más lo necesitó, no estaría donde estoy ahora. A mis tíos, *Jorge, Vicente, Manuel, Silvia*, por su presencia en mi vida, por estar de nuevo en ella.

Gracias a *Fernando*, mi papá, porque sin su apoyo esta tesis no hubiera sido posible. Por permitirme finalizar esta etapa de mi vida de la manera en que siempre quise, porque con tu apoyo pude tomarme el tiempo necesario y hacerlo de la mejor manera, gracias por la confianza, te aseguro que tengo mucho más que ofrecer.

Gracias a *Armando* por llegar a mi vida y quedarse en ella para compartir conmigo un tanto de la suya. Por todo lo compartido, por todas las canciones y todas las risas. Gracias por tu fuerza ante las dificultades, que admiro y de la cual he aprendido mucho. Gracias por tu apoyo, por tu interés en comprender lo que hago, por todas las preguntas, los debates, incluso enojos, que me hicieron entender mi disciplina, mi trabajo, desde otro punto de vista, porque las diferencias en nuestras visiones me han hecho crecer. *Don't try to let yourself down... everything's magic!*

Gracias a *Miguel, Fanny, Misael, Juan, Daniel*, porque crecí a su lado, con todos los altos y bajos en estos doce años, siempre están presentes en mi vida. Gracias por los recuerdos, por el apoyo, por todas las risas, por esos viajes en el coche, porque todas las experiencias a su lado me llevaron a ser quien soy ahora. A *Pope*, que a pesar de que nos hemos visto contadas veces es un gran amigo. Gracias por todas las pláticas, por el interés en lo que hago, por compartir un poco de lo que tú haces, por las dos pizzas que hemos comido y por todas las que nos debemos. Gracias a todos quienes conocí como becaria de *Universum*, por ser un lugar donde crecí no sólo profesionalmente, también personalmente, donde pude encontrar personas maravillosas que me enseñaron un poco de su visión de este mundo, gracias por abrir mi panorama, por sacarme de mi zona de confort y por compartir y despertar en mí el gusto de trabajar con niños. A mis compañeros del *CCH Sur*, en especial al grupo 408, con quienes crecí muchísimo al compartir un año de aulas, horas muertas, el jardín del arte, cumpleaños, Tepoztlán y más; gracias por los recuerdos.

Finalmente, gracias a quienes se entregan a sus sueños, sean cuales sean, quienes no se conforman con el mundo que nos tocó y deciden cambiarlo en su hacer, ya sean artistas, vecinos, psicólogos, maestros, madres, fotógrafos, porque son todos ellos en quienes me inspiro, en quienes pienso cuando creo que no se puede hacer nada, porque ellos ya lo están haciendo. A todos aquellos que conozco y aquellos que no, gracias por hacer de este mundo uno más bello.

RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo describir el pensamiento de la sociedad actual a partir de un acercamiento estético al arte urbano. Dicha aproximación fue realizada a partir de la Psicología Colectiva, disciplina que funge como la mirada que se le da a este movimiento artístico.

Para lograr lo anterior fue necesario, en primera instancia, realizar un marco de referencia con los conceptos de la Psicología Colectiva necesarios para poder realizar esta aproximación; el acercamiento a esta disciplina corresponde al primer capítulo de este trabajo y se apoya principalmente en la teoría de Pablo Fernández Christlieb. En el segundo capítulo se realizó una documentación del movimiento de arte urbano, rastreando desde sus antecedentes hasta sus características actuales, pasando por su origen y su constante evolución. Los primeros dos capítulos sirven de contexto a lo que se encuentra en el tercero, donde a partir de la búsqueda y documentación de obras y proyectos de arte urbano, se tuvo como resultado la narración de 19 ensayos que permiten dar cuenta del pensamiento de la sociedad a través de las descripciones de los sentimientos, obras, gente, temas, técnicas y más formas del arte urbano, para posteriormente identificar las cualidades estéticas del movimiento, narradas a partir de lo *bonito*, lo *feo*, lo *bello* y lo *horrible* del movimiento.

De esta manera, se tuvieron elementos para dar paso a las conclusiones del trabajo, donde se retoman los elementos de la Psicología Colectiva para realizar un análisis del movimiento de arte urbano como forma del pensamiento de la sociedad. Finalmente, a manera de epílogo, se encuentra una [no] definición de arte urbano, donde se esbozan las características de este movimiento que tienen cabida en este concepto. A través de toda la investigación se buscó, más que sólo describir, realizar una narración que imitara los sentimientos encontrados en todas las formas del arte urbano.

Palabras clave: *arte urbano, Psicología Colectiva, estética.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	25
--------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

PSICOLOGÍA COLECTIVA: UNA MIRADA ESTÉTICA DE LA REALIDAD	31
---	-----------

1.1. La Psicología Colectiva	33
---	-----------

1.1.1 Una psique del tamaño de la sociedad	35
--	----

1.1.2 La afectividad colectiva	40
--------------------------------------	----

1.1.3 La forma.....	42
---------------------	----

1.1.4 El método.....	49
----------------------	----

1.2. La ciudad y la calle: a manera de contexto	57
--	-----------

1.2.1 La memoria colectiva	58
----------------------------------	----

1.2.2 El tiempo y el espacio: el Espacio.....	62
---	----

1.2.3 Lo público y lo privado	65
-------------------------------------	----

1.2.4 El trabajo de politizar	67
-------------------------------------	----

1.2.5 La ciudad y sus calles	69
------------------------------------	----

1.3. Hacia una postura estética: del arte, de la Psicología y de la realidad	74
---	-----------

1.3.1 Arte cotidiano	74
----------------------------	----

1.2.2 Arte	76
------------------	----

1.2.3 Lo estético.....	78
------------------------	----

1.2.4 De una Psicología Estética	80
--	----

CAPÍTULO 2

EL ARTE URBANO A PARTIR DE SU HISTORIA Y SUS LÍMITES	85
---	-----------

2.1. La historia del arte urbano: una mirada diferente	86
---	-----------

2.1.1 El graffiti como mito del arte urbano	86
---	----

2.1.2 La atmósfera que se vivía en los antecedentes mundiales del arte urbano....	91
---	----

2.1.3 Arte urbano: una nueva forma adoptada por la ciudad	94
---	----

2.1.4 México: un lienzo con origen prehispánico, raíces muralistas, influencia graffitera y esperanza con forma de arte urbano	100
---	-----

2.2. Los límites del arte urbano: la forma de sus características	108
2.2.1 Primer límite: de la ilegalidad y la legalidad	110
2.2.2 Segundo límite: de la oposición al sistema y la institucionalización.....	112
2.2.3 Tercer límite: del posicionamiento político y la pasividad	116
2.2.4 Cuarto límite: de lo efímero y la documentación	119

CAPÍTULO 3

LA FORMA DEL ARTE URBANO COMO LA FORMA DEL PENSAMIENTO DE LA SOCIEDAD..... 123

3.1. La forma del arte urbano	124
3.1.1 Haciendo de <i>flâneur</i> en la ciudad.....	125
3.1.2 De los términos del arte urbano como recreación de su atmósfera	129
3.1.3 Los muros que se ríen sarcásticamente de la sociedad	133
3.1.4 De lo bonito que suena rescatar comunidades con arte	137
3.1.5 El lado verde del arte urbano	143
3.1.6 Los sujetos detrás del arte urbano: hablemos de los jóvenes.....	146
3.1.7 De la represión y la rabia: callando muros	148
3.1.8 Acompañando la lucha con arte.....	153
3.1.9 Mirando al mundo a través del lente creativo del arte.....	159
3.1.10 <i>Palmitas</i> : ¿paraíso de color?	163
3.1.11 La ironía de institucionalizar lo que antes era ilegal.....	167
3.1.12 Apropiaciones del espacio público y también de otros espacios	172
3.1.13 El anonimato como firma	177
3.1.14 Se vende arte urbano: del anonimato a la fama	180
3.1.15 Lo efímero que perdura.....	183
3.1.16 Mural comunitario: unidos por una misma causa	186
3.1.17 Cambiando el paisaje un <i>sticker</i> a la vez.....	189
3.1.18 El <i>A B C</i> de <i>stencil</i>	192
3.1.19 De la comprensión del graffiti y su transgresora presencia.....	196
3.2. La forma del pensamiento de la sociedad	201
3.2.1 Una mirada estética al arte urbano: lo bonito, lo bello, lo feo y lo horrible	202

Lo bonito	204
Lo bello	206
Lo feo	209
Lo horrible	212
CONCLUSIONES	
DE LA MIRADA A LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS	217
A MODO DE EPÍLOGO	
UNA [NO] DEFINICIÓN DE ARTE URBANO	229
REFERENCIAS	233
Bibliografía.....	233
Comunicaciones.....	238
Hemerografía	238
Páginas web.....	243
Imágenes y fotografías	252
Videos	258

INTRODUCCIÓN

Cuando un texto de alguien se publica, no es anónimo pero ya no es suyo; es, bien a bien, de los lectores, que a lo mejor ni existen, pero que en todo caso pueden hacer lo que se les antoje con él, por ejemplo, no leerlo, que es lo más frecuente, o dejarlo a la mitad, o entenderlo como mejor les parezca, sin que les importe gran cosa la autorizada opinión del que lo escribió.

Pablo Fernández Christlieb

Durante la última década, el estudio del arte urbano ha sido mayor; disciplinas como las artes plásticas y visuales, la arquitectura o el urbanismo han empezado a poner atención a este fenómeno debido al impacto que ha tenido no sólo a través de sus obras de arte, sino también de sus artistas y del público mismo, quien cada vez se ha involucrado más en esta corriente. La importancia que tiene en la sociedad ha ido aumentando poco a poco, diversificando cada vez más sus expresiones, pasando más allá de la ilegalidad que lo caracterizaba en sus inicios, llegando a ser utilizado por el Estado mismo y logrando ser también una herramienta que contribuye al bienestar social.

Es así como esta investigación pretende mostrar un acercamiento al arte urbano desde la Psicología Colectiva, ya que ésta permite concebirlo como una de las expresiones de la sociedad, la cual le da forma a partir de los objetos que se encuentran en él. Es así como a partir de la idea de que todas las cosas contienen la forma de su sociedad, el acercamiento al arte urbano representa también un acercamiento al pensamiento de la sociedad, siendo éste el principal objetivo que rigió a la investigación.

Este trabajo está conformado por tres capítulos, en los cuales se espera esbozar el pensamiento de la sociedad actual a partir de un acercamiento al arte urbano; en el primero de ellos se presenta a la Psicología Colectiva, disciplina que funge como la mirada para comprender el objeto de estudio y para la cual si bien se hace referencia a

diversos autores, se siguió principalmente la teoría de Pablo Fernández Christlieb. De esta manera en primera instancia se encuentra una aproximación a esta Psicología, mencionando cuál es su objeto de estudio y su forma de abordarlo, así como temas necesarios para comprenderla, como la *afectividad colectiva* y el concepto de *forma*; se presenta también el método mediante el cual se realizó la aproximación al movimiento de arte urbano, para posteriormente dar paso a hablar de otros conceptos, que desde la Psicología Colectiva, contribuyen a construir un marco de referencia claro para el objeto de estudio del presente trabajo, tales como *memoria colectiva*, *Espacio* y tiempo, lo público y lo privado, la ciudad y la calle, arte y finalmente un esbozo acerca de *Psicología Estética*.

En el segundo capítulo se desarrolla el contexto del arte urbano desde su origen -situado convencionalmente en el Nueva York de los años setenta y considerado en este trabajo como el *mito* del arte urbano- hasta la actualidad, de manera tal que su historización fuera recreando la atmósfera de sus antecedentes y que fue permeando el proceso de *hibridación* de dicho movimiento -describiendo las particularidades de las que se impregnó en nuestro país-, dando cuenta así de los límites en los que parecen moverse sus características, tales como la ilegalidad y legalidad, la oposición al sistema y la institucionalización, el posicionamiento político y la pasividad, y lo efímero y la documentación; vislumbrando dichos límites, se espera mostrar que la forma del arte urbano no es estática ni excluyente, por lo que sus técnicas, materiales, obras, sujetos, intenciones y demás particularidades varían respondiendo a su ciudad.

Para la realización del tercer capítulo, se continuó con la búsqueda de obras y proyectos de arte urbano que permitieron dar cuenta del pensamiento de la sociedad a la que pertenecen, documentándolos según sus cualidades, para finalmente lograr la integración de todos estos elementos, teniendo la forma de una narración de 19 ensayos que se encuentran en la primera parte del capítulo, y que contienen metáforas, palabras, ritmos y silencios, y que además se encuentra enriquecida por fotografías, que más que simplemente documentar el fenómeno, esperan hacer sentir esos mismos sentimientos que se presentan al ser testigos de cualquier obra de arte urbano, desde

un graffiti hasta un mural; todo lo anterior para permitir la comprensión de la forma del pensamiento de la sociedad actual. En la segunda parte del capítulo se identifican las cualidades estéticas del arte urbano, y por lo tanto de la sociedad, las cuales se narran a partir de lo *bonito*, lo *feo*, lo *bello* y lo *horrible* del movimiento.

A través de los tres capítulos, se brinda un marco de referencia en forma del contexto no sólo del movimiento artístico que interesa al trabajo, sino también de la disciplina que se utiliza para abordarlo, de esta manera se espera poder brindar una aproximación en forma narrativa donde poco a poco se vaya revelando el pensamiento de la sociedad a partir del arte urbano que se encuentra en ella. Finalmente se encuentran las conclusiones, donde se realizó un análisis a partir de los conceptos mencionados de Psicología Colectiva, que permite dar cuenta no sólo del impacto del movimiento artístico, sino sobre todo de lo que éste permite conocer acerca del pensamiento de la sociedad.

A manera de epílogo, se presenta una *[no] definición de arte urbano*, la cual pretende -contrario a reducir todo lo que implica el arte urbano a una definición- esbozar en un concepto todas aquellas características que le dan forma a este movimiento, las cuales tienen cabida gracias a su esencia híbrida. Es importante mencionar la importancia del uso del pie de página, ya que éste “permite combinar una narrativa altamente literaria con una investigación erudita”,¹ lo cual se espera haber logrado en esta investigación.

En lo que concierne a la Psicología, el abordaje al arte en general es escaso, de no ser por aquellos estudios del color y de la percepción que si bien logran analizar el fenómeno, lo hacen de manera fragmentada, viendo por un lado la obra y su técnica y por otro al receptor, como si éste fuera sujeto de investigación aparte y donde lo importante no es comprender el fenómeno, sino dar unas cuantas explicaciones causales de las situaciones, aunque esto implique aislarlas de su contexto.

¹ Y he aquí el primer pie de página para nombrar que el autor de esta frase es Grafton (1994:57, en Fernández, 2000:155).

Poner la mirada sobre el arte urbano desde la Psicología parece imprescindible en una sociedad que cada vez recibe mayor impacto de la imagen que ella misma crea, pero ya no como se ha venido haciendo, sino como un fenómeno que prevalece por sí mismo, cuyo conocimiento y pensamiento no lo tienen unos cuantos, sino que es colectivo, intangible, pero al mismo tiempo encarnado en obras u otros objetos con los cuales uno experimenta la experiencia estética del arte urbano en la ciudad que habita.

La importancia de abordar el arte urbano en esta investigación desde una perspectiva estética, es decir desde la Psicología Colectiva, radica en que este tema representa una expresión concreta de la sociedad a la que pertenece, y por lo tanto tener un acercamiento a él a través no sólo de sus obras sino de todo lo que lo componen, tal como su historia, su gente, su proceso creativo, su impacto, su intención, permite conocerlo no sólo a él sino a su ciudad, a su cultura. La elección de acercarse a la sociedad a través del arte urbano se debe a la identificación en éste de elementos que dan cuenta del contexto del que vienen y al cual pertenecen, es decir, que son fruto de un momento histórico, social y cultural del cual se forman y al mismo tiempo dan forma, teniendo con esto una comprensión diferente de la sociedad.

De esta manera, uno de los propósitos de este trabajo es acercarse al pensamiento de la sociedad comprendiendo una de sus formas: el arte urbano, identificando y rastreando cada una de las expresiones que lo materializan, logrando además, una pequeña contribución a la Psicología Colectiva al reconocer de forma más concreta sus aportaciones, lo que a su vez se espera brinde la oportunidad de acercar más a la Psicología al arte, reconociendo la importancia de estudiar su impacto y sus futuros alcances.

También se espera empezar a vislumbrar una resignificación del arte en general y en específico de su expresión urbana, aportando con esta investigación más que un concepto o una historización del arte urbano, una narración que intenta imitar eso que se siente crear, pertenecer o admirar una de sus obras, y que cualquiera que la lea

experimente los mismos sentimientos de los cuales está hecho el arte urbano, y por lo tanto, la sociedad de la cual forman parte.

A pesar de que son muchas las interrogantes que este objeto de estudio genera, con este trabajo se espera contestarlas de tal manera que se esboce una mirada diferente, la cual incluso permita generar propuestas que enriquezcan no sólo al movimiento artístico, sino también a la Psicología; por lo tanto las preguntas que rigen la investigación son las siguientes: ¿cuáles son los objetos en los que se ha materializado el arte urbano?, ¿cuáles son las cualidades que se pueden identificar en este movimiento y que dan cuenta de los sentimientos que le dieron origen?, y por último, ¿cuál es la forma del pensamiento de la sociedad que se puede encontrar en el arte urbano?

De esta manera, el objetivo general de esta investigación es el de describir el pensamiento de la sociedad actual a partir de un acercamiento estético al arte urbano, entendiendo por estético un acercamiento sensible, es decir, que dé cuenta de lo que se siente estar dentro de esa forma de la realidad que cada vez toma más muros de las ciudades. Para lograr lo anterior, se tienen también objetivos más específicos: rastrear los objetos en los que el concepto de arte urbano ha tomado cuerpo, e identificar las cualidades estéticas presentes en el arte urbano.

Habiendo explicitado ya aquellos aspectos requeridos para presentar al lector qué es lo que encontrará en esta propuesta teórica, sólo queda decir lo siguiente:

Hay muchos lugares donde se aceptan propuestas de embellecimiento de la realidad. Al parecer en ninguna pagan. Uno de ellos son las tesis que hacen las universidades. Se podría agregar que se puede hacer cualquier propuesta, en especial porque nadie les va a hacer caso, pero también porque si las propuestas resultaran equivocadas dentro de una sociedad que siempre se equivoca, donde cada plan para combatir la pobreza produce más millonarios y más desigualdad, no es muy grave (Fernández, 2006:183).

Esta tesis de licenciatura intenta ser una de esas propuestas que, como todas, añora ser leída por todo mundo, sólo que, a diferencia de otras, no se empeña en

cambiar el mundo o las mentalidades, pero tampoco en sólo cumplir un requisito para el título universitario, ya que, como toda vida estética, no basta con sólo alcanzar la titulación, sino que ésta sea mediante una propuesta sencilla, ética y bella. Y al parecer, por sus cualidades, intereses y descripciones, esta tesis también será inútil, tal y como la Psicología que le da forma. Y será parte también de una psicología desdisciplinada, de aquella que no sirve para dar terapias ni lecciones de cómo triunfar en la vida, de aquella que no sabe aplicar pruebas de inteligencia y la cual las únicas palomas que ha visto es en el parque y no en un laboratorio, y es que no encaja en esa estructura de aspiraciones y éxitos que suele medirse en dinero y número de empleados capacitados, pero tampoco en la de descomposturas y remedios, ya que no es necesaria para transformar la sociedad, sin embargo es aquella a la cual le parece mejor estudiar lo desconocido, que lo ya conocido, sólo porque es más bonito, y así, hacer de ella una sociedad más bonita (Fernández, 2004c).

Por cierto, “Pierre Bourdieu [...] dijo [un día] que las ciencias sociales tienen como propósito hacer que el mundo sea interesante, y que, una vez que es interesante, se vuelve necesario. Hacer que el mundo sea necesario no es poca cosa” (Fernández, 2006:174). Siguiendo el curso de sus palabras, este trabajo tiene el propósito de hacer que el arte urbano sea interesante, y que, una vez que sea interesante, se vuelva necesario en cada sociedad.

CAPÍTULO 1

PSICOLOGÍA COLECTIVA: UNA MIRADA ESTÉTICA DE LA REALIDAD

La Psicología Colectiva no surge de ninguna otra disciplina, sino que surge de la realidad y de sus propios pensamientos: se inventa a sí misma, y se desarrolla de la misma manera.

Pablo Fernández Christlieb

La Psicología Colectiva es la perspectiva que permite desarrollar y comprender -entre otras cosas- que la sociedad se encuentra formada no sólo por todo lo que se ve y que es percibido por los sentidos, como sus ciudades, su gente, sus costumbres, su historia, sino también por eso que se siente y dentro de lo cual se incluye todo lo que existe en ella: su pensamiento. Por lo tanto, es desde esta disciplina que se abordará al objeto de estudio de esta investigación: el arte urbano; sin embargo antes de hacerlo, resulta necesario conocer primero qué es la Psicología Colectiva, lo que estudia y cómo lo hace.

Para que el estudio del arte urbano de cuenta de cómo es la sociedad que lo rodea y de la que forma parte, es importante considerar que si bien esta disciplina se interesa por el pensamiento al igual que otras psicologías, para la Psicología Colectiva este pensamiento ni es individual ni racional, sino colectivo y afectivo, por lo tanto, cualquier cosa en la que pensemos, sea un concepto, las religiones, el gusto por una comida y no por otra, el arte, los paisajes y todo lo que es y tiene una sociedad, si uno lo mira bajo los ojos de esta Psicología, parece no estar hecho sólo de la razón, de ritos, de calorías, de técnicas, de árboles, es decir, no sólo está hecho de lo que podemos ver y tocar o de lo que podemos percibir con los sentidos, sino de algo más, algo que se puede sentir aunque no se sepa muy bien con qué parte del cuerpo, y que más que poderse medir en un laboratorio resulta inaprehensible para cualquier artefacto, inclusive para el lenguaje, por lo que sólo queda entregarse a las sensaciones que provoca; ese algo es también lo que hace que dicha sociedad sea esa y no otra, y que hace que a uno le guste -o no- estar en ella: y es que el pensamiento no se piensa, se siente, por lo que ese algo se trata de una *afectividad colectiva*, la cual asimismo es

una *forma* -concepto imprescindible en esta perspectiva-.Y si la afectividad se siente, se encuentra uno con la dificultad de nombrarla, por lo cual, la metodología de esta disciplina deberá encontrar aquel lenguaje que contenga la misma forma que la anterior y que por lo tanto al escribirse, recitarse o leerse, recree y haga sentir el mismo sentimiento.

Una vez construyendo una mirada hacia la Psicología Colectiva, se continúa hacia el acercamiento al arte urbano, por lo que parece pertinente describir aquellos conceptos -siempre desde la mirada de esta disciplina- que permiten bosquejar el contexto donde incide este objeto de estudio; para hacerlo, resulta pertinente hablar acerca de la memoria colectiva y su importancia en el abordaje en el tema; de la manera en la que tiempo y el espacio moldean el pensamiento -y viceversa; también se habla de lo público y lo privado como límites de vital importancia en la forma de ser de cualquier sociedad; así como del trabajo de politizar; para finalmente hablar específicamente de la ciudad y la calle, y sus características e importancia para el arte urbano. De esta manera se espera tener las referencias suficientes para que la mirada¹ que se haga desde la Psicología Colectiva al objeto que se pretende comprender -el arte urbano- pueda verdaderamente dar cuenta del pensamiento de la sociedad.

Debido a la naturaleza de lo que este trabajo espera comprender, parece importante hablar acerca de arte, por lo tanto, una vez que se comprende no sólo la forma de ser de la Psicología Colectiva, sino también los marcos conceptuales que ella proporciona, se da paso a hacerlo. De esta manera, se trata primero al arte en su forma cotidiana, con la idea de dar a entender que el arte no sólo es aquél que se presenta en su forma institucionalizada; así, se da paso a bosquejar la mirada que la disciplina propone para poder abordar al arte en general, y lo cual necesariamente lleva a hablar acerca de lo estético; finalmente se concluye con un apartado acerca de Psicología Estética, el cual parece tener forma de propuesta, pero también de la postura que este trabajo asume.

¹ Ver es percibir con los ojos: la vista recibe los objetos; pero mirar es tocar con los ojos: la mirada se pone sobre las cosas” (Fernández, 2005:90).

Con todo esto, se espera dejar entrever que una aproximación desde esta disciplina al arte urbano, va más allá de contar su historia, identificar sus técnicas o entrevistar a artistas y transcribir lo que sintieron al pintar un mural. Lo que se trata aquí es de encontrar la forma que tiene el arte urbano y ver que no es cosa aparte de su sociedad, sino que tienen la misma forma, lo cual se desarrollará más adelante.

1.1. La Psicología Colectiva

La Psicología Colectiva averigua los pensamientos y sentimientos que conforman el Espíritu de la sociedad de todos los días: cómo se hacen, por qué, y cuáles son, y eventualmente se le puede ocurrir qué hacer con ellos.

Pablo Fernández Christlieb

La Psicología suele brindar explicaciones de sucesos como la conducta y la mente humanas, concibiéndolas la mayoría de las veces como fenómenos que se encuentran única y exclusivamente dentro de los individuos, pareciendo necesario separarlas de todo aquello que quede fuera de la mente de las personas o, por el contrario, centrándose justo en eso que parece externo a la mente de los individuos; de esta manera, cuando busca a su objeto de estudio lo hace dentro -o fuera- de cada individuo, haciendo de éste su mejor campo de trabajo y abordando todo desde un punto de vista individual.²

Es así como la Psicología busca específicamente explicar patologías, actitudes y aptitudes, cerebros, respuestas a estímulos y a cuestionarios, y también grupos y organizaciones como resultado de muchos individuos juntos, entre otros fenómenos, teniendo como consecuencia explicaciones lógicas, causales y numerosamente válidas y verificables, así como soluciones aplicables que lo único que hacen es seguir

² La concepción individualista dentro de la Psicología es resultado del afán de esta disciplina de tomar cánones de la física para estudiar la mente humana, teniendo como consecuencia la separación del investigador con su objeto de estudio y, por lo tanto, la del ser humano de su sociedad, respondiendo a la racionalidad y la lógica que caracterizan a la Modernidad del Siglo XIX, época donde surge la Psicología como ciencia (Fernández, 2003; 2011b).

reforzando la idea de que los peores problemas de este mundo son los que vive cada quien,³ es decir, concibiendo que todo lo que le sucede al individuo depende de él mismo y, por lo tanto, se puede olvidar de la sociedad entera, aun cuando se pertenezca a ella, y no importa si está llena de guerras, injusticias o feminicidios, porque mientras se tenga el suficiente dinero para pagar varios meses de consulta, o las suficientes ganas para tomar un *taller-de-sé-tu-propio-coach*, ayudando a que su mente esté más sana y se convierta en un triunfador, entonces ya después, se puede preocupar por el resto del mundo.

Esa es la psicología que casi todo mundo conoce. Pero existe otra psicología, cuya congruencia, inteligencia, ética y creatividad para aproximarse a su objeto de estudio es inversamente proporcional al número de gentes que han escuchado hablar de ella, que enuncia y defiende un punto de discrepancia con esas otras psicologías;⁴ aunque también se interesa por el pensamiento, por estudiar a la *psique*, la enorme y crucial diferencia radica en que la concibe no como un fenómeno psíquico dentro del cerebro de cada individuo, sino como una entidad fuera de ellos, que les pertenece -o que más bien ellos le pertenecen a ella- pero que al mismo tiempo los sobrepasa, una entidad que por lo tanto no es individual, sino *colectiva*, y que, como se podrá desarrollar más adelante, al parecer no es tan racional como la Psicología tradicional nos lo ha hecho creer. Esta otra -y más bella- psicología es la Psicología Colectiva.⁵

³ “Dentro del pensamiento individualista, la gente interpreta su malestar diciendo que se siente “vacía” por dentro, como si no tuviera nada adentro, pero [...] la interpretación es al revés: es la sociedad la que está vacía, como si no tuviera a nadie adentro, como si estuviera deshabitada (Fernández, 2003:262).

⁴ Es importante considerar que no existe una sola Psicología, pues dentro de ella existen diferentes corrientes teóricas que utilizan diferentes lenguajes, diferentes terminologías para nombrar la realidad, y al hacerlo, se constituyen también diferentes formas de ver el mundo, o lo que es lo mismo, diferentes realidades (Fernández, 1994a).

⁵ La historia de la Psicología Colectiva puede considerarse como el desarrollo de un proyecto para constituir una mirada distinta para comprender la realidad, el cual se remonta al romanticismo del siglo XIX que estaba en búsqueda del Espíritu, esa entidad que no se concebía encerrada en los cuerpos de los individuos, sino flotando en el ambiente; todo esto en contraste con el pensamiento ilustrado del siglo XVIII y con el desarrollo de una psicología fisiológica en el siglo XIX, es decir, “la nueva psicología”, la cual desde entonces se contrapone a la “antigua” Psicología Colectiva. Dicha mirada, desde su surgimiento, ha ido retomando a diferentes autores (de LeBon, Rossi, Tarde, Wundt, Durkheim, Simmel, Mead, Blondel, Halbwachs, Lewin, Asch, Sherif, Cantril, Moscovici, Billig, Gergen, hasta Fernández-Christlieb) y sus respectivas bibliografías, que representan el intento de la comprensión de la realidad desde esta disciplina. Por cierto, este mismo universo de conocimiento es compartido con la Sociología, llegando incluso ésta a ser considerada como una Psicología Colectiva (Fernández, 1994a; 2004a; 2006).

1.1.1 Una psique del tamaño de la sociedad

Realizar una aproximación a la psique no resulta algo sencillo, pero sí necesario, sobre todo si implica dejar de concebirla como aquello que vive dentro de los individuos, para lo cual la Psicología Colectiva ha ido reuniendo diversas maneras que más allá de buscar definirla, buscan poder comprenderla, entendiendo que para hacerlo es necesario ir más allá de las mentes individuales.

Para continuar, pues, resulta necesario la reiteración -cuantas veces sea necesario- de que la Psicología Colectiva parte del supuesto de que la psique o el espíritu humano, está determinado por influencias colectivas (Blondel, 1966). Dicho de otra manera, “la mente colectiva no puede explorarse si la confinamos en la mente individual. Para comprenderla y estudiarla es necesario buscarla en las manifestaciones de todo el grupo tomado en su conjunto” (Halbwachs, 1939:8). Tal lo enunciaba Blondel,⁶ retomando la idea de las representaciones colectivas de Durkheim: se trata de “una realidad mental que sobrepasa y al mismo tiempo constituye las mentalidades individuales” (1925:333; en Halbwachs, 1939:5-6).

Y si no es en los individuos donde hay que buscar, entonces la mirada debe voltear más bien hacia las estructuras colectivas, es decir, las instituciones, las costumbres, las creencias y todo aquello que es producto de los grupos, como el arte, la ciencia o la lengua, es decir, la sociedad.⁷ No es que la Psicología no haya volteado hacia esas estructuras antes, sino que lo ha hecho siguiendo esa misma concepción del individuo, olvidando que todo lo que existe es producto del pensamiento común y no deriva de la introspección individual. La idea no es, entonces, olvidar al individuo, sino concebirlo como parte de esta psique colectiva, la cual en vez de ser producto de la mente individual, es la que le da acceso a todo lo que se realiza dentro de los grupos donde se encuentra (Halbwachs, 1939).

⁶ Blondel completó sus observaciones psicológicas con descripciones sociológicas, llegando a notar que la Psicología Colectiva tiene una estrecha relación con la sociología, al grado de llegar a confundirse (Halbwachs, 1929/2006).

⁷ “La realidad es estrictamente la sociedad. Y viceversa: la sociedad es la realidad” (Fernández, 2004d:16).

Pablo Fernández Christlieb (2004c:61) no lo pudo haber dicho mejor: la Psicología Colectiva debe considerar “una psique que sea del tamaño de la sociedad”.⁸ Un tamaño así es, pues, algo no tangible (Fernández, 2004c), a no ser que se escudriñen “las formas de la realidad”, es decir, la esencia de “las ropas, los colores, las calles, las velocidades, los climas, la gente, los sitios, las situaciones, los monumentos, etcétera, [...] [ya que cuando todos éstos] toman forma, son la mente colectiva” (Fernández, 2006:139).

Por lo tanto, cuando se busca aproximarse a la psique, hay que hacerlo a sus obras, ya que son éstas, “las verdaderas personas de la psicología colectiva” (Fernández, 2006:144), considerando que son algo más allá que la suma de individuos realizando una actividad o expresando algo interior, son esas obras las que representan la realidad.

La psicología colectiva es, bien a bien, el punto de vista que insiste que la conciencia o el comportamiento no brota de los individuos, sino más bien al revés, a saber, que los individuos se encuentran dentro de la conciencia, por eso es colectiva, pero no por eso ha de identificarse con las instituciones, ni con la multívoca sociedad, sino que se encuentra en todas partes: los individuos y las instituciones habitan dicha conciencia (Fernández, 1994a:9).

Tal parece que el hecho de que los individuos son los que se encuentran inmersos en la psique y no lo contrario, es a lo que Pablo Fernández se refiere como lo colectivo. Es decir, se estaría hablando de una entidad, que tiene una forma de ser, con la cual dota a los individuos y la sociedad y éstos, al mismo tiempo la habitan, permitiendo a la Psicología Colectiva acercarse a ella. Dicho de otro modo, se estaría “entendiendo por colectivo, la unidad de uno y el mundo, del sujeto y el objeto, de alguien y la sociedad” (Fernández, 2001b:382).

⁸ “Como decía obsesivamente Durkheim, el objeto mayor que se puede tener es la sociedad, porque su tamaño coincide con el del mundo en su acepción más literal, con el de la vida en su connotación más amplia, con el de la realidad en su denotación más real, con el de la historia y la humanidad y con el de la cultura” (Fernández, 2011b:265).

Esta concepción, más que reducir al objeto de estudio, lo expande de una manera exorbitante: vaya que es fértil el campo de estudio bajo esta forma de ver y comprender el mundo. La Psicología Colectiva lo sabe y por ello ha buscado acercarse a la psique, y lo ha hecho aproximándose al *pensamiento de la sociedad*, que es literalmente, la realidad (Fernández, 2006).

Es así como esta disciplina puede interesarse en cualquier cosa, y al hacerlo estaría dando cuenta de ese pensamiento, porque todo lo que esté presente en la realidad, “desde una idea, una frase, un individuo, este cenicero, un siglo, una situación, hasta una sociedad,⁹ desde este punto de vista puede ser leído con el mismo esquema. [...] Cualquier cosa nace y crece como una sociedad” (Fernández, 2004c:85).

Lo anterior convierte a la sociedad, bajo los ojos de la Psicología Colectiva, en una entidad donde habita el pensamiento: “Se puede decir o bien que uno piensa con la sociedad en la que vive, o bien que la sociedad nos usa para pensar” (Fernández, 2004d:13). Es decir, se estudia la sociedad porque piensa con los objetos dentro de ella, con el tiempo y con el espacio, así como con el lenguaje, convirtiéndose en una entidad psíquica,¹⁰ en una sociedad mental (Fernández, 2004d).

La sociedad es, por tanto, la entidad a la cual acercarse para la comprensión de su pensamiento, aproximarse a lo que se encuentra dentro de ella significa conocer de qué está hecha, qué fue lo que le dio origen y cómo se siente estar dentro de ella; “todas las cosas tienen la forma de la sociedad de la que forman parte” (Fernández, 2006:119).

Pero que la sociedad piense no la hace una entidad racional, “porque no está hecha para nada ni por ninguna razón, y su modo de ser, su forma de existir, no tienen

⁹ Es necesario hacer hincapié que en este trabajo se entiende por *pensamiento de la sociedad* a aquel pensamiento que no es de carácter individual, sino colectivo, y por lo tanto afectivo; y como sociedad, a aquella estructura donde habita dicho pensamiento. Por lo tanto, si lo que se desea es dar cuenta del pensamiento de la sociedad, no importa qué objeto, forma, situación o parte de ella se elija, incluso la sociedad entera puede dar cuenta de ese pensamiento.

¹⁰ Se ha dicho ya que la sociedad piensa con los objetos que la conforman, y viceversa; es por ello que se puede nombrar a la sociedad como una *entidad psíquica*.

simplemente lógica, sino más bien el estilo de las espontaneidades, de las inintencionalidades, de los mitos, de la alógica, de las pasiones, de los sueños” (Fernández, 2000: 135); la sociedad es entonces una entidad afectiva. Esto significa que la sociedad no sólo piensa, sino que “siente”, y lo hace con eso conocido usualmente como “cultura¹¹” (Fernández, 2001b).

“La definición de cultura sería la que sigue: aquello dentro de lo cual vivimos, con lo que pensamos y sentimos” (Fernández, 2001b: 388), pero que escapa a nuestros sentidos, burlando a la percepción cuando ésta intenta aprehenderla. La cultura sería entonces todo aquello que la gente usa, habita y necesita para vivir,¹² para sentir y para pensar, es decir, el pensamiento de la sociedad, y lo cual tiene una existencia estable y permanente (Fernández, 2006).

Es decir, la cultura es un resultado más tangible de la psique, tal como las tradiciones y las costumbres, o la cultura general (Fernández, 2004a). Se podría, por lo tanto, incluir en esta idea de cultura todo aquello que se encuentra en la sociedad, independiente de los individuos,¹³ pero a través de lo cual, ellos son parte de la misma; el arte, la literatura, la moda o la ciudad, el tráfico y los transeúntes, son todo parte de la cultura y por lo tanto del pensamiento de la sociedad.

Y ya que este pensamiento no está en todos, sino que todos estamos en él (Fernández, 2004b), la Psicología Colectiva, más que indagar qué es lo que piensa tal entidad colosal, se interesa por averiguar “lo que se siente estar pensándolo” (Fernández, 2006:134). Retomando la concepción de que este pensamiento, no es individual ni racional, se debe mirar entonces como un pensamiento más sensible: el pensamiento de la sociedad “se habita, se experimenta, se recorre y se siente”

¹¹ “La cultura es una forma de ver la realidad, de pensar y sentir la vida, de entender el mundo, y así sale cierto eso de que «cultura es todo»” (Fernández, 2005:103).

¹² “Si bien la cultura es una consumación del hombre, en modo alguno cualquier consumación suya es ya cultura” (Simmel, 2008:207).

¹³ Según el concepto de cultura objetiva de Simmel, “las personas producen cultura, pero dada esa capacidad para reificar la realidad social, el mundo cultural y el mundo social llegan a tener vida propia, vidas que llegan a dominar de manera creciente a los actores que las crean que diariamente las recrean” (Ritzer, 1993:316).

(Fernández, 2006:139); ésta es la mejor y única manera de descubrir el pensamiento de la sociedad: uno lo vive cada día, en la cotidianidad.

Si este pensamiento no es racional, sino afectivo¹⁴ (Fernández, 2006) y está hecho de todo lo que la sociedad está hecha, pero también de lo que ha sido, porque “si el pensamiento no tiene historia, no tiene pensamiento. Y viceversa, si la historia no lo es del pensamiento no es historia” (Fernández, 2004d:177). Por lo que para acercarse al pensamiento de la sociedad no es suficiente sólo conocer el estado actual de la sociedad, sino saber de dónde viene, qué fue lo que le dio origen, y cómo ha ido no sólo cambiando, sino manteniendo su forma a lo largo de la historia (Fernández, 2006).

Esta entidad psíquica -la sociedad- que parece no tener una lógica racional, está hecha toda de lo mismo; ese pensamiento de la sociedad que piensa con la cultura o con la realidad misma, también siente, lo cual no es lo contrario a pensar, porque si el pensamiento era ya afectivo, los sentimientos son lo mismo, es la misma sustancia, pero a diferente velocidad, a diferente dureza y concentración (Fernández, 2004a), lo cual los dota de una esencia singular, haciéndolos parte también de la forma de ser de la sociedad.

Así como los pensamientos no los pensamos, nos piensan, los sentimientos no son algo individual que se encuentran dentro de cada persona, sino que son aquello que mueven a la sociedad, y que envuelven a quienes pertenecen a ella, por lo tanto, sentir es pertenecer (Fernández, 2004a), lo sentimientos no nacen en la individualidad, sino que cada uno llega a pertenecer a la sociedad gracias a ellos.

Es así como al hablar de sentimientos, hablamos de lo que cada sociedad está sintiendo, porque cada una tiene su propia forma de sentir, la cual alberga a todos y a todo lo que se encuentre en ella, por eso cuando se aprende la cultura, se aprenden también los sentimientos: “aprendemos a mimar nuestras emociones como aprendemos

¹⁴ “Ello significa muy enfáticamente, que el pensamiento de la sociedad es una afectividad” (Fernández, 2006:134).

a hablar por efecto de la misma necesidad. [...] El modo de adquisición en los dos casos es idéntico” (Blondel, 1966:209). Imposible entonces asumir que son las personas quienes regulan los sentimientos, cuando son éstos quienes llegan a los individuos de manera socializada, recubriéndolos de la afectividad que permea en la sociedad en la que se encuentran, y que varía según los tiempos y los lugares, “cada época posee su código de convenciones sentimentales, variables visiblemente una a otra, que decide su ideal afectivo” (Blondel, 1966:192).

Para comprender mejor qué son los sentimientos, se puede asimilar a éstos como *imágenes* -no sólo visuales, sino aquellas que involucran a todos los sentidos y más aun a la combinación de éstos-, las cuales parecen escapar incluso al lenguaje, por el mismo hecho de no pertenecer a una lógica racional, ni discursiva sino afectiva. Es como si el lenguaje, en su intento de captar eso de lo que están hecho los sentimientos, los disolviera (Fernández, 2004a). Por lo tanto, si todo sentimiento es una imagen, cualquier imagen en la que se piense -o mejor dicho, que se sienta- es entonces un sentimiento (Fernández, 2001). Incluso se puede agregar que “en el dominio de los sentimientos, lo real no se distingue de lo imaginario” (Blondel, 1966:195), lo cual favorece a ampliar la visión que se suele tener sobre los sentimientos: éstos no se acotan a aquellos que “creemos conocer”, sino que abarcan hasta a los inimaginables, aquellos para los cuales ni existen palabras. Es más, se podría decir que “los sentimientos son una combinación de adjetivos en un lugar y momento dados” (Fernández, 2000:64). Siendo así, nunca agotaremos las combinaciones posibles.

1.1.2 La afectividad colectiva

Este capítulo ha tratado más de lo que *no se puede decir* del hacer de la Psicología Colectiva o de sus conceptos y forma de mirarlos, ya que al salir a la luz entidades como la psique, la sociedad, la cultura, los pensamientos o los sentimientos, parecen provocar *silencios*, espacios imaginarios que al intentar alcanzarlos, no se pueden

nombrar y entonces se recurre a rodearlos, acercarlos a partir de lo que sí se puede decir; por lo tanto, todo este tiempo hemos estado hablando de algo más que se encuentra en todas estas concepciones, o sea, de la *afectividad colectiva*.

Efectivamente, la afectividad es aquella parte de la realidad que no se puede nombrar (Fernández, 2000; 2004a), sin embargo sí se puede uno aproximar, sobre todo porque ella misma deja ver sus cualidades, siempre a través de algo más. Si se quiere precisar aún más dónde encontrar a la afectividad, se puede decir que “entre los objetos y sus nombres: en los silencios y los huecos” (Fernández, 2004a:103). Y si se encuentra en los silencios, es el lenguaje el que la rodea, ya que lo subyace y lo sostiene; la afectividad es el pensamiento que lo antecede, “es ese lenguaje que está debajo del lenguaje, como algo anterior y más primitivo que las palabras” (Fernández, 2006:134).

La afectividad, siendo aquello que subyace a la sociedad, al lenguaje y por lo tanto a los pensamientos y sentimientos, tiene carácter colectivo, pues no nace de la suma de las mentes individuales. Blondel (1966:180) decía: “Nuestra risa es siempre la risa de un grupo”. Se entiende que resulte difícil concebir que algo tan propio como la risa, no nos pertenezca, sino que nos sobrepase, y que a partir de un simple gesto como reír, nos haga ser parte de esa colectividad. Así como la risa, el resto de los afectos que se hacen presentes en las personas, provienen de algo más grande que ellos, y los hacen parte de los sentimientos que forman a su sociedad; se puede recalcar pues, una vez más, que “la afectividad es colectiva” (Fernández, 2000:66).

Si para hablar de afectividad se habla de sentimientos y de pensamientos, es porque se trata de la misma estructura, y si los primeros se transforman, la afectividad también lo hace, lo cual la dota de historia (Fernández, 2004a), que es también la historia de la sociedad y de la cultura. “En suma, la afectividad no es algo distinto de la ciudad, de la sociedad y de la cultura: ocupa los mismos materiales y objetos, tiene el mismo tiempo y se mueve de la misma manera” (Fernández, 2000:41).

Para acercarse a la afectividad, sería entonces necesario acercarse a la ciudad, a la sociedad, a la cultura, sin dejar de lado que las cualidades que la afectividad posee no son formas concretas: “tiene en cambio, velocidad, matiz, ritmo, armonía, tonalidad, distancia, atracción, etcétera, es decir, todas aquellas cualidades que no están en las cosas pero sin las cuales las cosas dejarían de serlo” (Fernández, 2004a:108), podría decirse que son cualidades que aunque no se pueden percibir, sí se pueden sentir,¹⁵ y de eso se trataría una aproximación a la afectividad colectiva: de sentir.

1.1.3 La forma

La afectividad es entonces, aquella entidad psíquica presente en la realidad, la cual no se puede ver, ni tocar, pero sí se puede sentir, y si eso es posible, es gracias a que “el pensamiento de la sociedad está hecho de *formas*” (Fernández, 2006:6). Son éstas, estando presentes en la realidad, quienes «dan acceso»¹⁶ a través de sus cualidades a la afectividad que les dio origen y modo de ser. Conocerlas significa conocer a la sociedad y a su pensamiento, ya que “la sociedad completa [...] es una forma hecha de formas¹⁷ [...] donde cada forma es una sociedad en sí misma” (Fernández, 2004d:262).

Para empezar, las formas pueden ser muchas cosas, pero no son algo que se pueda percibir, sino sentir; son una cuestión de sensibilidad, tal como lo es el pensamiento de la sociedad. Las formas no son objetos, pero éstos están hechos de ellas, ya que son “una especie de punto de fuga [...] de donde sale y a partir de lo cual

¹⁵ Cuando se deja de percibir y se empieza a sentir se está utilizando la *sinestesia*, la cual hace que las cosas tengan un aura, y es que se dejan de percibir de manera fragmentada, por los cinco sentidos de percepción, y ahora se perciben por un solo canal, permitiendo que se haga sin confusiones; así, al apreciar las cosas de manera difusa, flotante, cada una tiene algo más que su simple realidad, y esto, parece ser el encanto que tiene el mundo (Fernández, 2009).

¹⁶ Desde el punto de vista de Simmel, “para orientarse en el laberinto de la realidad [...] las personas la ordenan mediante su reducción a modelos o formas. De esta manera el actor se enfrenta a un número limitado de formas, en lugar de a un conjunto confuso de acontecimientos” (Ritzer, 1993:309). De esta manera, todo lo que se encuentra o aparece en la vida o en la realidad lo hace por medio de formas que significan algo por sí mismas (Simmel, 2008; 2011).

¹⁷ “Simmel [...] concibe a la sociedad y a la realidad como una forma que puede llenarse de no importa qué contenido” (Fernández, 2001b:377).

se ordena todo, como algo que se irradia al resto y aunque no se vea, siempre está presente” (Fernández, 2006:127). No son tangibles, pero están siempre en la realidad:

Las formas son la sustancia del pensamiento de la sociedad; el pensamiento de la sociedad no se encuentra propiamente en las gentes que están pensando, sino en los objetos alrededor que han adquirido forma y que pueden sostenerse por sí mismos por fuera de los actos y actividades inmediatas de los individuos (Fernández, 2006:141).

El lenguaje cotidiano brinda un buen punto de partida para entender la *forma*, y es que hablar de *forma-de-ser* es algo tan común y cercano que da muestra de cómo la misma sociedad le encuentra sentido a las cosas, incluso al concepto de *forma* y aunque lo hace lejos de la lógica racional, no se equivoca, ya que efectivamente, “las formas son el modo de ser de las cosas” (Fernández, 2000:42). La idea de *forma-de-ser* también puede ayudar a comprender que cualquier forma “es una entidad sólida. Lo sólido no es lo duro ni lo pesado ni lo estático, sino aquello que tiene un “valor estable” (Corominas, 1973; en Fernández, 2004d:42). Se sabe que la *forma-de-ser* de cualquier persona no cambia de la noche a la mañana; más bien es esa esencia que perdura en cada quien y que la hace “diferente” y “especial” de otras.¹⁸ La forma pues, sea de lo que sea, tiende a ser estable, ya que como se podrá ver más adelante, si ésta cambia, el objeto donde habita también lo hace.

Todo lo anterior da cuenta hasta ahora, de que “las formas son cosas mentales, o psíquicas” (Fernández, 2004d:30); y es que si son aquello que le da origen y forma a todo lo que se encuentra en la sociedad, “entonces eso que se llama mente está presente en cualquier cosa que se le vea forma” (Fernández, 2004d:31), y no sólo en las personas, porque los objetos también tienen forma de ser, más allá de lo que se percibe de ellos, hay una esencia estable e intangible que sólo se puede sentir, la forma que los formó. “La forma de casi cualquier objeto [...] cuando uno se le acerca, parece crecer infinitamente por dentro hasta abarcar el tamaño de su sociedad” (Fernández, 2006:141).

¹⁸ Sin embargo, existen “formas diferentes de la misma cosa [que] pueden tener un aspecto tan diverso que cuesta trabajo creer que sean, esencialmente, la misma sustancia” (Langer, 1969:9).

La forma es algo que se capta de un sólo golpe, por lo tanto se presenta como una unidad,¹⁹ una unidad sensible que se aparece completa o en cada una de las partes que la componen; sin embargo, la suma de estos componentes, de sus materiales, no son suficientes para dar cuenta de ella, porque la forma es algo más, otra cosa que la simple suma de ellos, y cada uno de sus rasgos, de sus gestos, existen sin otro objetivo que darle constitución a aquella forma en la que se encuentran inmersos (Fernández, 2000; 2004a; 2006).

En esa unidad que caracteriza a la forma, tiene cabida su contenido, su material, su fondo, su función²⁰ y todo aquello que la conforma y que la hace ser tal cual es; aunque parezca tentador tratar de estudiarlos por separado, y así comprender de qué está hecha tal o cual forma, uno debe abstenerse de hacerlo porque lo único que logrará será provocar que la forma se desvanezca; si cualquiera de los componentes de la forma se altera, se altera también la forma (Fernández, 2001; 2006).

Siendo unidades sensibles, las formas se sienten -tal como ya se ha dicho antes- lo que implica que uno se acerca a ellas no por el camino de la percepción sino por el de la sensibilidad, de lo sensible. Cuando percibimos algo, el registro de lo percibido se realiza desde fuera del objeto, y al parecer se hace con un sólo canal. Pero cuando “sentimos” las formas -y cabe decir que no existe una sola manera de sentir, por lo que los modos pueden ser varios y siempre diferentes-, logramos captarlas como desde dentro (Fernández, 2006). Es decir, “uno, como sintiente, se encuentra dentro de los sentimientos” (Fernández, 2000:76), como cuando se siente el paisaje de una ciudad, el paisaje no está dentro de uno, uno está dentro del paisaje. Y si las formas son sensibles, tampoco hay mucho que explicar de ellas, uno ni siquiera debe buscarles un significado ya que ellas mismas son su propio significado, por lo que uno debe limitarse y disfrutar de sólo sentirlas (Fernández, 2000).

¹⁹ “Lo cierto es que vivimos en unidad. Lo vivido se presenta como un todo” (Nicol, 1941:100).

²⁰ “La forma no parece servir a nada ni tener ningún objetivo exterior que no sea la forma misma, de modo que resulta ser una unidad para sí misma” (Fernández, 2006:126).

Como toda entidad a estudiar aquí, las formas son colectivas, no por encontrarse en objetos o ser sentidas por personas se vuelven en algo individual, y es que contienen dentro todo un proceso mediante el cual se forman, una historia, lo que las dota de un carácter colectivo, el cual además da cuenta de que las formas son públicas, pero no físicas, porque la percepción no las alcanza (Fernández, 2006). El hecho de ser entidades no tangibles puede llevar a la idea de las formas como algo subjetivo, pero es precisamente su carácter público lo que las hace exteriores, y por lo tanto objetivas (Fernández, 2000).

Como se puede notar, las formas son entidades difíciles de definir, sin embargo, contienen siempre un punto donde empiezan, y otro donde terminan, los cuales representan los límites dentro de los cuales se mueve; en el primero de ellos, se da el origen de la forma, el cual queda recubierto por el otro límite que queda alrededor de ella, es así como los objetos empiezan a ser, por sus límites (Fernández, 2000).

Habiendo explicitado los límites de las formas, se puede empezar a hablar del proceso de objetivación en el que las cualidades de toda forma, o lo que es lo mismo, de todo sentimiento, parecen independizarse de su misma acción y encarnarse en un objeto -sea una actividad, un concepto, una cosa, etcétera-, cualquiera que se imagine, de tal manera que esa forma que parecía que nunca iba a ser posible admirarla de manera tangible, comienza a ser apreciada de manera común, cercana a lo que cada uno de nosotros vive y siente dentro de la sociedad (Fernández, 2000; 2006).

Es así como todo lo que existe en la realidad, tiene su origen en una forma, en una entidad psíquica que se estabilizó, se encarnó en algo estable y obtuvo consistencia por extenderse lo suficiente, y que al conocerlo en su forma material, necesariamente se estaría teniendo un acercamiento con el pensamiento que le dio nacimiento, pues al ser percibidos, vuelven a crearlo una y otra vez (Halbwachs, 1939; 1950; Fernández, 2006). Estas encarnaciones se hacen no sólo sobre objetos en el espacio, también en prácticas, en rituales, en usos y costumbres, en imágenes y en estructuras, resultando en un pensamiento colectivo consustancial al cuerpo de la

sociedad (Fernández, 2006). No sobra advertir que hay que cuidar no concebir por separado al sentimiento y al objeto en el cual se materializa. En la realidad, éstos no existen por separado, ya que “la materialización, tal como se siente, es el sentimiento mismo” (Bosanquet, s.f.:11, en Fernández, 2001b:367).

La encarnación de las formas resulta entonces en objetos materiales, que constituyen la cultura objetivada (Fernández, 1994a). Es en ellos donde se ha ido sedimentando la forma del pensamiento y sentimiento colectivos, convirtiéndose en instancias cargadas de afectividad que pertenecen a la cultura, y los cuales la sociedad los utiliza para pensar, es decir, el pensamiento no se encuentra dentro las personas, se encuentra en estos objetos que pueden sostenerse fuera de los individuos, y que por lo tanto, es dentro de ellos, donde se puede encontrar la forma de la sociedad (Fernández, 2006).

Un *objeto*, pues, es aquella imagen que no sólo se siente, sino que ya presenta límites demarcados que dan señas de dónde empieza y de dónde termina; tal como cada forma, es estable, pero ya no sólo en su esencia, también parece encontrarse estabilizado en el lenguaje y perdurar en un tiempo y en un espacio. Si en la forma de cada objeto podemos aproximarnos a la forma del pensamiento de la sociedad, tiene que ver con que en cada objeto se mantiene la misma estructura del sentimiento que lo produjo, como si en cada objeto se concentraran las mismas cualidades de la colectividad y, por ende, de la afectividad que le dio origen (Fernández, 2004a; 1994a).

Aunque estos objetos, para poder llegar a serlo, se han independizado de lo que los ha producido, no lo abandonan por completo, ya que en ellos se guarda esa esencia, esa forma, y quien se acerca a conocerla, puede comprenderla, ya que resulta familiar (Freyer, 1923, en Fernández, 2006; Halbwachs, 1950/2004), tal vez porque objeto y sujeto, están hecho de lo mismo.

Ya que todas las representaciones colectivas encuentran en estos objetos su forma de ser, generalmente de manera simbólica o emblemática (Halbwachs, 1939),

para poder llegar a comprenderlos -a ellos y a su forma-, es necesario ir más allá de sus propiedades físicas, ya que “lo que se sabe físicamente de un objeto es, irónicamente, lo que menos le pertenece a él” (Fernández, 2004c:78).

Sin embargo, en la búsqueda de la afectividad originaria, hay que tener en cuenta que “en suma, no existen objetos como los sentimientos: existen sus *situaciones*” (Fernández, 2000:62). Éstas representan un momento y un lugar donde algo sucede, algo que está determinado por todos los objetos, personas, estados de ánimo, movimientos, intenciones, entre otras condiciones que hacen de ese evento algo singular y distinto de lo demás, por lo cual cada situación es sólo ella misma y su sentimiento, ya que éstos -los sentimientos- nunca se repiten²¹ (Fernández, 1994a; 2000).

Situaciones sobran, y así también los afectos que las envuelven. La Psicología Colectiva puede escoger cualquiera para acercarse al pensamiento de la sociedad, para desentrañar cuál es el sentimiento que se encuentra en un objeto y viceversa; en esta disciplina se dan mucho los casos en los que una situación reúne polaridades: dos afectos, dos formas, dos conceptos que parecen oponerse entre sí, pero que, puestos como una situación, la polaridad que las enfrentaba se disuelve (Fernández, 2000; 1994a).

Por lo anterior podemos hablar de dos conceptos. En uno, “los opuestos pueden excluirse mutuamente [...] y es lo que se puede denominar “dualismo”; [en el otro,] los opuestos pueden incluirse necesariamente, que es lo que se puede denominar “dualidad”²² (Fernández, 2000:168-169; comillas en el original). La Psicología Colectiva, tal como se ha venido narrando, difiere con el modo de pensar del dualismo moderno; en vez de separar y oponer pensamiento y sentimiento, objeto y sujeto, individuo y sociedad, vemos cómo en realidad todo está hecho de lo mismo. Esto no impide que se

²¹ Podemos ejemplificar esto a partir de la siguiente frase de Gadamer (1977b:54): “Una puesta de sol que nos encanta no es un caso más de puesta de sol, sino que es una puesta de sol única que escenifica antes nosotros «el drama del cielo».

²² Por ejemplo, “el blanco solamente es posible por la existencia de su contrario, [...] la muerte forma parte de la vida, y [...] todo triunfo lleva dentro su fracaso” (Fernández, 1994b:94).

hable de sentimientos por un lado, y de pensamientos por el otro lado; esa es justo la virtud de la dualidad, saber que cada cosa tiene “cualidad de dos” (Fernández, 2004a), y que si para aproximarnos al pensamiento de la sociedad tenemos que presentar dos cosas que parecen oponerse, basta con no olvidar que no se trata de “un antagonismo, sino [de] un continuo” (Fernández, 2004d:19).

La realidad entonces, aquello de lo que se ocupa la Psicología Colectiva, comprende el universo psicológico, es decir, todas estas situaciones que son las extensiones y las materializaciones de esa misma psique, y también todo lo físico, así, como dualidad, ambos hechos de lo mismo pero presentados en diferentes intensidades; esta diferencia también radica en la involucración del observador en el objeto (Fernández, 2004c); pero eso se explorará más adelante.

Y entonces se puede decir, que la realidad está hecha de formas, pero si además tuviéramos que decir, en una sola frase, qué forma tiene una forma, o cuál es su contenido, su esencia o aquello de lo que está hecho, diríamos que las formas tienen la forma de los sentimientos, por lo que a su vez, los sentimientos son, en sí mismos, su propia forma (Fernández, 2001; 2006). Y si la realidad está hecha de formas, entonces se encuentra cargada de afectividad, o lo que es lo mismo: “la forma de la afectividad es la sociedad” (Fernández, 2000:42).

Así que cuando uno intenta acercarse a la realidad, a la sociedad, o a la cultura, se encuentra irremediamente con sus formas, por lo tanto para realmente acercarse a estas entidades no se puede hacer por la vía de la lógica racional, ya que “las formas no son lógicas, funcionales, inteligentes, útiles ni científicas: las formas son estéticas” (Fernández, 2006:171); la misma realidad o sociedad es estética, que es lo que usualmente se nombra como cultura y la cual a su vez, es una entidad psíquica que piensa con formas.

Y si la estética se trata de sentir la realidad, en general es lo que estamos haciendo todo el tiempo, porque “nadie piensa pensamientos sino que piensa cosas; y

si se piensan cosas, eso no puede hacerse solamente con el cerebro, sino también con los ojos, los oídos, la piel, etcétera” (Fernández, 2004a:99); entonces la realidad puede sentirse y pensarse bonita, bella, fea u horrible;²³ porque al final lo que realmente importa, es la calidad estética de la realidad (Fernández 2000).

En resumidas cuentas, es impensable una realidad, una sociedad, una ciudad, un sentimiento, una cultura, un objeto -etcétera-, sin forma. Es en ella, en la forma, donde uno se puede aproximar a los significados más profundos de la sociedad de la que forma parte. Por más abstracta que parezca, la forma siempre se nos aparecerá encarnada en las cosas más comunes de nuestra cotidianidad, pero no por ello se vuelve fácil de aprehender, ya que ni es el objeto mismo, ni el sentimiento aislado del mundo material: la forma siempre será ese algo que hace que el pensamiento de la sociedad sea ese y no otro. “La forma es la sustancia de la realidad, lo común de la realidad” (Fernández, 2004d:27).

1.1.4 El método

Se dijo antes que las formas pueden llegar a estabilizarse, y una primera manera de lograrlo es mediante el lenguaje, pero éste no es independiente sino parte de ellas, por lo tanto si éstas cambian, la forma de nombrarlas también lo hará (Fernández, 2004c; 2006). De hecho “el lenguaje con que está dicho lo indecible contiene la misma estructura, pausas, velocidad, profundidad, textura, intensidad, luz, tamaño, que el objeto imitado”²⁴ (Fernández, 2000:96).

Por lo tanto, es necesario considerar al lenguaje no como algo que se sobrepone al objeto en un segundo momento,²⁵ ya que “la palabra no es una etiqueta que se le

²³ Estas categorías se describen en el Capítulo III.

²⁴ “El lenguaje es un centro en el que se reúnen el yo y el mundo, o mejor, en el que ambos aparecen en su unidad originaria” (Gadamer, 1977a:567).

²⁵ Para Gadamer (1977a:568) “lo que puede comprenderse es lenguaje. Esto quiere decir: es tal que se presenta por sí mismo a la comprensión [...] Acceder al lenguaje no quiere decir adquirir una segunda existencia. El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser”.

pone a ciertas cosas, sino que va disuelta indisolublemente en la cosa misma” (Fernández, 2006:125). Y es que las cosas lo son porque se pueden nombrar, parece que es cuando tiene nombre que la forma ha podido encarnar en algo, por lo tanto se marca ahí el punto donde terminan los sentimientos (Fernández, 2004a). Pero el lenguaje no son sólo palabras, el hecho de nombrar a los objetos implica sentir sus límites, por lo tanto, los conceptos y las definiciones, que también son formas del lenguaje, darán forma a lo que nombran de diferente manera, según sus límites:

Los conceptos determinan todo lo que puede incluir una palabra, o sea, todos los discursos, frases, definiciones, enunciados, sinónimos, etc., que se pueden agrupar, organizar y clasificar como pertenecientes a una categoría [...] las definiciones determinan, por el contrario, todo lo que se pueda excluir de una palabra, fijando y fijando sus límites de tal manera que no puedan entrar en ella cosas que no le quepan (Fernández, 2001:32-33; corchetes nuestros).

Por ejemplo, se espera que al finalizar este primer capítulo, hayamos podido desarrollar el concepto de una Psicología Colectiva, así como sus conceptos más representativos, de manera que todas las palabras, referencias teóricas, uno que otro ejemplo, analogías,²⁶ ciertos adjetivos y no otros, y demás recursos utilizados, lleven a la comprensión de dicha disciplina. Esto no impidió incluir definiciones, las necesarias para enfatizar, siempre que fuese pertinente, los bordes de ciertos objetos, concepciones, ideas. Se puede ver así, que “un concepto es una definición muy larga, y una definición es un concepto muy corto” (Fernández, 2001:33).

Pero el lenguaje no sólo está para hablar de aquello que no se puede nombrar, sino que tiene su propia forma de ser, y una de ellas es el *silencio*, que parece ser lo más cercano a lo innombrable, pues no está hecho de palabras, pero tampoco de mutismo, sino que tiene pasmo y sorpresa de cuando algo tiene que ser dicho pero el nombre tarda en aparecer, por lo tanto los silencios son eso que queda entre lo que se dice y lo que no (Fernández, 2001; 2004a). El silencio, al no ser sólo la ausencia de

²⁶ Según Susanne K. Langer (1969:27) “dos cosas que tienen la misma forma lógica son *análogas*. El valor de la analogía es el de que una cosa que tiene una determinada forma lógica puede ser *representada* por otra que posee la misma estructura, es decir, que es análoga a ella”. Es así como en el presente trabajo, un *graffiti* o un *sticker* pueden representar un grito, una queja, una firma, más que sólo un rayón o una estampa en la pared.

palabras, representa esa forma del lenguaje que es “aquello que lo mantiene vivo una vez que se articula en palabras, porque el lenguaje y las palabras solamente están hechos para hablar de ese silencio” (Fernández, 2001:18).

Después del silencio podemos encontrar al lenguaje *poético*,²⁷ ese que ya dice algo, pero que ese algo es tanto su forma como su contenido, es decir, el modo en que está dicho es lo que quiere decir, no más, no menos; no se nombra con él una realidad existente, sino que a la hora de ir hablando, escribiendo o recitando, se va creando una: eso que se decía, escribía o recitaba (Fernández, 2001).

En el lenguaje, el uso de los adjetivos es algo común, pues indican las características materiales y espaciales de los objetos, y al hacerlo, necesariamente también nombran las cualidades de las formas de los sentimientos²⁸ (Fernández, 2006); por lo tanto, estos adjetivos representan una de las mejores maneras de acercarse a ellas, pues representan la unión, un puente, entre aquello que no se puede decir, y las palabras para nombrarlo, es decir, “lo sensitivo y lo perceptual se funden en lo adjetival” (Fernández, 2000:26).

“Los adjetivos pueden extenderse indefinidamente sobre la realidad; engrane sólo puede ser un engrane, pero gris puede ser la tarde, los elefantes, una inteligencia o un casimir” (Fernández, 2000:63). Se puede apreciar así que, no obstante la dificultad de nombrar las formas de la realidad, ya que, como se ha dicho antes, incluso emplear una palabra por otra podría modificar su sentido -y ya no se estaría hablando de la misma forma-, los adjetivos, cuando uno les saca provecho y siente en ellos las mismas cualidades que la afectividad, pueden adjetivar cualquier realidad que uno se imagine.

²⁷ Dentro de los tipos de lenguaje, además del silencio y del poético existen el lenguaje especular y el técnico. En el primero se nombra al lenguaje mismo, y dentro de él caben los conceptos y las definiciones; mientras que en el lenguaje técnico las palabras salen del mismo para entrar en la naturaleza, se vuelven cosas (Fernández, 2001a).

²⁸ “El lenguaje copia la estructura del pensamiento y por eso es capaz de representar el pensamiento” (Langer, 1969:27).

Como ya quedó claro, el lenguaje es una de las maneras en las que se puede uno acercar a conocer aquello que ni él puede nombrar, ya sea a través de los silencios, del lenguaje en cualquiera de sus formas, de los conceptos, definiciones o adjetivos, pero parece que es la *metáfora*,²⁹ la que mejor se acerca. Esto se debe a su cualidad de “decir lo indecible, nominar lo innominado, pronunciar lo impronunciable, toda vez que se trata del recurso de darle a algo el nombre de otra cosa” (Fernández, 2001:25).

A la psique, aquella entidad que subyace a la sociedad, se le puede aproximar entonces mediante el lenguaje figurado de las metáforas, es decir, hablando de otra cosa³⁰ (Fernández, 2004c) ya que parece que su forma de ser no puede ser captada de otra manera, no puede nombrarse directamente. Se dice que para que una metáfora esté “viva”, debe haber y sentirse en ella una tensión, la cual oscilaría entre lo que se dice y lo que no (Fernández, 2004c); por lo tanto, cada que una metáfora se inserta en el lenguaje de manera inmóvil, fija, dura, lo que se endurece es también el significado, y se vuelve una metáfora muerta, un lenguaje inerte, que en vez de provocar un sentimiento, se aleja de él y deja de hablar de aquel silencio que le da vida y que permite “que un pensamiento sea comprensible, y también que sea interesante, emocionante, estético” (Fernández, 2004b:5), para sólo repetirse una y otra vez.

Es así como, por sus cualidades, la metáfora se vuelve la metodología perfecta para acercarse a la psique colectiva, ya que se puede reproducir mediante un discurso la lógica de la afectividad, lo que quiere decir: elaborar metáforas y mostrar que éstas son la realidad; y si reproducir este discurso es la metodología, el método consistiría en imitar el pensamiento del objeto (Fernández, 2004a).

²⁹ “Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo de lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción [...] por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 1995:39).

³⁰ “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson, 1995:41).

La Psicología Colectiva, al concebir a la realidad como “indisociable” con cada una de sus partes, también ella misma resulta indisociable, tanto en su teoría, como en su objeto de estudio, como en el investigador mismo: todo está hecho de lo mismo (Fernández, 2004c). Es así como la Psicología Colectiva difiere con otras disciplinas desde la misma concepción de lo que es un método³¹ y/o una teoría. En este trabajo, al método se le concibe como “una forma de ver el mundo, una propuesta de cómo es la realidad” (Fernández, 2006:139); y a la teoría, tal como significa etimológicamente, como una “contemplación” (Fernández, 2000). Dicho de manera más concreta aún, se tiene que “la teoría o el método de la psicología colectiva consiste en fabricar el pensamiento del objeto [*que se desee*]” (Fernández, 2000:96; corchetes y cursivas nuestras). En este trabajo, ese objeto es el arte urbano.

Como disciplina que se encarga de entidades psíquicas, la Psicología Colectiva debe en sus descripciones, evocar las experiencias, provocarlas y reconstruirlas con esa misma descripción, tomar como recurso metodológico al estilo literario, siendo capaz de convertir a su texto, en una descripción estética de las situaciones sociales que le interesan, y para eso debe tratar de captar a la sociedad como si ésta fuera una obra, una canción, un cuento, para que al final, esa descripción pueda pasar a formar parte también del objeto descrito, y éste no esté hecho sólo de sus datos, sino que ahora se pueda conocer algo más de él, algo mejor (Fernández, 1994a; 2001; 2006).

Al hacerlo de otra manera, se corre el riesgo de volver a la psique, la entidad que nos interesa, una abstracción vacía, muerta, lo cual es posible si se intenta separar la vida afectiva del objeto a estudiar, y que suele pasar al tratar de encontrar los pensamientos, los sentimientos, en las conciencias individuales (Blondel, 1966); no es que éstas no puedan ser objeto de estudio, lo son, ya que también son parte de la

³¹ “Lo que se llama método científico [...] es, bien entendido, un procedimiento de dominio y control, sobre la naturaleza, concretamente la naturaleza física, que se sustenta, se justifica y se verifica precisamente por su capacidad de manipulación y utilización de dicha naturaleza” (Fernández, s.f.b:5). Este método proviene de la ciencia moderna, nacida en el siglo XVII, la cual “se funda en la idea del método y de la garantía metodológica del progreso en el conocimiento. Ella ha cambiado radicalmente nuestro planeta privilegiando una forma de acceso al mundo que no es la única ni la más completa que poseemos” (Gadamer, 1992:183).

afectividad, sin embargo se trata de la manera en la que el investigador se aproxima a ellas.

Podría decirse que una Psicología Colectiva que busca comprender a la afectividad colectiva, es una psicología narrativa y descriptiva; y claro está, comprensiva.³² Y aunque lo que busca comprender no se puede nombrar, sí se puede sentir, por lo que la disciplina, al poder narrar estos sentimientos, se vuelve un género literario cuya cualidad es la innarrabilidad;³³ es una descripción de las formas presentes en la cultura y se convierte en una historia de los sentimientos, que provee una aproximación a la psique colectiva que no puede ser verificable, pero es implacablemente real (Fernández, 2000; 2001; 2004a). La narración se vuelve el recurso para conocer, para acercarse al objeto de estudio:

La afectividad no se puede describir, pero [...] se puede colegir la inefable construcción de la afectividad a partir de ciertas características de los objetos resultantes; [...] al estar haciendo esto, no se está haciendo esto, sino otra cosa, a saber, se está poniendo en palabras, narrando, volviendo objeto, cierto paquete de imágenes que antes no estaban aquí, es decir, se está conociendo algo desconocido (Fernández, 2004a:110).

La comprensión, por ejemplo, de la forma de una determinada sociedad, se lograría pues, a partir de la misma “descripción de qué es lo que se siente estar dentro de [...] [dicha] sociedad” (Fernández, 2006:139). Pablo Fernández (2004a) propone dos maneras para escribir una narración y comprender algo con ella; la primera es narrar un sentimiento como siendo un lugar. La segunda, narrar cualquier fenómeno como siendo un sentimiento. Esto, tal como considera Bartlett (1932; en Fernández, 2004d), tiene que ver más con imágenes que con palabras, o más con evocar un sentimiento que con escribir un discurso lógico, ya que:

³² Según Gadamer (1977a:457) “esta comprensión de la cosa ocurre necesariamente en forma lingüística, pero no en el sentido de revestir secundariamente con palabras una comprensión ya hecha; la realización de la comprensión, ya se trate de textos o de interlocutores que le presentan a uno el tema, consiste justamente en este llegar a hablar de la cosa misma”.

³³ “Y es que para escribir no hay que ser escritor, sino pasársela de incógnito buscando algo que hay en el fondo de las palabras y que se sabe que no se va a encontrar, sino sólo a buscar porque sería encontrar aquello mismo con lo que se busca -el lenguaje, el pensamiento, uno mismito, etc.- y eso es por definición inencontrable” (Fernández, 2009:175).

La comprensión es en sí misma una forma, específicamente, aquélla en que el pensamiento tiene la misma forma que el sentimiento, y por lo tanto la persona alcanza la misma forma que la realidad, con lo que desaparecen las brechas inquietantes, las rupturas incómodas entre uno y el mundo (Fernández, 2000:148).

Y es precisamente esto lo que la Psicología Colectiva busca, alejarse de la causa y efecto como sustrato explicativo de la racionalidad, y acercarse al de la afectividad, que es la belleza, y que no es explicación, es comprensión -la cual siempre es estética-, y por lo tanto utiliza un lenguaje³⁴ apto para dar interpretaciones que permiten entender sin comprobar (Fernández, 1994a; 2004a; 2006).

“En términos académicos, la afectividad es un fenómeno que requiere, para que suceda, de un investigador” (Fernández, 2000:80), pero dejando de lado la racionalidad, éste, no se separa del objeto, no se debe mantener objetivo y distante de lo que estudia, sobre todo porque él mismo es una cualidad de lo que conoce, la manera en que ve al objeto, la manera en que lo percibe, es una característica más del mismo, sin embargo no debe disolverse en él, o si lo hace, debe hacer algo más después, de manera que no se pierda en el objeto, es decir, hay que pertenecer, y al mismo tiempo no pertenecer (Fernández, 2000; 2004c; 2004d).

Y para esclarecer eso que todo psicólogo que busque comprender de manera estética a la realidad debe hacer, una vez que se aproxima al objeto de su interés -y si desea no perderse en el intento- vale la pena entonces, presentar cuatro momentos clave en dicho proceso:

Al parecer, lo que sucede es lo que sigue: en un primer momento, ciertamente, el investigador se sumerge en el objeto, coincide con él y siente lo que él, pero al salir, en un segundo momento, regresa con un duplicado de la forma del objeto, no memorizado (como información almacenada) sino hecho literalmente de memoria. [...] El tercer momento de la investigación es la copia del sentimiento en pensamiento, de la forma en lenguaje, de la estética en lógica, de lo visto en

³⁴ “Uno es cualquiera, todo el mundo, la realidad psicosocial, la interacción, que es, finalmente, la que habla; entonces, el lenguaje cotidiano vale como dato de realidad para todos, es acatable por todos y resulta pues lo más objetivo que la gente tiene; es la garantía de realidad, de pertenencia a un mundo” (Fernández, s.f.a:6).

escrito. [...] Y aquí sucede un cuarto momento, interesante y circular: lo que tiene por escrito en sus manos el investigador es un objeto estético [...] En suma, la teoría es la duplicación del objeto afectivo en material lingüístico” (Fernández, 2000:95-96).

Es de esta manera como dentro de la Psicología Colectiva, hacer investigación significa hacer un trabajo estético, de manera que el resultado forme también parte del objeto que se estudió, y donde el investigador, para hacerlo, no haya tenido que fragmentar la realidad a conocer ni haya tampoco ignorado aquella parte de ella que no se puede nombrar, sólo porque ésta se escapa de todo registro de medición y que por lo tanto suele ser ignorada por el cientificismo que “solamente es capaz de ver cosas yertas que se dejan medir” (Fernández, 2001:375).

Y respecto al trabajo estético que envuelve a esta investigación en particular, no es que se haya pretendido, en una primera instancia, soltar conceptos que le conciernen a la Psicología Colectiva sin dar primero una vista panorámica de lo que es la disciplina, porque saltarse este paso hubiera sido una enumeración de definiciones, y como ya ha quedado claro, esa no es una tarea estética. Se intentó entonces, ir contando de qué trata la disciplina, y que estos conceptos se fueran mostrando solos, ya que todos están hechos de la misma forma, por lo que si uno se aproxima a su realidad, de la misma manera se está aproximando a la ciudad en la que vive; ya se ha dicho antes que cualquier objeto tiene la forma de la sociedad que le dio origen, sea una tetera, la corrupción, las ferias de un barrio, o los muros con pintas que colorean la ciudad. Por lo cual, bajo la mirada de esta Psicología:

Los afectos y sus sinónimos aparecen a su vez como sinónimos de otros términos en la sucesión siguiente: todo afecto es una “forma”, las formas son “situaciones”, las situaciones son “ciudades”, las ciudades son “sociedades”, y las sociedades son “cultura”; de modo que aquí, cultura, sociedad, ciudad, situación, forma y afecto son sinónimos, y así, las cualidades de cada término son cualidades de los demás (Fernández, 2000:14).

Se puede ver entonces, que todo este tiempo hemos venido hablando de lo mismo, y si bien esto no significa que no haya ciertas distinciones, sobre todo al nombrar a estas entidades, queda claro que no es el objetivo de este trabajo,

fragmentar la realidad para poder medirla y explicarla, sino acercarse a ella y comprenderla a través de las posibilidades que nos ofrezca para hacerlo. Por eso ahora es momento de dar paso a otros marcos conceptuales -que no se encuentran separados de lo que ya se abordó- que permitirían, ya no sólo comprender la esencia de la Psicología Colectiva, sino vislumbrar además aspectos un poco más específicos del contexto en el que incide nuestro objeto de estudio: el arte urbano.

1.2. La ciudad y la calle: a manera de contexto

La diversidad de este mundo puede percibirse de entrada en las ciudades [...] que avanzan según su propio ritmo y duración [...] Conocerlas no implica, de entrada, inspeccionar sus monumentos, sus murallas y su gente y, menos aún hacer el balance de su estado socioeconómico. Implica reconocer y entender este tiempo original a razón del cual nos encontramos con ella

Pierre Sansot

Para poder comprender el objeto de estudio de este trabajo, es pertinente abordar temas como tiempo y espacio, así como memoria, para poder situar al arte urbano de manera adecuada en su contexto, y hablar específicamente de la ciudad y de la calle, siendo éstos los espacios donde se encuentran sus expresiones -entendiendo que su forma no sólo encarna ahí-, así como de los límites entre lo público y lo privado en los que principalmente se mueve. Todo estos son temas que la Psicología Colectiva ya ha abordado, por lo tanto se retomarán desde esta perspectiva.

1.2.1 La memoria colectiva

*Uno tiene la edad de sus recuerdos:
30 o 300 años, a escoger, sin aumentar arrugas.*

Pablo Fernández Christlieb

Como se vio anteriormente, para acercarse a conocer la forma de ser de algo, hay que buscar en los objetos, personas, instituciones, o cualquier otra expresión donde ésta haya encarnado, por lo tanto se entiende que esto requiera de un proceso que conlleva tiempo y ciertos espacios. Para encontrar entonces la forma, sería necesario rastrear estos objetos hasta llegar a lo que les dio origen, ya que su forma actual lo es en base a una memoria, sin embargo ésta en vez de ser en algo pasado, existe en el presente, y en vez de ser algo individual, su forma de ser es colectiva. “Esta memoria se refiere al hecho de que [...] van apareciendo, [...] detalles de la forma que, por decirlo así, no están presentes, no son actuales, sino que pertenecen a formas pasadas” (Fernández 2006:168)

El papel de la memoria resulta ser crucial para acercarse al pensamiento colectivo, ya que éste es “básicamente una memoria, y [...] todo su contenido está hecho de recuerdos colectivos” (Halbwachs, 1925/2004:344). Es decir, todo lo que se encuentra en la realidad trae recuerdos, porque todo con lo que pensamos en el presente está lleno de ellos, la vida en sí, está hecha de memoria y ésta permanece presente porque la misma sociedad que la contiene, contiene también los marcos actuales que le permiten reconstruirla y, de esa manera, al mantenerla viva en el presente se pueda pertenecer a esa sociedad, en ese momento (Halbwachs, 1925/2004; Fernández, 2004b; 2004c). Ésta es pues, la *memoria colectiva*.

Esta memoria se diferencia claramente de la historia,³⁵ ya que mientras ésta busca en el transcurso de las épocas aquellos sucesos que marcaron cambios

³⁵ Aunque actualmente esta distinción parece superada debido a una nueva concepción de la historia, en este trabajo parece pertinente mencionarla, al contribuir a la comprensión de la mirada que se le da al objeto de estudio desde la Psicología Colectiva.

importantes en la humanidad, transformaciones y rupturas en el rumbo de la vida social, haciendo caso omiso de los periodos en los que parecía no pasar nada importante; la memoria colectiva, en cambio, vive justo de ese continuo que, por más que las horas, los días e incluso los siglos pasen, no cambia, se mantiene constante y da sentido a la colectividad que la siente, que lo recuerda y que por lo tanto, lo piensa hoy en día.³⁶ Por lo tanto, historia puede haber una sola, una en la que toda la raza humana, si lo desea, puede apreciar a grandes rasgos cómo es que ha ido cambiando. Pero memoria colectiva no es una sola, de tal manera que cada colectividad puede comprender gracias a ella el porqué de su forma actual, eso que los une desde su origen y que aún se mantiene vivo (Halbwachs, 1925/2004; 1950/2004; Fernández, 1994a; 2004d). Cabe agregar además que “la memoria carece de historia porque ella es su punto de partida, y en ella el tiempo de la sociedad no fluye porque ahí es donde se echa a andar” (Fernández, 2004d:186).

De esta manera, en contraste con la historia, la memoria colectiva permite mostrar que a pesar de los sucesos que ocurren dentro de un grupo, las cosas permanecen estables, es decir, si en lugar de señalar las diferencias, remarca las similitudes, lo que logra es dar la certeza a quienes pertenecen a esos grupos, de que siguen siendo los mismos, dotándolos de una conciencia de identidad que permanece a través del tiempo, permitiendo que el grupo siempre pueda recurrir a ella para asegurarse de seguir siendo el mismo (Halbwachs, 1925/2004; Fernández, 2004d). Y así como el grupo encuentra un soporte en la memoria colectiva, ésta necesita también de un grupo limitado en el tiempo y en el espacio para sostenerse, es en un conjunto de individuos donde obtiene su fuerza y duración, pues son éstos quienes la recuerdan mientras se sienten pertenecientes a algo más grande que ellos (Halbwachs, 1950/2004).

³⁶ “En cada uno de nosotros [...] según proporciones variables, existe algo del hombre de ayer; es incluso el hombre de ayer quien, por la fuerza de las cosas, predomina en nosotros, ya que el presente no es sino poca cosa comparado con ese largo pasado en el curso del cual nos hemos formado y del cual resultamos” (Durkheim, 1938:16, en Moscovici, 1981:133).

En este sentido, la memoria tiene cualidad *pneumática* (Fernández, 2004d), lo cual quiere decir que, siempre que una sociedad parezca perder aquello que era su forma esencial y originaria -pero aún y necesariamente actual- y que le impide, por tanto, seguirse sosteniendo, la memoria colectiva “reconforta el presente de [...] [esa] sociedad y la alienta para seguir siendo la misma sociedad que al principio” (Fernández, 2004d:195; corchetes y cursivas nuestras). No queda duda de que “la memoria es el modo de ser de la identidad” (Fernández, 2004c:81).

Si los recuerdos³⁷ se encuentran contenidos en los objetos de la realidad, por memoria entonces se entiende el acto de localizarlos para así poder revivir y hacer presentes las experiencias pasadas; estos recuerdos se convierten entonces en una forma análoga a la forma original que es recordada, lo cual significa que aunque no son idénticas, mantienen la misma estructura y armonía, haciéndose afectiva y estéticamente comparables; por lo tanto la memoria no es una reproducción de información, sino la duplicación de un afecto, recordar es entonces, volver a sentir (Fernández, 1994a; 2000).

Pero entonces, si no se trata de recuerdos idénticos, ni de reproducciones de aquello vivido, lo que se tiene es que la memoria se encarga de reconstituir y reconstruir, sus propios recuerdos, de crearlos, incluso inventarlos, y siempre en función de la lógica -o mejor dicho, de la estética- del pensamiento de la sociedad de la que es parte. Incluso en la creación de los recuerdos, la memoria es capaz de mezclar no sólo recuerdos propiamente dichos, sino también los conocimientos que se tengan de experiencias pasadas, y que parecen servir de ayuda para tal reconstrucción (Fernández, 1994a; Blondel, 1945). “La memoria es, mejor que ningún otro fenómeno psíquico, una creación” (Fernández, 1994a:96).

Si la memoria es colectiva, los recursos para crearla también lo son, por lo que los llamados *marcos colectivos* de la memoria son aquellos que facilitan la reconstrucción

³⁷ “Por *recuerdo* puede entenderse la experiencia vivida que está depositada en los objetos culturales o socialmente significativos” (Fernández, 1994a:103).

de los recuerdos, o al menos la evocación de éstos (Blondel, 1945). Estos marcos son sociales en el sentido que son nociones comunes a los grupos, ya que fueron establecidos y asegurados por ellos mismos, y que contribuyen a reencontrar lo que se ha sido, lo que se ha hecho o lo que se ha visto; así, cualquier recuerdo que se presenta, por más individual que parezca, siempre aparecerá con la ayuda del grupo (Blondel, 1945).

Según Halbwachs (1950/2004), un marco colectivo de la memoria es una especie de corriente de pensamiento en el que, si resulta fácil reconstruir un recuerdo, lo es sólo porque éste ha cruzado ya dicho pensamiento. Es por eso que se ha dicho ya, que todo pensamiento es una memoria; no podríamos recordar algo si ese algo no estuviera atravesado por la convención de la colectividad. De esa manera, ya que la memoria está siempre penetrada por influencias sociales, los acontecimientos que escapan del olvido, lo hacen porque tienen una significación y un valor sociales, es decir, perteneciendo a un grupo (Blondel, 1945).

Si bien, los marcos de la memoria pueden ser muchos y muy variados -según cada sociedad-, existen dos tipos que son básicos: los marcos temporales y espaciales. Dentro de los primeros tienen cabida las fechas, las estaciones del año, fiestas y celebraciones, aniversarios, el nacimiento y la muerte, y cualquier otro hito que se produzca en el tiempo, por lo cual éste no sólo retiene a dichos puntos de referencia, sino que ayuda a recordar lo que se produjo en él. Por otro lado, los marcos espaciales representarían los lugares y sus objetos que también contribuyen a reconstruir la memoria, pues cada uno tiene su origen y su actividad característica, la cual se reactiva al pasar por ellos generando afectos, ideas y recuerdos que cambiarán conforme cambie el lugar³⁸ (Fernández, 1994a; 2004b; Halbwachs, 1950/2004).

³⁸ Resulta importante aclarar que, mientras que la memoria colectiva representa la historia del grupo, los marcos sociales de la memoria siempre son ahistóricos, es decir, no contienen en sí mismos los recuerdos, sino que ayudan a reconstruirlos -siempre en el presente.

1.2.2 El tiempo y el espacio: el Espacio

Así como la memoria, toda realidad está situada en un tiempo y un espacio, por lo que el acercamiento a cualquier forma que se encuentre en ella, implica saber también acerca de dónde y cuándo es que está sucediendo. La Psicología Colectiva asume estas cualidades -tiempo y espacio- de la realidad como una entidad psíquica que se encuentra viva por la comunicación, y que tanto puede encontrarse en un día, como en una casa, en un individuo o en un siglo (Fernández, 1994a), y que aunque resulte necesario diferenciarlas para su comprensión, en realidad están hechas de lo mismo.

Así, se suele creer que el *tiempo* es eso que pasa y que no vuelve jamás, eso por lo cual nos hacemos viejos, eso que uno tiene que aprovechar, que ahorrar o emplear de manera efectiva antes de que éste pase, ya que al parecer transcurre cada vez más rápido.³⁹ Pero lo cierto es que “el tiempo no transcurre sino que dura, subsiste” (Halbwachs, 1950/2004:127). Si esto es así, entonces lo que es rápido no es el tiempo, sino uno, o lo que es lo mismo, el pensamiento de la sociedad actual. El concepto de *duración* de Bergson (1957/1995:20) es justo eso, “el tiempo percibido como indivisible”, un “tiempo inconsútil, atemporal, [...] la duración pura, la del tiempo que ni viene ni pasa, sólo dura” (Fernández, 2001b:376).

El *espacio*, por su parte, “es una realidad que dura” (Halbwachs, 1950/2004:144) y es “lo suficientemente estable como para poder durar sin envejecer y sin perder ninguna de sus partes” (161). Según Fernández Arenas (1988), el espacio no es, valga la redundancia, un espacio natural, sino uno “transformado”, ya que las dimensiones que lo conforman siempre están llenas de significaciones. Es como si, en él, no sólo residiera el pensamiento de la sociedad, sino que incluso fuera el mismo espacio el que pensara y usara a la sociedad para tal fin (Fernández, 1994a). Es así también que en cada espacio existe una fuerte relación entre su forma, quienes lo habitan y su pensamiento (Halbwachs, 1950/2004).

³⁹ “Porque lo cierto es que en nuestra vida efectiva la conciencia percibe [...] el tiempo como una duración fraccionada. Cuenta los objetos, cuenta los días y las horas y los meses” (Nicol, 1941:48-49).

De manera cotidiana solemos hablar de tiempo y espacio por separado, sin embargo, cuando se piensa mejor, es imposible separarlas, pues como toda entidad psíquica se encuentran en todos los objetos de la realidad, y de hecho es en ellos donde se reúnen “porque cada cosa tiene su tiempo y cada tiempo tiene su lugar” (Fernández, 1994a:106). De esta forma se entiende que si algo existe de manera física, también lo hace en el tiempo, haciendo de estas cualidades algo inseparable, se podría incluso decir que “espacio y tiempo son lo mismo, así que para ahorrar tiempo nos podemos ahorrar la palabra «tiempo», y hablar, a partir de aquí, del *Espacio*”⁴⁰ (Fernández, 1994a:317).

Según Bergson (1957/1995), el tiempo transcurre siempre y cuando se sitúe espacialmente, pues sólo en el espacio es donde se puede hacer la distinción, por ejemplo, de un “antes” y un “después”, siendo esta manera de tiempo espacializado la concepción que suele predominar para situarse en el tiempo; asimismo, nombra a esta unión de espacio y tiempo *simultaneidad* “que es la duración misma cuando se aparece en el espacio, y toma la forma de cosa, por ejemplo, en la forma de una forma, como en el arte o en los cuentos” (Fernández, 2001b:379). Es esta simultaneidad la que permite que en todo objeto se pueda encontrar la memoria o el pensamiento de una colectividad, dejando entrever que cuando el tiempo y el espacio se encuentran, lo que se tiene es -una vez más - una forma de la realidad⁴¹ (Fernández, 2006).

Y esa forma de la realidad -resultante de toda unión de tiempo y espacio- no sólo tiene su inicio, sino además, un inicio de ese inicio, que no le concierne entonces sólo al tiempo, sino al Espacio del cual hablábamos antes; toda realidad -sociedad, ciudad, afectividad, pensamiento, objeto, etcétera- tiene un *mito*, un “mundo previo” que

⁴⁰ “La idea de espacio cree Bergson que es el dato fundamental, y el tiempo no es más que el fantasma del espacio que obsesiona a la conciencia reflexiva” (Nicol, 1941:45).

⁴¹ Bergson (1957/1995) propone que en lugar de pretender analizar la duración, hay que instalarse en ella mediante un esfuerzo de intuición, esa “simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable” (Bergson, 1973:16); dicho de otra manera, la intuición es ese “momento en que el momento y el mundo se pertenecen mutuamente, cuando uno, por un instante intenso y sin magnitud, se topa con la certeza de la vida, como si hubiera logrado meterse en algún objeto de la realidad y supiera cómo piensa y siente ese objeto. La intuición es la manera en que se puede tocar la realidad” (Fernández, 2001b:379).

subyace a cualquiera de esas formas (Fernández, 2004c). Es por esto que los mitos representan “un orden del mundo (Kolakowski, 1972:7) dentro del cual se puede colocar el origen de la sociedad o de un acontecimiento” (Fernández, 2004d:224), Sin embargo, los mitos siempre se presentan después del origen, es decir, son el inicio de algo, pero su cualidad es estar presentes -lo *apriori* en *posteriori*- son actuales y por lo tanto se habitan, orientando a la sociedad a la que pertenecen, quien es, además, la que los crea,⁴² de la misma manera y con el mismo pensamiento que crea todas sus estructuras, pues ella no sólo escribe su historia, también su antehistoria, que es lo que se conoce como mito (Fernández, 2001c, 2004c; 2004d).

Si se entiende que el espacio y el tiempo son lo mismo, entonces el Espacio puede considerarse como una unidad, como una entidad psíquica⁴³ donde necesariamente tiene que haber un *Centro*, ese lugar donde se crea el conocimiento y la comunicación; una sociedad, una ciudad, una cultura o una realidad pueden ser consideradas como un Espacio, sin estar exentas pues de tener su propio centro, es decir, un lugar donde, valga la redundancia, se centran la atención, las miradas y todas las cosas importantes de un Espacio; el Centro no permanece inmóvil, sino que se desplaza⁴⁴ en el transcurso del tiempo, y con él todas las miradas, los pensamientos y sentimientos, y según lo hace, se va conformando el resto del Espacio (Fernández, 1994a).

⁴² Se puede notar como “aun dentro de este espacio contemporáneo vacío, apto para las relaciones mecánicas de las cosas sin significado, la sociedad parece seguir pensando y sintiendo con las cualidades míticas” (Fernández, 2001c:27).

⁴³ “El espacio es un material social que lleva dentro no sólo metros, sino valores, normas, pensamientos y sentimientos” (Fernández, 2005:60).

⁴⁴ Este desplazamiento ha ido conformando a lo largo del tiempo nuevos espacios, cada uno con su propia forma de comunicación, pensamientos y sentimientos; sin embargo, en cada desplazamiento dichos espacios no se pierden, sino que todos están presentes y juntos en la actualidad. Estos espacios se han dado desde el siglo VI a.c. hasta el siglo XX, con el desplazamiento del centro, aproximadamente cada tercer siglo en la sucesión siguiente: la plaza y la calle, el domicilio, la casa pública, la secretaría y el cuerpo (Fernández, 1994a).

1.2.3 Lo público y lo privado

Si el Espacio es una entidad psíquica, queda claro que quien piensa no son las personas, sino los espacios, haciéndolo a través de la comunicación que se gesta en su interior, en donde dicho proceso comunicativo se limita entre lo *público* y lo *privado*, o lo que es lo mismo: en cada Espacio hay zonas comunicables y zonas incommunicables, que se definen sólo en yuxtaposición la una con la otra, es decir, un espacio es público sólo en función de otro que no lo es, e incluso, en el espacio más público posible, siempre habrán zonas más públicas con respecto a otras.⁴⁵

La oposición que representa la diferencia entre público y privado, la inventa la modernidad⁴⁶ para moverse a través de la historia, volviéndose de gran importancia para que toda sociedad mantenga su curso -sin importar cuál sea éste; pero aunque público y privado son palabras opuestas, tal como arriba y abajo o la luz y la sombra, aun así son escorzos del mismo aire, dos perspectivas del mismo espíritu, es decir, representan la dirección de la mirada y los límites entre los que se mueve la comunicación que se da en los diferentes espacios, llegando a estar presente en cualquier ámbito que conforma una sociedad (Fernández, 1986; 1994a; 2004b).

Ya que son parte del mismo espíritu, del mismo aire, lo público y lo privado funcionan como diferentes grados, intensidades, que pueden encontrarse en un mismo lugar: “lo contrario de lo público no es lo privado, porque eso nada más es menos público” (Fernández, 2004d:59). Por un lado, lo público es aquello que se encuentra en un momento y en un lugar y que es comprensible, que es real, aquello que puede entrar en la comunicación de un espacio; pero exactamente esto mismo puede encontrarse en otro lugar y volverse privado, irreal, no sabido, ni compartido, ni conocido, puesto que no puede ingresar en dicha comunicación (Fernández, 1994a; 2004b).

⁴⁵ Por ejemplo, una casa es un espacio privado respecto a la calle, pero un espacio público en comparación con lo privado del cuerpo; por otro lado, dentro de ese mismo espacio -la casa- existen zonas más privadas, como el baño, o las habitaciones, que otras más públicas como el recibidor o la sala (Fernández, 1994a).

⁴⁶ “La edad moderna comienza en el momento, cualquiera entre los siglos XIII y XIV, en que el centro de la ciudad habiendo abandonado su lugar en la plaza, se mueve hacia otro sitio, hacia las casas” (Fernández, 1994a:359).

En cualquier espacio se da el vaivén entre lo público y lo privado, ya que estas formas de mirar y sentir el espacio no son estáticas, ni cualidades inherentes de una realidad; se podría decir que las transiciones entre lo público y lo privado tratan sobre todo de lógicas o estéticas diferentes (Fernández, 1994a; 2004b). Y dentro de todas las posibilidades que existen para que estos límites se muevan, es en el *espacio público urbano*⁴⁷ donde lo público encuentra su forma más ultimada, ya que siendo el centro primigenio, no hay nada más público que él (Fernández, 1994a).

Fernández Arenas (1988:35) concibe al espacio público como “aquél que el habitante puede utilizar sin más limitaciones que ciertas ordenanzas legales y ateniéndose a unas normas de decoro aceptadas por el conjunto social; no existe en ellos ninguna restricción de paso o de estancia, ni horario ni visitas”. Tales ordenanzas legales consisten en la *legalidad* y la *legitimidad*, las cuales son formas que lo privado utiliza para salir a la calle.⁴⁸ La primera parece tender a regular las pasiones que cimbran el orden de las calles, con artimañas escritas tales como leyes, reglas, constituciones, prohibiciones, obligaciones que todo “buen ciudadano” debe acatar sin más, dejando por entendido que la organización de la sociedad -la cual ella misma estableció- sólo puede cambiar por medio de métodos establecidos. Por su parte, la legitimidad serían todas aquellas acciones administrativas, que tienen la característica de ser muestras de que el espacio de arriba está poniendo atención a la calle, que está escuchando los deseos de la sociedad, y que por lo tanto ésta se reconoce en ellas (Fernández, 2004b).

⁴⁷ “La zona incomunicable del espacio público urbano consiste en las calles, [...] lo que en ellas sucede es privado en cuanto que no es noticia, que es invisible de tan usual, porque se trata simplemente de las fachadas, aparadores, esquinas, bancas, automóviles, transeúntes, ajetreos, ires y venires, ruidos, climas, horas del día, etc., que constituyen mediante su interacción la atmósfera psíquica, el estado de ánimo, del espacio, aunque públicamente no se sepa. Cuando este estado de ánimo se sabe, es que se ha concentrado en la plaza, usualmente vacía, que es la zona comunicable del espacio urbano. [...] Por lo demás, la calle y la plaza, lo incomunicable y lo comunicable, no son terrenos estereotipados, sino que cualquier calle adquiere dotes de plaza cuando le llega su hora, y mientras le llega, las plazas se caminan como si cualquier calle” (Fernández, 1994a:414).

⁴⁸ Estas formas, la *legalidad* y la *legitimidad*, provienen de otro espacio más privado que la calle: el espacio extrapúblico informacional. “La calle no tiene fronteras, porque lo público no las necesita. Pero más allá de ella, más arriba, en el estrato de las cúpulas, está lo más público que lo público, lo demasiado público, lo extrapúblico y, por lo tanto, otra vez, privado, y es solamente lo privado lo que necesita tener límites y a lo que le gusta poner fronteras” (Fernández, 2004b).

Podría decirse que la legalidad y la legitimidad regulan y administran el proceso comunicativo que tiene lugar en la calle, en ese espacio público urbano. Pero cuando dicha comunicación deja de ser pública, cuando deja de significar algo, tiende a convertirse en mera información, es decir, se vuelve *poder*, aquella parte más privada de lo más privado.⁴⁹ El poder tiende automáticamente a preservarse y por lo tanto a institucionalizarse, convirtiéndose en un acto de vigilancia, control y dominio (Fernández, 2000).

Hoy en día, cualquier “información materializada en poder es espacio quitado, de entre los cuales los más notorios son los edificios empresariales y comerciales, que llegan a ocupar un gran porcentaje de la ciudad y que le van quitando territorio al espacio público urbano de la calle” (Fernández, 2004b:80). Al igual que los edificios empresariales, todas aquellas ideas que no entran en la comunicación, es decir, que no son públicas, cuando se materializan en poder, inundan el espacio público de las ciudades, provocando por ejemplo, que aquello que era público deje de serlo y poco a poco se vaya metiendo en el terreno de lo privado: de esto trata la *ideología*,⁵⁰ que también, a empujones, va sacando lo privado del espíritu (Fernández, 2004b). Sin embargo, este poder contiene también una dualidad, un trabajo de resistencia: el *contrapoder*, aquella fuerza que permite recuperar el significado perdido de una sociedad (Fernández, 2000), siendo la *politización* una manera de lograrlo.

1.2.4 El trabajo de politizar

Si la ideología provoca que se vayan destruyendo las formas de la sociedad, es decir, que lo comunicable, real y público se convierta en incomunicable, irreal y privado, lo que puede reconstruir lo que el poder destruyó,⁵¹ y hacer retornar al espíritu de lo que

⁴⁹ En el ya mencionado espacio extrapúblico infomacional, la zona pública se llama administración, mientras que la más privada es el poder (Fernández, 2004b).

⁵⁰ “La ideología [...] es el empobrecimiento de la comunicación que se da en cada lugar donde se repiten los pensamientos y sentimientos sin pensarlos y sin sentirlos, hasta que pierden su significado (Fernández, 2004b:88).

⁵¹ “La sociedad ha producido poder, pero éste carcome a la sociedad” (Fernández, 2005).

antes era público, es la práctica de *politizar*, sacando las cosas a las calles de la ciudad (Fernández, 1994a; 2004b). Politizar es así mismo construir, abrirle paso a la comunicación,⁵² publicar lo privado, reinventar la realidad -por lo que las “novedades” que aparecen en la sociedad no tienen la cualidad de lo nuevo, sino de lo que antes era incomunicable pero ya no más; lo político en la sociedad, es también poder sentir con el pensamiento (Fernández, 1994a).

Así, en el espacio de la ciudad, politizar⁵³ sería llevar las ideas hacia el centro, a la plaza pública -que es el espacio menos privado- donde deberían adoptar formas muy concretas, con pocas palabras e imágenes, formas contundentes, pero no sólo en este espacio, porque lo político está en todas partes, se encuentra repartido; politizar significa reunir, lo público y lo privado, pero también lo cultural y lo político; y para hacerlo, la política toma el método de la poética (Fernández, 2004b), por lo que el modo en que lo hace es lo que importa, pues en lugar de nombrar realidades, las va creando según la forma en la que decida actuar.

Para lo lograr su propósito, los trabajos de politización primero deben tener algo que decir; después, deben saberlo decir y/o exponer y/o actuar en el siguiente espacio más público -entendiendo que todo espacio es público o privado respecto a otro- y finalmente deben ser oídos (Fernández, 2004b). En un espacio como la ciudad, lograr esto no resulta sencillo, ya que su aire “está tan saturado del ruido en círculos de la ideología, es decir, que ya hay tantas cosas que ver, oír, sentir, que difícilmente puede resultar llamativo ver, oír, leer, usar, sentir una cosa más” (Fernández, 2004b:109), sin embargo, resulta sumamente necesario para una sociedad tan falta de significado como la actual, caracterizada por “riqueza del mundo, empobrecimiento de la vida; triunfo del

⁵² Un ejemplo de cómo reunir lo que la ideología separa es mediante la *ironía*: “si el espíritu colectivo está dividido en espacios contrapuestos, cada uno con sus propios lenguajes e imágenes, con sus propios conocimientos, el espíritu irónico es aquella forma de la comunicación que, al mencionar en una frase algo y su opuesto, está juntando el pensamiento y el sentimiento de dos espacios opuestos dentro de uno” (Fernández 2004b:116).

⁵³ Según Pablo Fernández Christlieb (1986:6) politizar “es una dinámica que nunca se ha detenido en la historia, pero cuya constatación como fenómeno social es más infrecuente, puesto que se hace notoria sólo por coyuntura, como en el caso de los movimientos socioculturales”.

capital, liquidación del saber vivir; imperio de las finanzas, «proletarización» de los estilos de vida” (Lipovetsky y Serroy, 2013:7).

1.2.5 La ciudad y sus calles

Toda ciudad es el lugar de una cultura.

Manuel Castells

El espacio por excelencia es la *ciudad*, ya que como espacio urbano representa “la encrucijada que cierra y abre las relaciones: de la construcción de la memoria con la materialidad hecha recuerdos; de las narraciones vitales con las prácticas narradas” (Mora *et al.*, 2005:61). Es decir, es en la ciudad donde tiene lugar la sociabilidad, donde las relaciones se dan a todo su esplendor; la ciudad “es productora de obras [y a la vez] es una obra en sí misma” (Lefebvre, 1974:215), en ella no sólo hay tráfico, grandes edificios, marchas, ciudadanos, museos, perros de la calle, parquesitos, y mucho menos es la suma de estos y muchísimos más elementos,⁵⁴ sino que a través de todo ello, el espíritu colectivo logra encarnar en el espacio de la ciudad (Fernández,1994a); es por eso que el alma de la colectividad anda como el aire por la calle e inspira a los ciudadanos que pueden aspirar, expirar, y respirarla, lo que quieran. “El pensamiento anda suelto por la ciudad y no encerrado en las conciencias de los individuos” (Fernández, 2004b:10).

La ciudad,⁵⁵ como entidad psíquica, se piensa, y se hace a través de sus lugares contruidos y distribuidos llenos de imágenes, no sólo visuales, sin embargo esto no significa que el pensamiento sea algo material, sino que el espacio es totalmente simbólico; así es como la ciudad aparece como lugar y, por lo tanto, con sus cualidades y particularidades, conforma las propiedades del espíritu (Fernández, 1994a; 2004b). Y este espíritu colectivo, piensa y siente con la *calle*, haciendo de ella el estado de ánimo

⁵⁴ Para Lefebvre (1974) la ciudad es un todo, es decir, no se puede reducir a la suma de sus elementos tangibles.

⁵⁵ “El alma de la ciudad es la plaza porque ahí es donde está reunida la mayor superficie de espacio público” (Fernández, 2006:128).

del espacio, y el cerebro y corazón de la sociedad civil; y a su vez, esta calle, contiene espacios, al igual que sus plazas, que se llenan de aire callejero compuesto de pensamiento y afectividad (Fernández, 1994a; 2004b), parece entonces que es el espacio urbano, uno de los lugares donde mejor ha encarnado el pensamiento colectivo a través del tiempo.

Cuando uno se aleja poco a poco de la plaza, del centro, con lo que se topa es con las calles de la ciudad. Es en esos recovecos que el espíritu colectivo se acoge, pasea y hasta se esconde; la calle es pública pero como todo espacio, alberga también en ella un tinte privado, al menos más privado en relación al gran espacio público que caracteriza a la plaza. Tan es así que la calle puede ser un lugar propicio para el anonimato: quien camina por la calle no es nadie, o son todos; quien publica en ella no es un individuo, sino la sociedad entera. En la calle pues, transcurre diario lo incidental e inmemorable, o lo que es lo mismo, se vive una estancia cotidiana,⁵⁶ abigarrada de todo tipo de objetos, rincones y actividades (Fernández, 2004b; 1994a). Quizá no se llega a conocer todo lo que sucede en la calle, pero eso no impide que ésta sea el único lugar por el que todo mundo anda, siendo entonces cualquier otro lugar siempre más privado que ella (Fernández, 1994a).

Y es que al salir a este espacio, con todas sus cualidades y formas, sólo se puede ser parte del pensamiento y sentimiento que ahí se mueven, entre sus calles y plazas, las cuales se mueven autónomamente con su propia lógica y estética (Fernández, 2004b), y así, la ciudad se convierte en el espacio donde “las palabras y las imágenes se vuelven cosas llenas de imágenes y palabras, aquí se da una comunicación sobre todo entre cosas. El lenguaje se vuelve escrito, en periódicos, revista, libros, graffitis” (Fernández, 2004b:67).

⁵⁶ “La calle representa, en nuestra sociedad, a la vida cotidiana. [...] No es nada más que el lugar de paso, de interferencias, de circulación y de comunicación. Es, pues, todo, o casi todo [...] Con su apariencia móvil ofrece públicamente lo que en otros lugares está escondido, poniéndolo en práctica sobre la escena de un teatro casi espontáneo” (Lefebvre, 1974:94).

De esta manera, la forma de ser de la ciudad tiene que ver con la forma en que se comunica, lo cual no parece ser difícil para quienes se encuentran en ella, pues son ellos mismos parte de esta comunicación que se enriquece sólo mediante la publicación, es decir, cuando se decide publicar:

El sistema funcional de la ciudad, su traza, su orden, sus transportes, su arquitectura, etc., han sido producidos, o son percatables, a través de los textos que hay por ahí silenciosos y encubiertos: teorías sociales, económicas, políticas, sociopsicológicas, estéticas, urbanas, o crónicas, relatos, noticias, reportajes y novelas, ensayos y pintadas en las paredes, la gente ve clases sociales y nunca ha leído a Marx. Ciertamente no es un lenguaje difícil, pero todo aquel que quiera ser escuchado por su ciudad, aunque no lo logre, publica, en el sentido común del término. Todo aquel que escribe o sus sucedáneos, para publicar, o sus sucedáneos, tiene fijado como interlocutor a la ciudad (Fernández, 1994a:419).

Se podría decir entonces que la ciudad, a través de todo lo que pertenece a ella, crea su propio idioma, y que cualquiera que se encuentre en ella debe hablarlo para poder entenderla, para poder escucharla y para poder hablarle, y esto requiere de una retórica⁵⁷ más articulada; sin embargo, no sólo es cuestión de discursos, ya que estos sitios de encuentros también aparecen de manera más tangible, generando nuevas formas⁵⁸ de actuación social, de organización, de reunión, destacando entre ellas por ejemplo, nuevas expresiones en las artes -tal como el arte urbano- que corresponden a la dimensión de las imágenes (Fernández, 1994a; 2004b), lo cual parece una buena forma de establecer comunicación con la ciudad, ya que “en cualquier espacio, la persuasión radica en la estética⁵⁹ de las imágenes” (Fernández, 2004b:56).

⁵⁷ La definición clásica de retórica es “el arte de hablar bien” (Gadamer, 1977b:55).

⁵⁸ “Las diversas formas de [...] los procesos de politización, son empíricamente visibles en los grupos y movimientos culturales que han tenido incidencia transformadora en la sociedad contemporánea” (Fernández, 1986:9).

⁵⁹ “Baumgarten definió una vez la estética como el [...] arte de pensar bellamente. Quien sepa escuchar habrá advertido enseguida que la definición está formada por analogía con la definición de la retórica [...] Esto no es casual” (Gadamer, 1977b:55).

Anteriormente veíamos cómo el poder puede y ha llegado a resquebrajar las formas originarias de la sociedad.⁶⁰ Aun cuando esto pasa, siempre se puede tener la esperanza⁶¹ de que si se intenta, por ejemplo, reconstruir físicamente la calle, se puede lograr asimismo recomponer el espíritu colectivo, al estar ambos -el espacio y su espíritu- hechos con la misma forma (Fernández, 2004b). Esta reconfiguración no sólo tiene que ver con embellecer la ciudad, sino con asentar de nuevo el pensamiento de la sociedad, esta vez de manera ética, en el entendido de que esto no significa generar nuevos espacios,⁶² sino “ocupar el menor lugar posible en el espacio moverse del modo más sutil [...] [y donde] la manera de ocupar el menor lugar es ocupando bellamente ese lugar” (Fernández, 2005:61), y así volver a sentir al pensamiento parte de uno, ya que si se van “sacando las críticas y propuestas, desilusiones y utopías, enojos y alegrías a la intemperie, para que allí [en lo ancho y reducido de las calles]⁶³ crezcan como las plazas” (Fernández, 2004b:11), lo que se reconstruye entonces, es el espíritu que flota por las calles de la ciudad; así, tratar de construir una sociedad menos fragmentada,⁶⁴ tiene que ver tanto con la recuperación de la comunicación como con la reconfiguración de los espacios físicos donde ésta se da, ya que la forma de la primera impacta en la segunda, y viceversa, generando pues, un sentido de pertenencia, ya que “para sentir, pensar y ser, [en una sociedad], primero hay que pertenecer [a ella]” (Fernández, 2001c:18).

Y cuando uno se apropia de la vida, cuando se siente que se pertenece a ella, dicha apropiación (Lefebvre, 1974) es lo que se conoce como la *vida cotidiana*; no

⁶⁰ El impacto del poder se puede apreciar en la conformación de la ciudad actual, cuyo declive según Rojas *et al.* (2005) se caracteriza al menos por tres causas: la ciudad ha pasado a formar parte de un capital privado, se ha mercantilizado y también militarizado.

⁶¹ “La esperanza no regresa por la misma ruta por donde se fue, sino por la opuesta; ha salido por el límite exterior de la sociedad, por la puerta de servicio, pero entra por la puerta principal del centro, por la fundación de otra sociedad, por la creación de lo inusualmente nuevo, por la invención del conocimiento inaudito” (Fernández, 2000:153).

⁶² “El espacio estético en la ciudad, es la ciudad misma y no un agregado” (Olea, 1980:83).

⁶³ Para Wagner Tristão (2012:36) el espacio de la calle “resulta tentador para la exhibición, lo que se comprueba por la cantidad de publicidad y grafiti que existe en las grandes ciudades”

⁶⁴ Henri Lefebvre (1972:18-19) ya vislumbraba esta necesidad al enunciar “el derecho a la ciudad [...] [que] significa el derecho de los ciudadanos -ciudadanos urbanos, y de los grupos que ellos constituyen (sobre la base de las relaciones sociales) a figurar en todas las redes y circuitos de comunicación, de información, de intercambios. Lo cual no depende ni de una ideología urbanística, ni de una intervención arquitectural, sino de una calidad o propiedad esencial del espacio urbano: la centralidad [...] El derecho a la ciudad significa, por tanto [...] unión en vez de una fragmentación”.

existe algo más cercano a la afectividad, al pensamiento de una sociedad, al espíritu de la calle que ella, cuyo lenguaje⁶⁵ es tanto el más viejo, como el más completo de la realidad, del mundo que protagoniza, y por lo tanto es el que llega a tocar de más cerca a los sentimientos; y es que aunque parezca que dentro de ella, lo único que se realizan son tareas que buscan ser útiles y eficientes, como salir a trabajar, ir al súper, sacar al perro o lavar los trastes, la verdad es que a la gente, no le basta con eso, pues cuida además, que todo sea bonito, y por eso se arregla para ir a trabajar, va al súper en familia, lleva al perro al parque favorito y escucha música y hasta canta cuando lava; la vida cotidiana pues, está hecha de las nimiedades y cosas de diario, de las cuales nadie habla y sin embargo es ellas donde habita lo más duradero de la sociedad (Fernández, 2004a; 2000; 2005; 2009).

Es así como las ciudades, esas que aún en su magnitud albergan las pequeñas -pero grandes- cosas de la vida cotidiana,⁶⁶ pueden ser consideradas como “espacios transformados”: lugares donde la colectividad no sólo sobrevive, sino que goza, vive estéticamente: crea y recrea experiencias artísticas, lúdicas, simbólicas, sensibles, y no lo hace a través de grandes obras artísticas, sino que su estética está simplemente en el modo de vivir esta cotidianidad, de participar en ella, pues cada parte de la ciudad, cada edificio, fachada, esquina, pero también cada sonido, cada personaje, cada estado de ánimo, está cargado de recuerdos en donde todos los miembros de la colectividad están presentes (Fernández, 1988); es decir, si en la vida no basta con sobrevivir, sino que además ésta debe ser bella, lo que se siente y vive es un arte cotidiano (Fernández, 2000).

⁶⁵ “Aquello que puede ser dicho el lenguaje cotidiano, existe en la realidad humana: ahí está el elemento más cercano al pensamiento y sentimiento de la gente” (Fernández, s.f.a:2).

⁶⁶ “Lo cotidiano y lo urbano, viculados de forma indisoluble, a la par productos y producción, ocupan un espacio social generado a través de ellos e inversamente” (Lefebvre, 1972:5).

1.3. Hacia una postura estética: del arte, de la Psicología y de la realidad

La psicología colectiva es un proyecto de sociedad [...] en donde uno mismo y el mundo se pertenecen mutuamente, lo cual quiere decir [...] una sociedad más estética y con mayor sentido.

Pablo Fernández Christlieb

Anteriormente vimos cómo existen diversas tensiones que oscilan de cierta manera, dependiendo del espacio en que se encuentren. La ciudad, no sólo es el lugar propicio para hablar de lo público, o de la memoria que evocan sus puntos de referencia, o de lo que se institucionaliza en ella. En el día a día se viven sus formas, se sienten, se aproxima uno a su afectividad; es así como llega entonces el momento de abordar al arte, aquella forma del pensamiento de la sociedad que existe encarnada en un sinfín de expresiones que van más allá de las obras de arte, pues, como se verá a continuación, el arte invade también objetos, técnicas, momentos, personas, calles, historias y espacios que van mucho más allá de los museos y de la idea de las bellas artes como su única forma de expresión.

1.3.1 Arte cotidiano

Como se abordó anteriormente, la vida cotidiana no sólo se trata de utilidad y eficiencia, sino que también se llena de belleza en todas sus expresiones y actividades, de un *arte cotidiano* que se esfuerza en producir formas y no utensilios y que por lo tanto se puede considerar primigenio y prioritario con respecto a las bellas artes, pues desconoce las divisiones y clasificaciones que éstas implican ejerciendo más bien en un conjunto diferenciado (Fernández, 2000).

La principal cualidad del arte cotidiano radica en su carácter *efímero*, cualidad que deja a un lado la “valoración del arte como mercancía” (Fernández, 1988:8), pues se centra más que en las producciones materiales -es decir, en la obra como resultado final- en el hecho de que resulte de ellas una experiencia comunicativa, en que sean

consumidas. Es así como cualquier objeto o situación de la cotidianidad puede ser arte efímero, por más perenne que parezca, como hacerle una carita feliz a los hot cakes en el desayuno, o escuchar mientras se camina por el centro, un saxofón a lo lejos tocando *La vie en rose*; o viajar en carretera y maravillarse por unos segundos por el paisaje que se ve que, aunque dicho paisaje no es efímero como tal, el hecho de saber que quizá nunca se volverá a ver -o al menos no en mucho tiempo- provoca una experiencia que sí lo es. Así, la sociedad, si presta atención puede agotar las obras de arte que se encuentra a su alrededor viviendo la experiencia que tienen por ofrecer.

Bajo esta idea, pareciera que las verdaderas obras de arte se encuentran en la calle todos los días y no sólo conservadas en los museos; las obras de arte cotidiano existen para aumentar la calidad de vida a nivel goce (Fernández,1988) -que es precisamente lo que se busca en la vida cotidiana más allá de la mera utilidad; y aunque no todas las obras que se encuentran en museos se exentan de esto, el hecho de que exista arte fuera de ellos hace que sean obras de arte vivas, contrario a “lo que puede archivarse y coleccionarse [que] es justamente la imagen de lo vivo, no lo vivo” (Fernández, 1988:34), ya que al formar parte de la cotidianidad y no de una vitrina o recinto formal, gozan de estar en armonía con su entorno.

Siendo así, la ciudad misma puede convertirse en una obra urbana que vaya más allá que la suma de sus edificios, de sus calles, de sus habitantes, ya que todo lo que ella misma genera, es modificado por aquello que existe alrededor, ya sean producciones fijas como aquellas hechas de concreto, o móviles, como las actividades que en ella ocurren; de esta manera, el habitante de la ciudad se vuelve una pieza importante, ya que se transforma, por su condición de observador participante, en creador, pero también en objeto de esa obra; por lo tanto, el espacio urbano considerado de esta manera, es un paradigma de arte efímero, y exige una percepción serial, debido a la complejidad que sus espacios pueden generar, ya que no sólo es un espacio físico, sino, sobre todo, simbólico (Fernández, 1988).

Lo que se propone entonces es que se empiece a resignificar, o al menos a repensar la forma del arte; dejar de catalogar lo que es artístico o no en función de lo que el poder, cuando encarna y se institucionaliza como academias de bellas artes, librillos de pautas y protocolos artísticos y demás artilugios, manda acatar. El arte se vive. El arte tiende a desvanecerse cuando es efímero, pero no porque no tenga la forma de algo que cabe dentro de una vitrina, deja de ser estético, cuando realmente el arte encarna a los afectos de su sociedad. Repensar esto pues, invita a considerarlo “como un todo integrado, donde el artefacto perenne y el efímero se consideren bajo el mismo concepto de «arte»” (Fernández, 1988:11).

1.3.2 Arte

*No hay nada más inextinguible que la poesía, la pintura,
la música, el teatro: el arte; y es que esta inutilidad
es fundamental en la cultura.*

Pablo Fernández Christlieb

Resulta necesario prestar atención todo el tiempo a lo que se encuentra alrededor, pues el *arte*, desde esta perspectiva, queda definido como el acto de hacer aparecer un afecto⁶⁷ -sin importar si esto era su voluntad o no- y de hacerlo durar o retrasar su pudiendo así, aparecer en una conducta, en un sonido, en una imagen, ya sea en su forma de arte consagrado o en el arte cotidiano (Fernández, 2000); por lo tanto, el arte y los afectos que éste provoca, podrán sentirse no sólo estando en un museo, sino también al pasear por la calle, cuando se sale a correr por las mañanas, o cada que se vaya sentado en el camión mirando los rostros de la gente que dormita un poco, pues todos estos lugares, todas estas formas de la realidad dan cabida a obras de arte, efímeras, sí, pero capaces de producir sentimientos igual o más intensos que el arte como usualmente se le conoce.

⁶⁷ “La estética, por su parte, se refiere a las reglas o procesos de aparición, conservación, transformación y desaparición de los afectos” (Fernández, 2000:90). Fue Alexander Baumgarten quien fundó la estética filosófica, concibiéndola como «conocimiento sensible» (Gadamer, 1977b).

Siendo el arte mismo una forma de la realidad, habría que alejarse de la idea de que lo es como simple expresión de una emoción, pues lo que radica dentro es conocimiento sensible -no lógico ni racional- es decir, es resultado de la vida colectiva, y por lo tanto lo que se encuentra en sus obras, no es un sentimiento individual, y tampoco la catarsis del autor, sino que la obra -ya sea una pintura, una canción, un adorno en la mesa o un mural en la calle- existe por sí misma y además vale para todo aquel al que se le aparezca, haciendo del arte, no una técnica de lo bonito, sino la forma de los sentimientos que deciden encarnar ahí (Fernández, 2001b).

Se dijo anteriormente que no siempre una obra de arte es resultante de una acción intencional. De hecho, aunque lo sea, aunque un pintor por ejemplo, desee reflejar en una pintura lo que significa para él estar en la cima de una montaña, o los colores que evoca la libertad o un orgasmo o la forma de la muerte, y en realidad, cualquier cosa que se le apetezca, terminará siendo algo diferente, un sentimiento, sí, pero uno diferente, el que la colectividad sienta al verla y perderse en ella; por lo que al final, esa pintura -o lo que es lo mismo, ese sentimiento- o cualquier tipo de obra, queda independizada del artista,⁶⁸ pero no de la sociedad; el objeto artístico entonces, siempre es inintencional (Fernández, 2000). Pero como en toda dualidad, esta cualidad inintencional tiende a contener a lo intencional, “en el sentido de que [el arte] trata de formas que intentan ser formas” (Fernández, 2000:84). Y una vez fabricada la obra de arte, su razón de ser no va a ser otra que *ser* su forma, no tiene otro objetivo más que ese⁶⁹ (Fernández, 2000).

Pero si aun así se desea encontrar eso que mueve e incita al arte, a quienes lo crean y a las sociedades que lo hacen parte suya, Fernández Arenas propone que su objetivo sería “acercar al hombre a los límites máximos del principio del placer” (1988:53), y Arheim que ese propósito sería más bien “hacer el mundo visible” (1966:326, en Fernández, 2006:174). Bergson por su parte, decía que “el arte

⁶⁸ “La obra, en cuanto objetivo intencional de un esfuerzo regulado, queda libre como lo que es, emancipada del hacer que la produjo” (Gadamer, 1977b:47).

⁶⁹ “La obra de arte carece de todo fin -y, sin embargo, sus partes aparecen tan llenas de sentido, tan conexionadas unas con otras, tan necesariamente colocadas en su sitio, como si concudiesen todas a la consecución de un fin perfectamente determinado” (Simmel, 2008:63).

seguramente no es más que una visión más directa de la realidad” (citado por Viellard-Baron, 1991, en Fernández, 2001b:379). Finalmente, para Pablo Fernández, una de sus tantas concepciones del arte sería la siguiente: “El arte es un objeto considerado como un mundo” (Fernández, 2004d:163).

Siendo el arte la otra parte de la utilidad, es decir, la inutilidad, se podría pensar que su forma de ser -que sólo es para ella misma- existe en oposición no sólo a esa concepción eficiente de la realidad cotidiana, sino también a la racionalidad y al poder; y es que éste, en su intento de materializar cualquier forma, ha llegado a institucionalizar al arte también, creando límites y definiciones tan rígidos que lo aleja de la forma que le dio origen y por lo tanto del pensamiento y sentimiento, del espíritu que debería encontrarse en él. Sin embargo, parece que la forma misma del arte, ha entendido que lo mejor que se puede hacer con el poder es resistirse a él, por lo cual, puede decirse también que el arte toma su aliento en este sentimiento de resistencia, en el contrapoder (Fernández, 2000), de manera que sus obras se traten siempre de algo, de alguien, en contra de una determinada forma de poder, recordando con ello que las obras ya institucionalizadas, absorbidas por él, son un absurdo sin relación con la realidad (Fernández, 1988).

1.3.3 Lo estético

*Le pido de buena manera que se humille
frente a la belleza sensible del mundo.*

Pierre Sansot

Decíamos que la cuestión del arte no le atañe al individuo, sino a la colectividad entera; tal aseveración sólo es posible al comprender que si el arte no es ni bello ni artístico, sólo le queda ser *estético*, lo cual originalmente significa lo sensible, y se refiere a aquello que tiene forma y que sólo por tenerla ya se embellece, cualidad que se puede constatar en la sociedad, pues tiende a constituirse en formas, demostrando una especie de voluntad estética; y por lo tanto, si lo estético no se encuentra regido por la

lógica racional, si su conocimiento es más bien sensible, lo que logra es hacer tangibles los sentimientos, se aproxima a nombrar eso que parecía innombrable (Fernández, 2001b; 2006; 2004a).

Y es que la experiencia de sentir que brinda el arte en cualquiera de sus formas, en cualquiera de sus obras, es digna de conocerse, pues dentro de ellas, en algún lugar está presente el punto de fuga⁷⁰ y de fusión que permite a quien la aprecia, ir más allá de la obra misma donde ya no aparece el sentimiento presente, creando una tensión que no permite que la imagen se pierda y provocando que la obra nunca pueda acabar de verse en su totalidad, pues parece que se fuga a otro lado del tiempo y del espacio a través de cualquiera de sus detalles, ya sea una coma del poema o una pincelada de la pintura, de los cuales difícilmente el observador podrá desprender su vista, pues se encuentran incompletas, inacabadas lo cual representa una nueva posibilidad, pues pueden presentarse nuevas imágenes y seguir creciendo⁷¹ (Fernández, 2000; 2004a).

Se tiene entonces que “lo estético se logra cuando la forma atrae al observador, con todos sus sentidos, su pensamiento, sus ideas, queda disuelto en el interior de la forma” (Fernández, 2006:174). Cuando se vive la *experiencia estética*, uno como observador o sintiente desaparece,⁷² se vuelve unidad con la obra, con el objeto estético, haciendo de esta cualidad el grado de pertenencia de alguien con una forma, es decir, aquello que atrae al observador, y que por lo tanto no es bello, ni feo, es atractivo (Fernández, 2006). De esto se trata “sentir interoceptivamente [...] y lo cierto es que sucede menos en los museos que en la calle” (Fernández, 2000:91), pues dicha

⁷⁰ Este punto de fuga también puede ser entendido a partir de la siguiente concepción de arte que proporciona Gadamer (1977b:48): “El arte es «posible» porque, en su hacer figurativo, la naturaleza deja todavía algo por configurar, le cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo rellene”.

⁷¹ Fernández Arenas (1988:66) describe la experiencia estética a través de la siguiente metáfora: “La sensación experiencial [...] sigue una evolución muy similar a la del orgasmo sexual; de hecho constituye un orgasmo: un comienzo suave con un ritmo lento y marcado, un ascenso emotivo, una explosión catártica y una caída a la situación de comienzo, desde la que cabe la posibilidad de repetir la experiencia”.

⁷² “Lo estético es lo real hasta el tuétano, porque es la única manera de la realidad en que el conocedor y lo conocido ocupan el mismo lugar, en que lo que se hace y el que lo hace tienen la misma forma, están contruidos con los mismos planos, hechos con el mismo material y, por ello, de un modo que no se logra ni con las pruebas ni con las verificaciones, uno comprueba que está hecho de lo mismo que está hecho el mundo que está tocando” Fernández, 2011b:264).

experiencia no es exclusiva del arte, ni quisiera del arte cotidiano, sino de cada forma de la realidad; he aquí una importante diferencia a mencionar: hablar de estética no implica necesariamente hablar de arte, ya que la relación entre ellos es que este último es una actividad que produce formas de manera voluntaria, mientras que la sociedad lo hace inintencionalmente, así, por estético no se entiende lo “artístico” sino el hecho de que algo consiste en una forma (Fernández, 2003).

1.3.4 De una Psicología Estética

Se pueden hacer muchas cosas en la vida [...] a condición de que se hagan por gusto e instinto y no por cambiar la realidad. Y es que está difícil que la realidad, o la sociedad, nos vaya a hacer caso y obedecer nuestras órdenes; esas pretensiones son para aspirantes a diocesitos, por ejemplo, los intelectuales. Sobre la sociedad uno se puede montar, clavarle alfileres, picarle las costillas, hacerle cosquillas, acurrucarse o enojarse por la manera que tiene de ir y de andar, pero lo que no puede uno hacer es ponerle riendas ni arrearla.

Pablo Fernández Christlieb

Hemos visto hasta el momento cómo la realidad -en cualquier forma que se imagine, sea la sonrisa de un desconocido o la de la mismita Gioconda, sea una ciudad o el rico sazón de unos tacos al pastor- es en sí misma su afectividad, puesto que cada gesto, cada lugar o cada objeto es inseparable del sentimiento que provoca, haciendo que, por ejemplo, aunque una sonrisa sea en teoría, la misma en todos lados, si se desconoce su rostro, no sea bien recibida y que en vez de alegrar incomode, y que por el contrario, de ser la musa de Leonardo da Vinci la que encarne dicho gesto, provoque tanta curiosidad que hasta se pregunta uno si de verdad está sonriendo.

Así, sólo se necesita escoger algo de todo lo que conforma a la realidad, para conocer a ésta, sea la sonrisa, la Gioconda, los tacos o el arte urbano; y es que todos los objetos que están en ella dan muestra de sus sentimientos, representan la forma misma de la sociedad, pero esto sólo es posible cuando dichos objetos se miran

estéticamente, queriendo experimentar lo sensible, lo cual, más específicamente, consiste en apreciar sus cualidades, y encontrar que éstas, ya sean su ritmo, su textura, su armonía o su temperatura, concuerdan con las de la afectividad colectiva (Fernández, 2004a); por lo tanto “una aproximación estética de la realidad es aquella que parte de o busca los significados intensos que dan sentido a la vida, y que son un buen criterio para saber por dónde ir en esta sociedad” (Fernández, 2001b:387).

De esta forma, una psicología que intente acercarse a la afectividad colectiva, no debe tomar encuestas, experimentaciones, resultados de pruebas o talleres de capacitación, sino más bien categorías estéticas, es decir, “una teoría estética de la psique colectiva” (Fernández, 2004a:112). Se estaría hablando entonces de una *Psicología Estética*.

Lo anterior no resulta tan descabellado, pues toda psicología que se dedique -o diga hacerlo- a estudiar lo psíquico, se dedica por consecuencia, a estudiar lo que se mueve a través de las formas, y para lograrlo, no puede hacerlo a través de la lógica, pues ésta las descompone, las fragmenta en componentes y al hacerlo, deshace el objeto de estudio; en vez de esto, puede trabajar estéticamente y poder comprender -y respetar- el modo de ser del objeto; y sólo tal vez, llevando consigo una aproximación estética, la psicología podrá tratar algo más que superficialidades prácticas, aquellas que suelen interesar al criterio de utilidad del cientificismo -digno representante de la sociedad mecanicista- al cual siempre le sale muy bien fragmentar la realidad y que por lo tanto ya nos llevó hasta donde pudo: a un uso muy bruto del poder (Fernández, 2000; 2001).

Si de verdad uno desea y se compromete a guiar su hacer desde una Psicología Estética -porque vaya que sólo necesita uno amar esta disciplina y desear con ella comprender y sentir su realidad y las realidades que sean, más un tanto de ética⁷³ y

⁷³ “La ética no se aprende, porque ella es la que enseña; la ética es primero, porque es consustancial al origen de cualquier cosa. Pero hoy en día, ante lo mal portados y tramposos que resultan todos, en los colegios y universidades ya quieren dar clases de ética: eso es un despropósito y la más ramplona falta de ética. La ética no puede ser el aprendizaje, la repetición y la imitación de una serie de poses, frases,

estética-, debe comprender que ésta deberá “encontrar siempre y en cada objeto la forma de la sociedad completa” (Fernández, 2006:141).

Ya veíamos al presentar la metodología de la Psicología Colectiva, el gran -pero satisfactorio- reto de decir lo que no se puede decir, de narrar lo que se siente, de encontrar palabras que contengan en su forma, la forma de lo que se nombra; de crear e inventar realidades, y por lo tanto afectos, para comprender la forma del pensamiento de la sociedad. Todo esto es posible si gracias a una aproximación estética consideramos que dicho pensamiento no está hecho de discursos, sino de imágenes y formas, y que ese pensamiento no se piensa, sino que se siente, y que aunque eso que se siente no se puede decir, con la metáfora adecuada, con la narración de lo sentido, con las mismas cualidades tanto en el lenguaje como en el pensamiento, es que la Psicología Estética puede aproximarse a su estudio (Fernández, 2001b), y lograr comprender “la forma en que los significados crean a la sociedad, y viceversa, en ese orden” (Fernández, 2001b:388).

Así, la Psicología Estética averigua cuál y cómo es el pensamiento sensible de la sociedad, el cual se encuentra confuso, indiferenciado, borroso, como una unidad donde no se puede distinguir una cosa de la otra, diciéndolo en otra palabra, este pensamiento se presenta como una forma (Fernández, 2006); y es por eso que esta psicología “pone a la sociedad [que es este mismo pensamiento] como una obra de arte y acto seguido describe lo que ve en ella” (Fernández, 2006:180).

Aunque la tarea de esta psicología sea una comprensión estética de cualquier realidad, esto no significa que es una psicología del arte, es decir, puede serlo, pero sólo si no olvida esta tarea, porque si lo hace, no importa qué realidad se encuentre estudiando, será una psicología plenamente discursiva y mecánica (Fernández, 2001). Por lo tanto, lo que hace a esta psicología ser estética no es lo que estudia, sino cómo lo hace, ampliando de esta manera las posibilidades de realidades a abordar, puede ser

sonrisas que se supone que son muy buenas y que por lo tanto hay que utilizar cuando a uno lo estén viendo” (Fernández, 2011b:246).

cualquier cosa que se imagine: desde un sentimiento hasta una sociedad -para encontrarse que son lo mismo- o una canción, un paisaje, un mural o un movimiento social.

Y no porque sea una Psicología que vaya por la vida tocando su realidad por medio de metáforas, o una Psicología a la cual le interese lo más “banal” de la vida, significa que no tome una postura política, o que no opine ni genere opiniones -porque, una Psicología Estética puede y hace crítica de la cultura (Fernández, 2006); de hecho la toma deseando comprender -estéticamente- su realidad, sólo que esta “comprensión de la afectividad [...] es inútil, tampoco persigue fines. Intentar comprender la afectividad no implica controlarla ni predecirla” (Fernández, 2000:143). De lo único que se trata pues, es no “actuar” sobre la sociedad, sino limitarse y disfrutar de “estar” dentro de ella,⁷⁴ lo cual no impide comprender cómo es que sería una sociedad mejor que la de ahorita, porque hacerlo es ya vivir en ella (Fernández, 2000; 2003).

La psicología, vista de esta manera inútil, no cura y no se puede aplicar, ya que sólo sirve para ser psicología, de la misma manera que un poema sólo sirve para ser poema; sin embargo -y justamente por esta cualidad- la Psicología Estética es también, por su campo y forma de estudio, un planteamiento político,⁷⁵ -porque la política no es el único campo de disputa del poder- ya que la inutilidad es una propuesta de forma de vida de la sociedad y aunque es radical y extremista, esto no significa que sea minoritaria, simplemente es anónima: de manera más puntual, esta opinión política de la Psicología Estética, consiste en hacer propuestas⁷⁶ y proyectos de mejoras para la

⁷⁴ “No se trata de cambiar el mundo, sino de creérselo, y ya con eso cambia. Involucrarse en esta sociedad, meterse en su conciencia y en su ritmo, sentirla como propia y, por ende, como obra que debe ser cumplida, debe consistir, a lo mejor, en pensar y actuar como tendría que pensarse y actuar en la sociedad que uno quisiera, como si uno estuviera ahí. [...] Esto no es una solución, sino sólo un modo de ponerle belleza a los problemas” (Fernández, 2011b:266-267).

⁷⁵ “En este sentido, referirse o no a temas políticos es irrelevante, porque ello no define a la psicología política. En cambio, al parecer, hacer cualquier psicología social que profundice en su disciplina se convierte ipso facto en psicología política, porque, tarde o temprano, de alguna manera o de otra, llegará a entender que se puede tener una sociedad mejor, signifique eso lo que signifique. En suma, puede decirse entonces que hacer psicología política no consiste tampoco en dedicarse activamente a transformar la sociedad, sino que consiste en hacer precisamente psicología” (Fernández, 2003:254).

⁷⁶ “Para hacer de la psicología una práctica libertadora basta con construirla en oposición a los presupuestos que hacen de ella un arma de dominación. Ni más ni menos” (Ibáñez, 1994:279).

sociedad,⁷⁷ saltándose todos los preliminares que suelen acompañar a éstas (Fernández, 2000; 2006).

En cuanto a la propuesta que representa este trabajo, lo que se busca es hacer sentir la forma que tiene el arte urbano a través de “lo que da a sentir su descripción” (Fernández, 2006:140); y si esta forma es eso que uno siente, eso para lo cual faltan las palabras pero que a uno le hace sentido, entonces describir la forma del arte urbano es describir la experiencia estética que produce en la sociedad que lo alberga, lo cual no implica examinar sus objetos de manera fragmentada, sino “profunda”, considerando no sólo “lo que se mira hoy en día [...] [sino] todos los gestos que pueden hallarse hasta su origen y [...] que fueron juntando larga y lentamente la forma que hoy tenemos” (Fernández, 2006:124). Es por eso que para dejar entrever la forma que tiene el arte urbano, es menester documentar la diversificación de sus modos, de sus propósitos, su historicidad; en fin, se debe profundizar en su modo de ser actual, y toda la afectividad que antes de agarrar la forma como hoy lo conocemos, le precedió.

Y es que si “la descripción que se pueda hacer de un cigarro [...] es, en su medida, una descripción de la sociedad” (Fernández, 2006:147), al buscar la forma del arte urbano se encontrará entonces el pensamiento de la sociedad que lo alberga, ese que piensa a través de todas sus formas encarnadas. Una vez hecho esto de manera estética -es decir, sin fragmentar su forma-, el texto que resulte, más que una explicación, será la comprensión de la forma de la sociedad, y por lo tanto será en sí mismo un aporte para hacer que la realidad esté un poco menos rota (Fernández, 2003; 2004d).

⁷⁷ “La comprensión de la afectividad, podría dejar al descubierto una dimensión de formas de vida, proyectos de sociedad, que se encuentran ocultos bajo los pliegues del lenguaje y de la racionalidad, y que muy probablemente son los que mueven los resortes de organización y convivencia de las sociedades, y donde, por lo tanto, radican las posibilidades de desarrollo cultural de estas y otras sociedades” (Fernández, s.f.b:4).

CAPÍTULO 2

EL ARTE URBANO A PARTIR DE SU HISTORIA Y SUS LÍMITES

El futuro del arte no es artístico, sino urbano.

Henri Lefebvre

El arte urbano como se le conoce actualmente, es el resultado de un proceso de más de cuarenta años desarrollándose alrededor del mundo y que ha situado su origen en la ciudad de Nueva York en los años setenta. Pero como todo proceso, éste no surge de la nada ni de manera espontánea, por lo tanto se siente necesario realizar una historización del arte urbano que permita visualizar lo que este movimiento ha representado desde su origen hasta la actualidad en diferentes partes del mundo, identificando las condiciones que permitieron que surgiera, es decir, sus antecedentes; así como ciertas etapas, ciertas fechas simbólicas o ciertos momentos de la historia en las cuales pudiéramos encontrar “puertas” que nos dirijan a poder esbozar lo que ha sido, lo que es y lo que no es el arte urbano.

Sin embargo, realizar una historización no es suficiente para comprender el proceso que el arte urbano ha vivido, debido a las transformaciones que ha tenido y que sigue teniendo, las cuales se han visto reflejadas en sus técnicas, en los lugares que elige para expresarse, en las intenciones que tiene para hacerlo y en los temas que representa, por nombrar algunos aspectos. Es por eso que resulta también necesario nombrar los límites que tienen ciertas características del movimiento, dentro de los cuales existe un vaivén en el que parece moverse el arte urbano, sin encerrarse en una sola forma de expresarse.

Es por esto que intentar definir a este movimiento sería atentar contra su esencia, por lo tanto más que establecer una definición del arte urbano, este trabajo desea *comprenderlo*, por lo que resulta necesario que al realizar la historización y la visualización de los límites que lo caracterizan, se haga situándolo en su contexto, para que de esta manera sea posible empezar a vislumbrar la *forma* que tiene este movimiento, la cual quizá no sea sólo una, sino varias que lo han ido moldeando y que

permiten entonces llegar a establecer un primer esbozo que dé cuenta de qué es el arte urbano, el cual, respondiendo a los fines de la investigación, no debe reducirlo, sino dar cuenta de todo lo que representa, así como la importancia que tiene el arte urbano en el pensamiento de la sociedad.

2.1. La historia del arte urbano: una mirada diferente

La historia del arte urbano ha sido muchas veces contada, pero parece que siempre hay una nueva forma de hacerlo, y es que como se dará cuenta a continuación, este movimiento ha sido de muchas formas, pero nunca un proceso bien definido y mucho menos lineal. La mirada diferente que se pretende aportar con esta historización, es dar cuenta que el arte urbano ha ido transformándose a lo largo del tiempo, respondiendo siempre a las condiciones del contexto que lo alberga; por lo tanto, más allá de contar la misma historia que generalmente se encuentra acerca de él, se busca ir esbozando estas condiciones, para así poder comprender el porqué de la actual forma del movimiento.

2.1.1 El graffiti como mito del arte urbano

Visibilidad es presencia; existir es ser visto.

Martin Irvine

La teorización sobre arte urbano ha buscado el origen de éste pese al tiempo que ha pasado y a lo diverso de sus expresiones, y al parecer lo ha encontrado, situándolo con el surgimiento de un movimiento, que, según sus características, es considerado además como una revolución: el graffiti neoyorkino de los años setenta y ochenta (Cruz, 2008; Hughes, 2009; Ruiz, 2010).

El graffiti como movimiento parece surgir entre las comunidades marginadas de la ciudad -migrantes tanto nacionales como internacionales- quienes en respuesta a las

condiciones en las que vivían, buscan plasmar su propia identidad en las calles para volverse visibles, para ser sentidos y escuchados por el resto de los habitantes y de esta forma alterar el orden establecido de la ciudad que los mantenía oprimidos, ya fuera en forma de discriminación racial y cultural y/o en forma de exclusión social y económica (Cruz, 2008; Hughes, 2009; Ruiz, 2010; Buendía, 2012).

La pintura con spray que caracteriza a esta forma de expresión tuvo como primer soporte los vagones de tren; posteriormente subió a la superficie de la ciudad y se llenaron las paredes con sus formas (Cruz, 2008; Hughes, 2009). De esta manera sus trazos se vuelven demarcaciones territoriales del espacio público, los cuales, debido a las estrategias de advertencia simbólica que utilizaban, llegan a ser considerados criminales al encontrarse fuera del mundo del arte entonces considerado como convencional (Buendía, 2012; Hughes, 2009).



Fotografía 1. Editta Sherman on the Train to the Brooklyn Botanic Garden (Cunningham, 1972).

La esencia que le da vida a este movimiento toma forma en una expresión que resulta ser básica: el *tag* o la firma, la cual sigue vigente, presente en la ciudad, acompañando a quienes parece, van iniciando en el graffiti, pues al ser una expresión sencilla y rápida de realizar, suele ser utilizada por la mayoría de los graffiteros que inician sus intervenciones en las calles. Tiempo después, *taggear* la ciudad ya no es la única forma de tomar las calles: se vuelve necesario *bombardear* al sistema entero, inflando las firmas, dotándolas de un redondeo cual nubes en el cielo, se deforman las letras pero se les adjudica un mejor estilo y mayor poder entre los jóvenes que intervienen las calles. Bombardear, tal como el nombre lo indica, en ese entonces (y hoy en día) realmente era tirar *bombas*, que si bien eran de pintura y no de explosivos, el sentimiento de plasmar la ciudad con ellas era el mismo que en cualquier guerra: “los writers son soldados de la calle, saben lo que hacen, calculan, planean estrategias, hacen su tarea, no pelean una guerra, pelean su propia guerra” (Bomb it, 2007).

El graffiti se vuelve no sólo una manera de expresarse, sino una forma de vida, como el *Wildstyle* en los años setenta, que es *Wild* (salvaje) porque quienes pertenecían a él estaban dispuestos a dar la vida por el *crew*, y *Style* (estilo) porque se hacía con clase, con respeto, y se reflejaba en las letras de sus graffiti, que cada vez buscaban estar en más lugares de la ciudad, al final no importaba lo bien que quedaran las bombas, sino que el nombre estuviera ahí: “*mi nombre está ahí no te metas conmigo*”, eso era el *Wildstyle*. Salir a rayar significaba una aventura, tener el respaldo de los amigos, pero aun así no saber lo que podía pasar, los riesgos incluían lastimarse al querer alcanzar superficies riesgosas o terminar detenido, y parecen ser precisamente estos riesgos, los cuales motivaban a los *writers* a seguir saliendo a rayar, motivos que siguen vigentes en quienes actualmente se dedican a esto.

Fuckin Revs, writer de Nueva York, presente en la escena de los años setenta, hacía graffiti porque no quería ser como su padre, no quería ser obrero. Él no pertenecía a ningún *crew*, sólo necesitaba la compañía de su perro: “*No me importaba nada en el mundo, si me decías vas a morir en dos segundos yo decía: hazlo*”. Revs, en su lucha por no terminar siendo un obrero, pegaba letreros con lo cual se dio cuenta

que no era el único que pensaba de esa manera, se puso en contacto con *Cost*, y juntos siguieron invadiendo las calles con su filosofía de “*a la mierda todo*”; hasta que su nuevo compañero fue atrapado y tuvo que estar a prueba por cinco años. Fue en ese momento cuando Revs decidió volverse clandestino y descubrió los túneles de los trenes, un lugar que aunque pudiera parecer peligroso, a él le parecía seguro y tranquilo, fue ahí donde pudo plasmar sus historias, llegó a invadir 225 túneles de Nueva York, sólo faltaron 35 para haber conquistado todos los de la ciudad, pero decidió detenerse. Fuckin Revs terminó siendo obrero, tal como su padre y su abuelo lo fueron.

Los trenes de Nueva York solían ser de los mejores lugares donde se podía rayar, dotando a la ciudad de una nueva imagen; pero no era una imagen estática, era la posibilidad de ver el nombre de quienes buscaban visibilidad en varios lugares, logrando mantener un diálogo no sólo con quienes subían al tren, sino con otros *writers* que vivían del otro lado de la ciudad. Era la oportunidad de ver arte pasando por ahí: un museo sobre ruedas. Pero no todos lo veían así, para 1989 todos los trenes estaban limpios oficialmente, cada expresión que podía aparecer en ellos era borrada, quitándole el encanto que tenía para los graffiteros expresarse en esas superficies, pero ellos no estaban listos para dejar de rayar, el graffiti no se detuvo, no murió, sobrevivió en las calles.

Pero como era de esperarse, el hacer de las autoridades para contraponerse al graffiti tampoco se detuvo: una vez que salió a relucir que la limpieza no era suficiente para callar al movimiento se optó por su criminalización, persiguiendo, deteniendo, y estigmatizando el acto de rayar las paredes, lo que trajo consigo el agravamiento y concentración de fuerzas en un acto menor en comparación con problemas más serios y graves que deberían tener prioridad para atenderse en cualquier ciudad.

Una vez descrita la historia del surgimiento del graffiti de los años setenta en la ciudad de Nueva York, resulta interesante observar que existe una convención entre autores que teorizan acerca del arte urbano para situar en ese acontecimiento el punto

de origen de todo el movimiento, aun cuando se pueden encontrar documentos que demuestran la existencia de expresiones similares en años anteriores y en lugares diferentes.¹ Surgen entonces dos preguntas entorno a lo anterior: ¿por qué fue ese suceso y no otro, el origen adoptado para explicar la emergencia del arte urbano? ¿y por qué resultó ser tan bien recibido, no sólo por teóricos sino por la comunidad de artistas?

Si bien no se busca encontrar la única y verdadera respuesta a estas preguntas, ni mucho menos situar el origen del movimiento en otro momento histórico, parece posible considerar estos hechos como el *mito*² del arte urbano, al considerarse vitales para la actual forma del arte urbano, y al haber sido concebidos como el origen del movimiento después de que éste se originó; es decir, considerar al graffiti como mito implica que éste se encuentra presente, es ese mundo previo que subyace al origen y a la forma actual del arte urbano, como si su esencia transgresora y rebelde se hiciera presente en cada expresión del movimiento, aun cuando ya no son los años setenta en Nueva York.

Si lo que se busca con esta aproximación al arte urbano es comprender su forma desde sus inicios, parece más prometedor tratar de profundizar en las significaciones que se le han dado desde entonces y las que se le dan ahora, que dar por sentado los datos que sustentan la historia del graffiti, por lo que será necesario ir más allá de sólo encontrar el hecho que dio origen a todo el arte urbano, buscar qué condiciones fueron las que le permitieron nacer y arraigarse en la sociedad.

¹ A lo largo de la historia de la humanidad uno puede encontrar muchos ejemplos de cómo parece ser que siempre ha estado presente el instinto por rayar los muros, fueran paredes, cavernas, pirámides, o cualquier lugar que uno se imagine, queriendo plasmar por doquier nombres propios, contando historias, en fin, dejando huella en la cultura humana. Eso por un lado. Por otro, se tiene la historia de *Cornbread*, “el primer artista de graffiti” que llenó en 1967 las calles de Filadelfia con su seudónimo, años antes de que Nueva York fuera considerada la “capital del graffiti” (Reiss, 2007).

² Es importante recordar que en este trabajo el *mito* es considerado como el orden u origen que se encuentra presente en cualquier forma de la realidad.

2.1.2 La atmósfera que se vivía en los antecedentes mundiales del arte urbano

Una vez que empiezas a escuchar, los muros no callan.

Swoon

A continuación se presenta un esbozo de los procesos históricos que parecen haber dado lugar al surgimiento de este movimiento, como un intento de comprender qué sentimientos permeaban la colectividad de ese entonces y así describir la *atmósfera* que se vivía y sentía antes, durante y después de la oleada del graffiti, no sólo en Nueva York sino en el resto del mundo.

Parece ser el gran movimiento migratorio el proceso bajo el cual se van sentando los aires de inconformidad en Estados Unidos por esos años; la llegada de agricultores a las ciudades a consecuencia de la crisis económica de 1929, así como de comunidades extranjeras, ocasiona que surjan posturas radicales en contra de los inmigrantes, al ser considerados como una amenaza a la cultura estadounidense, provocando una distorsión cultural³ (Cruz, 2008). Esto tendrá como consecuencia la necesidad de estos grupos de hacerse visibles en un país y un lugar que si bien no es el suyo, se ha vuelto su hogar.

Se habla de un movimiento de migración que tiene lugar desde 1819, por lo que son las generaciones más jóvenes quienes experimentan un choque cultural entre su lugar de origen y el lugar donde viven, lo cual se va representando en una búsqueda de identidad que desencadena, a finales de los años sesenta, la creación de bandas juveniles, conformadas principalmente por jóvenes pertenecientes a las minorías, quienes encontraban ahí un sentido de pertenencia (Cruz, 2008).

³ El graffiti surge en una nación llena de “actitudes, valores y sistemas racistas y xenofóbicos, [los cuales] establecen, abierta o veladamente, un orden jerárquico entre los grupos étnicos o raciales, utilizado para justificar los privilegios o ventajas de las que goza el grupo dominante. La xenofobia es el «odio, repugnancia u hostilidad hacia los extranjeros». El racismo [por su parte] es una ideología de superioridad, [que en el caso de Estados Unidos se resume a la fórmula blancos sobre negros]” (Impacto New York, 2015).

De manera “más oficial”, Nueva York entre los años setentas y ochentas pretende dar “una imagen de una ciudad en la cual todos sus habitantes se reconocen e integran (la estrategia publicitaria de la década de los años setenta “I Love New York” sería uno de sus modelos)” (Rubiano, 2012:81) con la intención de propiciar el crecimiento económico a través de un urbanismo, que cegado por la ganancia, provoca grandes consecuencias sociales.

Son estas condiciones las que propician el surgimiento de expresiones públicas a través del graffiti, el cual nace respondiendo a la necesidad de una identidad que se había perdido en los rechazos a estas minorías. Esa necesidad va encontrando en la superficie de la ciudad un lugar al cual pertenecer, un lugar dónde poder expresar su inconformidad, dónde mostrarse rebelde, pero sobre todo, el graffiti y quienes lo practican encuentran en las paredes un lugar para hacerse visibles -aunque de manera anónima, lo cual enfatiza que aunque sea una persona quien lo haga, el sentimiento que impulsa a rayar una pared no es asunto individual, sino colectivo-, ya sea para irrumpir contra la ciudad o teniendo la esperanza de ésta voltee a verlos. El graffiti pues, deja entrever que la ciudad no es un ideal sin conflicto, al contrario, es un lugar donde existen diversos modos de vivir, de sentir y donde todos deben tener lugar en ella.

A grandes rasgos es bajo este contexto que surge el fenómeno del graffiti; a pesar de que su impacto fue tal que en años venideros sirvió para situar ahí el origen del arte urbano, no hay olvidar que no era esa la primera vez que la población juvenil usaba los muros para expresarse, tal como se narra a continuación.

Se sabe que para el año 1965 todas las ciudades caracterizadas por su producción industrial estaban urbanizadas (Cortillas, 1998). Esto hace imaginar las implicaciones sociales que esto puede provocar, pues el crecimiento de las ciudades, tanto fuera como dentro de ellas, no se estaba dando de manera equitativa para todos los habitantes, provocando grandes desigualdades y por lo tanto inconformidad, la cual empezaba a ser expresada en diversos puntos del mundo, tal vez con diferentes medios o exigencias, pero todos con la misma sed de justicia social que había sido

arrebatada por los intereses de los grupos de poder quienes con los medios suficientes para hacerlo, decidían el rumbo de las grandes ciudades.

La década de los sesenta se caracterizó entonces por un sinfín de movilizaciones que llenaron las calles de grandes ciudades como París, con el movimiento francés de mayo propiciado por estudiantes en contra del sistema educativo y apoyado por el sindicato de obreros, convirtiéndose más tarde en una manifestación en contra del régimen del primer presidente del país, Charles de Gaulle. Berlín a inicios de los setentas también experimentó manifestaciones con un punto crítico sobre la división entre Alemania oriental y occidental. En Estados Unidos -no sólo en Nueva York-, además de las ya mencionadas protestas provenientes de grupos de minorías, se suma en 1968 la muerte de Martin Luther King, lo que desencadena en más de cien ciudades motines raciales contra las comunidades negras, y que tiene como consecuencia que otras minorías como las de los latinos, asiáticos, indígenas y homosexuales, exigieran respeto a sus derechos (Cruz, 2008).

Si se piensa en movilizaciones e inmediatamente las asocia con marchas, protestas de diversa índole, pero sobresaliendo en todas ellas voces clamando por justicia. Si bien, la mayor parte de la atmósfera de estas ciudades estaba llena de esas voces, cantos, gritos y demás exclamaciones orales, algunos jóvenes empezaron a apropiarse del espacio público (Ruiz, 2010), para plasmar en él su “voz” de protesta, una voz con olor a pintura y rebeldía. Literalmente las protestas estaban dejando huella en la historia de la humanidad, al usar los muros y aerosoles para expresar sus consignas,⁴ lo que va demostrando no sólo la apropiación del espacio público con el fin de expresarse, sino el uso de la expresión gráfica para hacerlo, siendo las marchas y los gritos insuficientes para esa inconformidad y exigencia de justicia, pues en los graffitis se podían encontrar los sentimientos, los ideales y los objetivos de los jóvenes

⁴ En el caso de la revolución estudiantil que tuvo lugar en Francia en el mayo de 1968, “no se trataba de consignas políticas en el sentido tradicional, sino que más bien eran anuncios públicos de sentimientos y deseos privados” (Hobsbawn, 1994:334, en Javaloy, 2001:6). Como ejemplos de dichas consignas se tienen las siguientes: “El poder está en la calle”, “Un derecho justo no se pide, se lucha por él”, “El «no importa qué» erigido como sistema”, “El educador debe ser educado”, “La imaginación al poder”, “La barricada cierra la calle pero abre el camino” (Javaloy, 2001:7).

revolucionarios, volviéndose los muros el mejor canal de comunicación para protestar (Sempere, 1977, en Javaloy, 2001). Incluso Olea (1980) se atreve a afirmar que por el año de 1968, los artistas que se encontraban trabajando con las comunidades marginadas de Europa y Norteamérica empiezan a hacer el “verdadero arte público”. En tal aseveración uno nota que salta a relucir la carga política y crítica que hacía falta en el arte, no sólo en su contenido, sino en la misma práctica: tomar las calles y dejar que el arte hable en ellas.



Fotografía 2. Graffiti de Mayo del 68 (s.f.). “La culture est l’inversion de la vie”

[La cultura es la inversión de la vida]

2.1.3 Arte urbano: una nueva forma adoptada por la ciudad

Cerca de una década después de su surgimiento, el graffiti se había extendido y asentado en los años ochenta por todo Estados Unidos, volviéndose una práctica común entre los jóvenes (Cruz, 2008). Pero como todo movimiento de esa magnitud, fue tal su popularización que se expandió por todo el mundo; en ciudades tales como París, Amsterdam, Hamburgo, Londres, Berlín, Barcelona, Sao Paulo e incluso Cape

Town en Sudáfrica, se puede ver cómo el movimiento va dando voz a quienes resultan invisibles para la ciudad, dando cuenta de que la marginación no sólo es problema de Nueva York y demostrando que el graffiti es parte ineludible de las grandes ciudades, algo endémico de ellas (Reiss, 2007). Así, el graffiti se fue enriqueciendo de las particularidades de cada país, propiciando que de ser una práctica tan particular -en técnica y material- se fuera transformando hasta adquirir nuevas formas, las cuales pronto regresaron a su lugar de origen para cobrar nuevos significados y extenderse al resto del continente, el cual si bien ya había sido testigo de expresiones similares, hasta ahora las asume y las nombra con el término "graffiti", adhiriéndose a ese movimiento mundial, al que ya pertenecían otras grandes ciudades (Ruiz, 2010).

A partir de este momento se puede identificar una especie de parteaguas, en el cual las aportaciones del graffiti van más allá del mensaje explícito que expresa: las expresiones que llenan las calles van adquiriendo nuevas formas, distinguiéndose poco a poco de las que ya tenía el movimiento del graffiti, por lo cual se entiende que se vuelva necesario nombrarlo de diferente manera. Allan Schwartzman en 1985 nombra a estas variadas expresiones derivadas del graffiti como "Street Art" (Lewisohn, 2008, en Hughes, 2009), las cuales varían en ideales, medios y técnicas que no se habían contemplado en décadas anteriores (Hughes, 2009), tales como stickers, stencils, posters, collages, performances y happenings, murales, entre otros. De esta manera parece independizarse un nuevo movimiento, el del arte urbano, que aunque reconoce y mantiene sus raíces en el graffiti, se distingue de él, tanto por dejar de ser "un código cerrado, dirigido a un público espacializado [...] [para convertirse en] un juego en el que viandante está invitado a participar" (Urbanario, 2008b), como por incluir técnicas y estilos muy diversas y cambiantes; de esta manera, aunque no se delimitan claramente sus características propias, sí contiene una nueva esencia diferente al movimiento que lo antecedió: el graffiti.

El arte urbano apareció manteniendo elementos importantes de su antecesor, tal como la clandestinidad para intervenir los muros del espacio público. Pero además de la esencia ilegal que hasta la fecha comparten tanto el graffiti como el arte urbano, otra

peculiaridad que caracteriza a éste en sus inicios durante la década de los ochenta, es la repetición de una identidad gráfica -ya no por medio de tags y bombas, sino ahora elaborada con un stencil o sticker, principalmente-, la cual adquiere mayor impacto una vez que se reconoce la obra en serie, de la misma manera que un tag impacta realmente cuando se le ubica en más de un lugar (Urbanario, 2008b).

Aunque los inicios del arte urbano no se pueden delimitar de manera exacta -tal como los inicios del graffiti-, se pueden localizar algunas de las intervenciones realizadas por los primeros “artistas urbanos”, como los franceses Daniel Buren, Gérard Zlotykamien y Pignon-Ernest,⁵ pero destacando el caso de *Blek le Rat* en París, y el de Keith Haring en Nueva York (Urbanario, 2008a; 2008b; 2008c; 2008d; 2012). La aportación que hizo Blek le Rat tanto al arte urbano francés como al movimiento en general, tiene lugar tras su fallido intento de llenar la icónica arquitectura de París con el graffiti neoyorkino, puesto que tales trazos burdos desentonaban con la ciudad de fondo, de esta manera son sus stencils o plantillas las que lo convierten en uno de los principales referentes del arte urbano,⁶ destacando en su trabajo siluetas que hacen alusión a la miseria y pobreza en Francia -considerando que el arte debe tener sobre todo una causa social-, su interés por trabajar con la memoria de los lugares intervenidos, así como su peculiar insignia gráfica: las ratas, esos animales que como él mismo dice, son los más libres que habitan Francia -de ahí su intento de llenar toda la ciudad con ellos (Reiss, 2007; Urbanario, 2008a).

⁵ Parece ser que el ejemplo de estos tres artistas es más conocido en su entorno cercano -Francia- que en el resto del mundo del arte urbano. El primer caso es el del pintor Daniel Buren, quien llevó su arte fuera de los museos con lo que él llamaba *affichages sauvages*, instalaciones ilegales y “salvajes” sobre el espacio público. En segundo lugar está Gérard Zlotykamien, artista que trabajó con siluetas humanas sobre las calles, y finalmente Ernest Pignon-Ernest, quien también intervino los muros con serigrafías y dibujos de la figura humana a escala real (Urbanario 2008b; 2008d).

⁶ “Tras años de olvido, Blek fue recuperado por la actual escena del arte urbano a raíz sobre todo de los parecidos de su obra con la de Banksy, reconocidos abiertamente por este último” (Urbanario, 2008a).



Fotografía 3. Graffiti / Street Artist Blek le Rat behind the scenes of this show “Faces in the Mirror” (Warholian, 2010).

Del otro lado del Océano Atlántico, Keith Haring, atraído por la adrenalina de intervenir el espacio público, por tomar al metro neoyorkino como lienzo, pero sobre todo, por el potencial que veía en la interacción que podía entablarse entre un artista con el público, lejos de continuar con los convencionales trazos característicos del graffiti de la época, decide hacer obras más legibles, iniciando con carteles satíricos y con la distorsión de mensajes publicitarios -lo que se conoce como *contrapublicidad*-, y finalizando con su marca personal que lo hizo famoso: siluetas humanas como dibujos animados que trazaba con gis sobre los espacios publicitarios vacíos del metro, de tal manera que los transeúntes que frecuentaban el metro de la ciudad ubican y simpatizaban con sus efímeras obras, mientras que este artista pionero disfrutaba de su impacto en la audiencia y de utilizar una técnica menos agresiva y estigmatizada que una lata de aerosol (Urbanario, 2008c).

Hablando en términos más generales, para la década de los noventa el movimiento del arte urbano se expandía a través de Europa y América, donde las grandes ciudades como Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, París y Londres, empiezan a competir por la atención que la visibilidad es capaz de brindar. Es también en esta época donde los artistas urbanos empiezan a cobrar renombre dentro del mismo movimiento, tales como Banksy, Swoon o Fairey, entre otros (Irvine, 2012). Como se ha dicho antes, esta nueva forma de arte urbano, aunque sucesora de la revolución del graffiti y con claras influencias de él, se transforma en parte de la cultura urbana y al contrario de su antecesor, no reconoce límites dentro de sus expresiones (Hughes, 2009). Esta diversidad traerá como consecuencia una visión diferente, que atrae miradas que no había atraído antes el graffiti.



Fotografía 4. Life is beautiful (2014). Mural de Banksy en West Sunset Boulevard en Los Ángeles, California.

Es importante hacer mención del papel de los medios de comunicación para que esto fuera posible, pues a partir de las apariciones de las obras de ciertos artistas en

estos medios, su popularidad aumenta,⁷ como si fuera una señal de bienvenida o de aceptación por parte de la sociedad, lo cual puede tener diferentes consecuencias para los artistas, para algunos significa que sus obras han tenido un impacto y los motiva a seguir, para otros demasiada atención no resulta cómoda, y para otros, los medios significan una nueva forma de llevar sus obras a otros lugares e incluso hacerlos parte de ellas; de esta manera, el internet, al ser un medio más libre, independiente y masivo, juega también un papel crucial en el desarrollo de este movimiento, permitiendo no sólo que las obras pudieran llegar a lugares muy lejos de su origen, pero también dotándolas de permanencia, una manera de resolver lo efímero de su duración (Urbanario, 2011).

Es curioso cómo uno puede ubicar fácilmente a los “artistas urbanos”, mientras que son pocos los “grafiteros” reconocidos. Pareciera ser que el hecho de que el arte urbano empezara a ser aceptado no sólo por la sociedad en general, sino en el mundo del arte, trajera consigo un status superior al graffiti, derivando en connotaciones negativas para este último. Ambos tienen como lienzo las paredes de la ciudad, por lo tanto, ambos pueden ser considerados como un acto ilegal y vandálico, sin embargo, el arte urbano poco a poco va rompiendo esa significación, tomando esa forma que tanto gusta a la sociedad y por ende a la ciudad que lo alberga.

Hoy en día el arte urbano está presente en casi cualquier ciudad del mundo, desde el surgimiento del graffiti y con la integración de diversas formas de tomar el espacio público; se ha vuelto un movimiento global, asombrando cada vez con nuevas expresiones, sea por sus técnicas, por los materiales utilizados, por los temas que trata, por los lugares que interviene, por los distintos tipos de interacción que establece con sus públicos, en fin, por el impacto que causa en cada muro que toma como suyo. Si bien, en este capítulo se trata de bosquejar un vasto panorama para la aproximación y comprensión de este movimiento, no es intención ahondar en detalle sobre las

⁷ “Si el artículo que The New York Times publicó en 1971 sobre el pionero del graffiti Taki 183 provocó la explosión inicial del fenómeno en Nueva York, el que publicó Le Monde en 1986 acerca de Blek le Rat, el primer gran artista urbano europeo, tuvo un efecto equivalente sobre la aún incipiente escena de la capital francesa” (Urbanario, 2011).

expresiones que presenta en la actualidad, puesto que es el tercer capítulo donde se describe y hace sentir la forma actual del arte urbano.

2.1.4 México: un lienzo con origen prehispánico, raíces muralistas, influencia graffitera y esperanza con forma de arte urbano

Aunque deseable, no es propósito de esta investigación el penetrar minuciosamente en cada continente, en cada país o en cada ciudad del mundo para dar cuenta de cómo cada una fue imprimiendo su huella en el movimiento. Lo que sí se busca, es intentar adentrarnos en un sólo lugar: la Ciudad de México, describiendo no sólo la atmósfera que se respiraba con el recorrido de transición del graffiti al arte urbano en esta ciudad, sino aquella que ya se venía gestando con su herencia prehispánica y colonial y con otro movimiento artístico del cual sentirse orgullosa: el Muralismo Mexicano de los años veinte. Toda esta herencia cultural y las condiciones particulares de su contexto sociopolítico, sin duda enriquecieron al movimiento del arte urbano, por lo que de esta manera se puede comprender el porqué de su forma actual.

Aunque parecieran ser fenómenos totalmente aislados por el paso del tiempo, las culturas prehispánicas y el movimiento del arte urbano se encuentran relacionados, no sólo por el simple hecho de compartir un espacio geográfico, sino porque esas culturas representan la innegable herencia que México tiene actualmente y que aporta al arte urbano al ser parte de los imaginarios de todos los habitantes, incluyendo a los artistas, por lo que “las pinturas rupestres, las inscripciones de las culturas Maya, Zapoteca, Olmeca o Azteca representan también las raíces del graffiti contemporáneo mexicano” (Cruz, 2008:143).

El hecho de asumir la herencia de estas culturas, representa para los jóvenes y artistas mexicanos una cuestión de identidad, al distinguirse del resto del mundo gracias a la riqueza no sólo aportada a las artes gráficas, sino a la cultura en general del país, con leyendas, personajes, templos, ciudades enteras, costumbres y tradiciones, y todo aquello que alguna vez fue lo que hoy conocemos como México.

El muralismo mexicano fue un movimiento artístico caracterizado por obras de tamaño monumental, se puede situar su origen después de la Revolución Mexicana, hacia 1922, cuando los muros de la Escuela Nacional Preparatoria comienzan a ser intervenidos; se integró por una élite cultural con grandes representantes como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; este movimiento surge a partir de la necesidad de unificar la identidad nacional, así como de definir al Estado que surgía después de la Revolución; de esta manera, debía ser un arte público, que estuviera en espacios abiertos para que todos tuvieran acceso al discurso de los representantes del poder, volviéndose así el arte oficial del país (Delgadillo y Rico, 2008; Cruz, 2008).



Fotografía 5. Mural Diego Rivera (Vanhouw, s.f.). “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, obra de 1947.

El muralismo toma temas de identidad nacional, retratando rostros de la gente del país, así como sus momentos históricos, pero sobre todo resalta el hecho de que se retoma la cultura indígena, que hasta entonces no se reconocía -desde la visión del Estado- como parte de la identidad del México (Mandel, 2007). A pesar de responder de manera inicial a los mandatos del Estado para legitimarse, y “a pesar de la heterogeneidad de quienes formaron parte del muralismo, este movimiento artístico se caracterizó por su antiacademicismo, por la libertad y experimentación en el uso de materiales y técnicas de trabajo” (Delgadillo y Rico, 2008:6), esto se debe a que aunque algunas obras de la década de 1920 reflejaron la ideología de quienes ordenaban su realización, sin embargo otras trataban sobre temas apartados de esa visión, aproximándose más bien a hacer un arte político y populista (Mandel, 2007).

De esta manera, el muralismo representó una forma de brindarle identidad al país, para lograrlo se volvió más que una expresión o repetición de discursos, fue una práctica transformadora al apropiarse del pasado y del presente, al estar en contra del olvido, no sólo de los hechos históricos recientes, sino de las raíces indígenas de México (Mandel, 2007); así, fue capaz de mantener presente el pasado del país, su memoria, sus raíces y, de esta manera, después de tanto tiempo, se ha vuelto en sí mismo parte de la identidad que él mismo buscó crear.

El muralismo se convertiría en un orgullo para el país y en un hito en el arte nacional, brindando referentes y por lo tanto identidad a los artistas mexicanos; una de sus mayores aportaciones con respecto al arte es el hecho de que los muralistas mexicanos “dieron a conocer una nueva forma de asaltar las calles con la socialización de sus obras” (Cruz, 2008:143), y es justo este hecho el cual representa para los actuales artistas urbanos mexicanos uno de sus grandes referentes, pues a pesar de las particularidades que requiere realizar un mural en la ciudad (las cuales se especificarán más adelante) y la gran diversidad que ofrece el arte urbano en cuanto a técnicas, es esta expresión específica la que parece embonar mejor con la ciudad, tal vez porque vive en ella un recuerdo de aquel muralismo que pretendía involucrar al pueblo con el arte, por lo que ahora agradece el esfuerzo de los artistas para hacerlo realmente cercano, y porque en ese arte se expresa todo lo que en ella se vive: nuestras raíces como mexicanos, nuestras injusticias, nuestras esperanzas, nuestra memoria, nuestra cotidianidad, nuestros colores y formas.

Y como era de esperarse, para entender la forma que adquirió el arte urbano en territorio mexicano es imprescindible hablar del graffiti. La llegada de este movimiento al país a través de los años se enfrentaba a su vez con ciertas condiciones, las cuales permitirían que éste pudiera impactar en sus protagonistas y por lo tanto arraigar sus raíces en ciudades mexicanas. Algunas de estas condiciones ya fueron mencionadas, tales como la herencia del México prehispánico y la identidad que brindó el muralismo; sin embargo, los antecedentes más contemporáneos a la llegada del arte urbano a México se sitúan desde la década de los sesenta, donde el país vivía un proceso

acelerado de industrialización que traería consigo un panorama de modernización económica, cultural y social. La atmósfera que se respiraba en todos los ámbitos de la vida mexicana, incluyendo el de la cultura y el arte, era de cambio y de cuestionamientos, que desembocaron en el Movimiento Estudiantil del 68, el cual solidarizó a diversos sectores de la población y que, como bien se sabe y recuerda, fue brutalmente reprimido el 2 de octubre, dejando huella en la historia contemporánea mexicana (Leodegario, 2010).

Lo anterior tuvo importantes consecuencias en la sociedad mexicana, así como en la escena artística, pues parece que los artistas empezaban a ver en el arte un papel social importante:

La década de los 70's donde irrumpen una serie de grupos artísticos que trabajan en colectivo y proponen renovar el proceso del arte: artista, obra, circulación, e interactuar con el público al asumir una postura social y experimental dentro del espacio público urbano para criticar la organización cultural que imperaba e involucrar una conciencia política que incita a algunos grupos a hacer del arte una actividad militante (Leodegario, 2010:16).

Esto representa el surgimiento de diversos colectivos trabajando en arte presente en el espacio público oponiéndose sobre todo a un arte institucional⁸ que aunque también ocupa estos espacios, lo hace con la intención -del Estado-⁹ de dar una imagen de una ciudad moderna.

Todo lo anterior representan los hechos, tanto sociales como artísticos, que se vivieron en el país previo a la llegada del graffiti -y posteriormente del arte urbano- a tierras mexicanas; como se puede observar, la toma del espacio público tiene antecedentes políticos claros, lo que permitió que años después la llegada de dicho

⁸ Un ejemplo del arte de tipo "institucional" que se dio en esos tiempos, fue una convocatoria a nivel mundial que los organizadores de los Juegos Olímpicos del '68 realizaron para llevar a cabo la Ruta de la Amistad, una serie de esculturas que serían -y aún se encuentran- plasmadas en la ciudad, sin embargo resalta el hecho de invitar a artistas internacionales dejando de lado a artistas locales (Leodegario, 2010).

⁹ Hacer alusión al término Estado implica pensar a éste como esa parte de la sociedad en la que se encuentra el gobierno, la administración de las ciudades. En este capítulo, el uso de este término se debe a que la misma bibliografía acerca de arte lo refiere como aquella parte de la sociedad que ejerce el poder y la opresión.

movimiento tuviera cabida en los muros del país; pareciera ser que el graffiti era lo que le faltaba a la ciudad para seguirse expresando.

Al ser México país vecino de Estados Unidos, el movimiento del graffiti llegó gracias a la migración -durante los años ochenta- de varios de los paisanos nacidos en Los Ángeles que regresaron a la Ciudad de México, lo que implicó traer consigo la práctica del graffiti entre las tradiciones aprendidas de su segunda cultura de procedencia; dicha práctica siguió manteniendo la búsqueda de identidad y reconocimiento a partir de la demarcación de la territorialidad entre sus principios (Ruiz, 2010); así como la ciudad donde se volvía a implantar el movimiento -la Ciudad de México- seguía teniendo en común con la ciudad de origen -Nueva York-, el proceso de urbanización y modernización y por ende la consecuencia de la segregación espacial y social contra la cual luchar (Tamayo, 1998, en Cruz, 2008).

El primer lugar de suelo mexicano al que llegó fue Tijuana, donde el intercambio cultural permitió que la influencia que venía de Estado Unidos cobrara nuevos significados y se mezclara con la cultura de este lugar: la de los cholos; posteriormente bajó por el occidente hasta llegar a Guadalajara, ciudad donde se formó la *old school* y donde se empezaron a erigir los primeros estilos de los trazos graffiteros, luego siguió descendiendo y apareció en Ciudad Nezahualcóyotl que se convirtió en el sector urbano con mayor presencia y tradición graffitera y donde quienes formaron parte de él se volvieron pioneros en la intervención de edificios públicos, para finalmente arribar a la Ciudad de México tomando lugar en los ghettos y alrededores, donde la crisis económica y el movimiento de la población eran característicos, por lo que se volvió parte de las expresiones de las pandillas (Casas, Quintero y Zapiain, 2007; Cruz, 2008; Expresión urbana, 2010).

Si bien se agradece esta ruta general y bastante esquemática para visualizar el recorrido del graffiti desde su ciudad de origen, su paso por México y el asentamiento en su capital, es importante recordar que años atrás ya se podían encontrar expresiones en las paredes de la ciudad (Ruiz, 2010). Esto se puede enfatizar aún más

al observar que en el México de la década de 1960, se le llamaba *pintas* a esos trazos que llenaban de color y de formas los muros del espacio público. No es hasta finales de la década de 1980 e inicios de los años noventa, que los mismos *graffiteros* nombran su práctica como *graffiti* (Cruz, 2008).

Quizá de forma más tardía que en otros rincones del mundo, pero de 1995 al 2005, el graffiti ya se había extendido por todo nuestro país; en ese entonces no existía variedad de estilos debido a que el objetivo era pintar la misma clave cuantas veces fuera posible de manera ilegal y riesgosa; pero poco a poco los jóvenes empezaron a intercambiar información viajando desde Guadalajara al Distrito Federal, o hasta Tijuana y el sur de Estado Unidos, lo cual fue dando como consecuencia la transformación de estilos y la expansión del movimiento hasta hacer creaciones cada vez más complejas e involucrar a cientos de jóvenes quienes salían en la madrugada a retar a las autoridades pintando espacios como el metro, bancos o puentes peatonales (Cruz, 2008).

Al ver el surgimiento y avance del movimiento del graffiti en nuestro país, se podría pensar que una o dos décadas después del Movimiento del 68, la toma del espacio público había pasado de tener una fuerte carga política con la exigencia de justicia social, a convertirse en una moda entre jóvenes -lo cual no dejaba de ser un acto político-. Por lo tanto, tendría que tomarse en cuenta que aunque el mensaje o la intención no contengan de manera explícita una denuncia o demanda, la misma apropiación de los espacios a través de *pintas* implica ya, un acto político, pues se está cargando a la ciudad de un significado, dejándola atrás como espacio neutro (en realidad la ciudad nunca ha sido un espacio neutral, pero el arte urbano parece propiciar que se empiece a tomar conciencia sobre esto).

La llegada de este movimiento implica que quienes buscaran alzar la voz, tuvieran una forma más de hacerlo y una vez asentado, que quienes estuvieran dentro de él, como algunos *graffiteros*, dejaran de ser esa generación juvenil identificada con apatía política debido a su ausencia de un proyecto a futuro e incredulidad ante las

políticas gubernamentales para pasar a ser jóvenes preocupados por crear conciencia de la situación económica, social y cultural del país, pintando producciones con temas de interés social -tal es el caso de los jóvenes graffiteros que simpatizaron con los ideales del Movimiento Zapatista del 94 (Cruz, 2008).

Si bien el graffiti en México tuvo un impacto tal que sigue vigente, invadiendo las calles y muros de la ciudad, parece que las formas que el movimiento toma años después, es decir, el *street art*, no se encuentra con tal explosión aquí como para equipararse con el de otras ciudades del mundo, pues mientras en Estados Unidos y Europa la hibridación del arte urbano se puede encontrar fácilmente y en una infinidad de expresiones diferentes, en la Ciudad de México las muestras parecen escondidas, y un tanto aisladas; de esta manera, aunque existan las posibilidades de que se dé esta explosión, aún no se puede hablar de la ciudad como una representante por excelencia del movimiento (Arvide, 2012).

Esto no quiere decir que no existan expresiones de arte urbano en el país, sí las hay y muchas, incluso varios artistas reconocidos, sin embargo son las condiciones en las que surgen las que tienen una clara distinción con otras ciudades del mundo, pues al parecer las expresiones que se encuentran aquí, son posibles a partir del apoyo de instituciones, empresas, e incluso el Estado mismo, quienes brindan espacios y materiales para apoyar a artistas que buscan expresarse (Artedf, s.f.; Arvide, 2012), lo cual da cuenta que el espacio público sigue siendo controlado porque cuentan con los recursos para hacerlo, y demuestra también, el contraste de estas expresiones derivadas del graffiti con el graffiti mismo, pues éste sigue sin pedir permiso para invadir el espacio.

Quizá en el país no existan artistas urbanos de la talla de un “Banksy”, ni exista una forma muy demarcada que ponga en alto un estilo mexicano dentro del movimiento a nivel global, pero lo que es cierto es que aun sin que se documente mucho al respecto, México no deja de plasmar y de intentar rescatar su identidad, su cultura, sus tradiciones, y de resistir a todo aquello que el poder busca y logra oprimir, a partir de

sus murales, pintas y demás intervenciones en los muros -públicos y privados- de las calles y rincones de sus ciudades.



Fotografía 6. Sueño de una tarde de domingo en el callejón del Cuajo.

Por Gabriela Ramírez y Selvia Vargas (2013).

Lo importante, pues, es que la toma del espacio público está presente, ya sea en forma de graffiti o en otras expresiones, y que aún quedan muchos muros que permanecen callados esperando tener voz para dar cuenta de lo que la sociedad es ahora, y tal vez no tiene que ser de la misma manera que el resto de las ciudades del mundo, ni a su misma velocidad, pues México cuenta con sus propias historias y sus propias denuncias; así, más que esperar un surgimiento del *street art* al estilo europeo o americano, resulta mejor empezar a escuchar lo que la ciudad ya está diciendo.

Situar el movimiento del arte urbano, con todo y sus antecedentes e influencias más cercanas, permite ver cómo “a través del tiempo y el espacio un mismo elemento cultural va tomando diferentes significaciones y se transforma la forma en que es

percibido por el público” (Ruiz, 2010:12). Bajo esta idea, la forma actual del arte urbano es resultado de más de un fenómeno, sin considerarlo sólo como la suma de sus condiciones históricas y contextuales, sino como un proceso en el cual se va influyendo y enriqueciendo de diversas condiciones que lo albergan, de esta manera para lograr el objetivo de este trabajo de esbozar lo que actualmente es el arte urbano, es posible si ya se sabe el camino que ha recorrido para llegar.

Es así como la historización del arte urbano no es suficiente para esclarecer y delimitar su forma, pero si miramos con atención la atmósfera que ha rodeado a sus hechos antecedentes, a su mito, a su proceso transformador y la acogida de influencias culturales, así como a las expresiones que lo caracterizan en la actualidad, se puede encontrar que éstas siempre se mecen entre ciertos límites. Aunque al hablar de límites pareciera que se intenta delimitar a todo el movimiento, más bien se busca que a partir de la gran diversidad de expresiones que tiene -las cuales inevitablemente abren una serie de debates- se puedan esbozar aquellos límites bajo las cuales parece encontrarse el arte urbano.

2.2. Los límites del arte urbano: la forma de sus características

*La ironía es que a pesar de tener que merodear por la noche
como Jack el Destripador con un rotulador permanente,
pintar grafitis viene a ser la forma más honesta de ser artista.
No exige dinero para hacerlo, no requiere una educación para entenderlo,
no hay que pagar entrada y las marquesinas son lugares
mucho más interesantes para ubicar las pinturas que los museos.*

Banksy

Lo que se busca resaltar, después de haber hecho la historización que dio cuenta del proceso de formación del arte urbano, es la dificultad que representa definir al movimiento, ya que dentro de él se pueden incluir características que parecen opuestas, sin embargo -como ya se mencionó anteriormente-, no es propósito de esta investigación llegar a hacerlo, pues lograrlo implicaría limitarlo, y si algo ha quedado

claro al conocer su historia es que él mismo ha buscado la forma de expresarse, de tomar contextos, temas y materiales y transformarlos hasta hacerlos suyos, sin importar si siguen o no los estándares que él mismo ha marcado anteriormente.

A pesar de lo anterior, parece importante saber cuáles son las características, -en forma de límites- a las que se nombra cuando se habla de arte urbano -sin que se elija uno u otro-, de manera que una vez sabida su historia, se pueda concebir al movimiento como una forma de ser de la sociedad, con límites difusos y permeables, pero visibles al fin y al cabo.

Difuso y permeable también es el lenguaje con el que se suele hacer referencia al *arte urbano*: si su antecesor fue el graffiti, ¿lo llamamos *post-graffiti*?, ¿o mantenemos el término acuñado por Allan Schwartzman en 1985, el *street art*?; y si éste está en inglés ¿lo escribimos en cursivas o no?; y si este movimiento de arte se apropia del espacio público, mayormente el de las calles de la ciudad, ¿lo declaramos como *arte público* o *arte callejero*?

Se nombre como se nombre, el arte urbano está ahí, afuera, fluyendo tal como es. Pero si se detiene a tratar de comprender por qué, después de todos estos años, sigue sin haber una clara delimitación de su nombre, encuentre tal vez que es por su misma naturaleza, tan libre y cambiante, que en vez de buscar definirse en un nombre, lo hace a través de su misma práctica. Parece entonces que es justamente el juego entre la acción de impactar las calles y el hecho de nombrarlo, lo que representa este movimiento, tal como lo menciona Irvine (2012:1): es un género “definido más por práctica en tiempo real que por cualquier sentido de teoría unificada”. A continuación, se entrará en detalle de la discusión, teorización y polémica que su cambiante y diversa práctica ha desencadenado.

2.2.1 Primer límite: de la ilegalidad y la legalidad

Uno de los principales “debates” que el arte urbano ha abierto a través de los cambios que ha vivido desde su origen hasta la forma en la que se le conoce actualmente, refiere a la ilegalidad que debe o no, caracterizar a la ejecución de las obras. Para entender el porqué de este debate, es necesario pensar en el movimiento del arte urbano como un proceso que ha ido transformándose por el paso del tiempo, pero sobre todo por la diversidad de contextos que ha tocado y que a su vez han influido en esta transformación. Si se hace un recuento a grandes rasgos, se puede observar que en sus inicios el movimiento nace siendo transgresor, anárquico, una apropiación sin pedir permiso del espacio visual público y que ahora se ha convertido, en varias ciudades, en una parte importante de este espacio, llegando incluso al reconocimiento en museos y galerías (Irvine, 2012). He aquí el motivo del debate, pareciera que el movimiento ha traicionado sus propias raíces fundadas en Nueva York en los setenta al pedir permiso para ocupar la visibilidad.

Tal como son las sociedades actualmente, el espacio público es impensable sin la publicidad que la inunda y abruma. Pero el vaivén dentro de los límites del arte urbano es tan fortuito que aunque en un principio -y todavía- el arte urbano buscaba contrarrestar esta aglomeración publicitaria, varios artistas urbanos han sido reclutados por los gigantes del mundo corporativo -Coca-Cola, por ejemplo-, para dar su toque e imprimir su firma a las campañas publicitarias (Blumberg, 2008; en Hughes, 2009), esas que competían con el arte urbano por la visibilidad del espacio (Irvine, 2012). De esta y más maneras es que los artistas de arte urbano cada vez son más [re]conocidos, tanto por el público que gusta de sus obras, como por los intermediarios que utilizan y se benefician tanto con la fama de los artistas, como del mismo movimiento: en la actualidad el arte urbano parece ser un “rock star” en el mundo del arte.

Si se piensan las implicaciones de esta transformación, han ido más allá de sólo abrir un debate entre artistas, teóricos y demás involucrados en el movimiento, este cambio -el cual no ha representado una sustitución, es decir, sigue habiendo arte

urbano ilegal- ha permitido que nuevas características, nuevas intenciones, nuevos materiales, incluso nuevos artistas, se adhieran a esta forma de arte, lo cual lejos de pensar si es para bien o para mal, lleva a buscar cuáles son los nuevos resultados, y es aquí donde se pueden encontrar diversas posturas: por un lado, aquellas que apelan a la ilegalidad del arte urbano como su forma esencial, tal como lo expresa un graffitero a continuación:

El graffiti tiene que ser ilegal porque es una manifestación que va en contra literalmente del sistema, de la "pinche" opresión que siempre hemos tenido desde antaño; más que nada es una forma de gritarle a la sociedad que existimos, que todavía hay gente pobre" (Puerk; en Reséndiz, 2011:6).

O incluso autores que asumen también esta postura, aseverando que "actualmente el arte urbano que se hace con permiso del gobierno en nuestro país, en la mayoría de los casos, no cumple con su función humanizadora" (Zarate, 2000:66), apelando a que la legalidad impone cierta estética que parece no venir de la ciudad misma.

Y por otro lado, aquellas que ven en su legalización la oportunidad perfecta para que este nuevo -y ya vimos que ni es tan nuevo- arte, cada vez llegue a más muros. Parece ser que este debate tiene que ver con una añoranza a los principios que el graffiti brindó, y por lo tanto resulta importante mencionar a este último como una expresión que forma parte del arte urbano, y que parece tener su propia identidad, la cual debe continuar siendo ilegal. Pero cuando el movimiento da paso a nuevas expresiones, lo hace posible gracias a la legalidad, habiendo "diferentes maneras de pintar, por una parte está la clandestinidad, y por otro, están los estilos muralísticos que se tienen que elaborar con más dedicación, por lo que es casi imposible hacerlos en la vías ilegales" (Reséndiz, 2011:6).

Pero entonces, si el arte urbano cada vez va ganando autorización para ejercerse, incluso por parte del Estado, se genera otra controversia: si se legaliza, llegando finalmente a su institucionalización, quizá su hacer deja de tener otra

característica fundante: su postura opositora al sistema.

2.2.2 Segundo límite: de la oposición al sistema y la institucionalización

Como ya se ha mencionado reiteradas veces, el origen del arte urbano es de carácter transgresor e ilegal, dejando una clara postura de oposición al sistema hegemónico, la cual se ha ido transformando a lo largo del tiempo llegando a ser una práctica legal, incluso institucionalizada. Por lo tanto, ahora se esbozan las características que permean entre estos dos límites: la institucionalización y la oposición al sistema, tratando de comprender cuáles son las implicaciones del arte urbano practicado de una u otra manera, las cuales pueden no ser opuestas.

Lo que parece provocar éste y otros debates, es la lucha por la visibilidad en la ciudad, sobre todo por parte del Estado y la publicidad -quienes tienen el mayor control- y no dejan cabida a otras expresiones, dando como consecuencia lo que menciona Irvine (2012:26): “el espacio público [...] es entendido como ese espacio donde el arte no puede aparecer”, por lo tanto al hacerlo, desata controversias que intentan ser resueltas de diversas formas, una de ellas es la institucionalización, la cual va más allá de la legalidad, pues mientras ésta sólo refiere a la ley, la primera incluye la aceptación -y apropiación- del movimiento por parte no sólo del Estado, sino de toda la sociedad, incluyendo el mundo del arte.

Si el lienzo donde se plasma el arte urbano no es “aprobado” por la institución del arte, si contrapone lo que ésta enuncia, entonces se entiende que la práctica de este movimiento se considere vandálica y a veces se reste su valor estético -aunque cumpla, o supere los estándares de las obras de arte más majestuosas-, por el hecho de que no sea una práctica institucionalizada en la ciudad que se interviene.

El carácter “vandálico” del arte urbano es una de sus formas más extendidas y generalizadas por quienes osan definirlo (Irvine, 2012; Allepuz, 2014). Pero hacer alusión a este vandalismo, dejando a un lado toda connotación negativa, logra ver que

“la toma del espacio público supone un acto de rebeldía al integrarlo a una plataforma de lucha, al reconocerlo como parte de lo que está en disputa, usándolo para dar lugar a voces invisibilizadas” (Pereyra y Lepra, 2014:35).

Efectivamente, bajo los ojos del sistema político, el arte urbano no sólo infringe leyes sino el ritmo del orden establecido de las sociedades. De hecho, algunos objetivos que buscaba -o aún busca- el arte urbano una vez que toma el espacio público, es transmitir un mensaje al sistema establecido, fijar en contra del Estado y el mercado la libertad de crear y ver las imágenes que la ciudad quiere ver, y romper con la visión de la obra como objeto y mercancía que puede exhibirse y coleccionarse -y por lo tanto neutralizarse- (Ruiz, 2010; Rubiano, 2012). Esto parece mostrar que en realidad el movimiento buscaba un lugar fuera de las instituciones, oponiéndose a ellas, y aunque esta postura tal vez no fuera algo que proclamara de manera explícita, su misma práctica lo hacía; sin embargo, la evolución del movimiento desde su origen hasta la actualidad, ha tomado un rumbo diferente.

Este rumbo parece llevar a la inclusión y aceptación justo en estas instituciones a las que parecía oponerse en principio: el arte urbano ha llegado a legitimarse, y como se mencionó anteriormente, lo hizo más allá de la legalidad, en el resto de la sociedad, y ha sido a través de instituciones que ya son aceptadas en ella, tales como galerías, museos, moda, o incluso el mismo Estado.

La aceptación del arte urbano en la sociedad se ha dado a través del tiempo y ha sido consecuencia de diversos factores, uno de ellos es la transformación de las formas que ha tomado el movimiento, es decir, que desde su origen hasta la actualidad ha retomado diferentes temas, contenidos, materiales y técnicas que parecen “gustar” más y por lo tanto tienen mayor inclusión y aceptación en espacios públicos y no públicos. El graffiti, por ejemplo, con su carácter y estética transgresores, aún sigue generando ciertas tensiones y mantiene a la fecha una marcada diferenciación social con el resto de las expresiones de arte urbano (Irvine, 2012).

Otro de los factores que se pueden identificar que ha contribuido a este proceso, es el hecho de situar las obras en contextos diferentes a la calle, como en los lugares antes mencionados: museos y galerías. La sola presencia de expresiones de arte urbano ahí dentro, es en sí mismo un signo de su institucionalización pues estos lugares deciden incluirlo, al mismo tiempo que contribuye a que el resto de la sociedad acepte al movimiento al verlo en un lugar que ya cuenta con un status dentro de ella. “Un mismo elemento es valorado diametralmente distinto, dependiendo del soporte y del contexto: el ilegal en las calles, artístico en las galerías y cuestión de moda e identidad en la ropa” (Granados, en Ruiz, 2010:43). Lo anterior puede resultar un tanto irónico al contrastar el hecho de que una de las intenciones del arte urbano en principio era sacar al arte de las galerías y de los museos, así como descontextualizar el espacio público, con el hecho de que ahora hacer lo contrario, sea un motivo de reconocimiento.

Para el Estado, quien respecto a la visibilidad del espacio público es quien tiene el mayor control, la inclusión del arte urbano en esta institución tiene diversos motivos y formas de hacerlo. Ruiz (2010:40) lo esboza de manera muy clara:

Se han hecho muchos esfuerzos por institucionalizar al street art, en un principio con la finalidad, por parte de las autoridades, de controlar a miles de jóvenes que eran vistos como una amenaza para el mobiliario urbano, otorgándoles espacios y haciendo concursos, que al mismo tiempo servían para identificarlos. [...] un intento para la tregua entre los jóvenes y las autoridades.

Olea (1980) lo plantea de manera tal que por el sólo hecho de encontrarse en el espacio público, el arte urbano pasa a formar parte de las políticas de ejecución del Estado, pues se encuentra en un lugar donde las decisiones son tomadas por él, la mayoría de las veces sin tener en cuenta a la población, por lo tanto, según el autor, el hacer arte público en contra de él, no resulta eficiente. Tal vez una eficiencia pensada en los mismos términos del Estado.

Como se mencionó anteriormente, parte de la institucionalización del arte urbano se dio a través de los lugares que pertenecen al mundo del arte ya reconocido, sin embargo su recepción en él no ha sido fácil, pues representa varios de los argumentos

anti-institucionales elaborados por el mundo del arte mismo los pasados 50 años (Irvine, 2012). Muestra de ello es el hecho de que el graffiti “tardó varias décadas en consolidarse dentro del gusto y aceptación de los círculos artísticos y museísticos, así como en el espectador, en gran medida gracias a la constante exposición a este tipo de imágenes” (Ruiz, 2010:42).

A pesar de las implicaciones que tiene, es un hecho que el arte urbano tiene presencia dentro de las instituciones de la sociedad, lo que suele crear controversia, sobre todo con respecto a la aceptación de las autoridades y la inclusión en museos y galerías. Lewisohn (2008:131, en Hughes, 2009:10) dice algo muy cierto: quizá a los museos les cuesta reconocer al movimiento del arte urbano como parte de ellos y de la institución entera por su esencia efímera, por no aspirar a la perpetuidad como el resto del arte convencional y mayormente aceptado, pero eso no les quita la responsabilidad que tienen de mantener el registro de lo que está pasando en el mundo, más allá de la delgada visión del arte convencional.

Además de mencionar lo que podría ser la función social de los museos, y su necesidad y responsabilidad de incluir al arte urbano dentro de sus paredes, también se puede identificar que la aceptación de este movimiento dentro de los círculos artísticos, podría representar para el artista urbano la posibilidad de vivir de su trabajo, en ocasiones, sin sacrificar el origen transgresor del arte urbano (Ruiz, 2010).

Por el lado contrario, parecen pocas las “ventajas” que ofrece el hecho de institucionalizar al arte urbano, sin embargo, se puede encontrar una amplia gama de argumentos de distintos autores, que defienden la esencia del arte urbano oponiéndose a su entrada en lugares que no son la calle, o a su aceptación por parte de las autoridades.

Uno de los argumentos constantes -y que parece tener mayor peso- es el que utilizan varios autores al ver en la entrada del movimiento a los lugares representativos de mundo del arte como una pérdida de su esencia y por lo tanto de las características que lo representan y que le dieron forma desde el principio. También mencionan que

una de las intenciones de hacerlo es neutralizar el contenido de protesta y lucha que conlleva su mensaje, de manera que los principios que iban en contra de la imposición de imágenes por parte del Estado o del mercado, quedan absorbidos por éstos mismos, olvidando su carácter transgresor y desvirtuando su identidad; la obra dentro de un museo pierde su potencia crítica al volverse sólo un espacio de contemplación, y al hacerlo suspende todas sus características previas, convirtiéndolo en algo que no es, incluso los sentimientos que produce al verlo (Ruiz, 2010; Gómez, 2010; Rubiano, 2012; Solá-Morales, 2000; en Tristão: 2012; Hughes, 2009).

El otro argumento constante es uno muy socorrido por los artistas, tachando incluso de “prostitución” el hecho de que algunos de sus colegas -artistas de renombre dentro del movimiento del arte urbano-, en vez de representar en sus obras su oposición al sistema, pertenezcan a éste (Allepuz, 2014). Esta especie de mal sabor de boca, sentido por la institucionalización del movimiento, parece entintar la siguiente frase, dicha por un artista entrevistado por Melissa Hughes (2009:18): “No importa cuántos cursos tomes, si no está en tu corazón el ser un artista grafitero”; donde lo que realmente importa es sentir en las entrañas la misma alma que tiene dentro de sí el arte urbano.

Se puede -o no- tomar una postura, sin embargo parece que al arte urbano poco le preocupa hacerlo, pues sigue creciendo en museos y galerías, en las calles, con y sin permiso de las autoridades, con y sin mensajes transgresores, lo cual lleva a pensar en la verdadera relevancia de tomar un sólo partido: “Yo no discrimino entre afuera y adentro. Pienso que es acerca de la forma en que se aprovecha un espacio particular y lo que se quiere cuestionar con ello” (Farto, en Irvine, 2012:17).

2.2.3 Tercer límite: del posicionamiento político y la pasividad

El debate acerca de si el arte urbano debe o no ser aceptado por las instituciones, lleva inevitablemente a pensar acerca de su intención al ocupar la visibilidad del espacio público y en las implicaciones que esto tiene con respecto al mensaje que se transmite,

implícita o explícitamente, lo cual parece tener que ver con el hecho de que el movimiento tome o no, un posicionamiento político.

Para reflexionar acerca de esta implicación parece importante sentar de principio que “el arte urbano continuamente revela que ningún espacio urbano es neutro” (Irvine, 2012:8). Lo cual significa que el hecho de que se encuentre en el espacio público, le da una carga política importante, pues no es un hecho privado, e involucra no sólo al artista y a las autoridades, sino a los transeúntes también, quienes ahora no sólo tienen la posibilidad de apreciar algo más que propaganda política o publicidad, sino también - y éste parece ser el mensaje más importante- les abre la posibilidad de saber que ellos también participan en lo que se refiere al uso de este espacio público.

Por lo tanto se entiende que, sea su intención o no, el arte urbano transmite un mensaje bastante claro y que por su naturaleza es transgresor, por lo que no puede ser un arte indiferente a su realidad. Y es que este movimiento se convierte en una forma de devolver un poco la esencia humana a la ciudad, ya que se opone a lo impuesto por la hegemonía que controla el espacio público, al insertar en él imágenes que la desafían, convirtiéndose ellas mismas en un argumento acerca de la visibilidad, de lo que representa social y políticamente ser visible; y es por esto que necesariamente debe tomar una postura política, la cual por consecuencia, estará a favor de los no visibles, haciendo del arte urbano un movimiento que se emparenta con las luchas de los excluidos de la ciudad, aquellos que resisten, pues hace un reclamo en contra del sistema, utilizando sus mismos medios, sus mismas armas, para contraatacarlo; conformándose así, como una manifestación que sirve de marquesina de la realidad social (Ruiz, 2010; Irvine, 2012; Rubiano, 2012).

La hegemonía contra la cual resiste el arte urbano se ha encargado de aparentar que las ciudades gozan de un estado armónico, unido, agradable y feliz, propiciado por el orden que impone. Ojalá eso fuera verdad, la gente desearía vivir en una sociedad así, pero no existe una sociedad perfecta, una que no tenga conflictos. Es cuando el arte urbano “fractura tal imagen y revela el conflicto y la desintegración tanto del

espacio urbano como de sus habitantes [...] [ya que] el arte público no es el lugar del consenso sino del desacuerdo, ese es su carácter propiamente político” (Rubiano, 2012:81-82). De esta manera el arte urbano dice lo que el sistema calla; muestra lo que éste quiere ocultar: pinta los rostros -muchas veces de manera literal- de los invisibilizados y oprimidos, plasmando así mismo los colores de un mundo mejor.

Resulta entonces necesario que los artistas reflexionen la implicación de sus obras, pues ésta supera los límites del arte convencional al encontrarse en las calles, involucrándose, sea su intención o no, en los asuntos públicos. Esto conlleva a que como parte de su trabajo, los artistas y los colectivos que se dedican al arte urbano, tomen una postura política, lo que tiene como consecuencia un arte que responde a las necesidades y deseos de la sociedad en donde vive, en lugar de seguir repitiendo la imagen que la hegemonía en el poder busca preservar. Se buscaría entonces empezar a ampliar la práctica del arte urbano, como algunos colectivos que “parten de la observación de los conflictos sociales que se desarrollan en sus espacios urbanos, toman partido y desarrollan acciones en consonancia con su postura [...] reforzando en los artistas el rol de partícipes activos de los cambios sociales de su lugar y época” (Pereyra y Lepra, 2014:32), y que por lo tanto logran con sus obras dar visibilidad a los problemas de su contexto.

Lo importante de esto es estar conscientes -tanto artistas como la población en general- de que somos parte del sistema, pero que aun así se pueden crear nuevos -o retomar viejos- caminos y resistir a él. Parece ser que eso intenta el arte urbano: reconoce que no es externo a lo que critica (Pereyra y Lepra, 2014). Muchos dirán que pintar paredes no cambia nada, pero mientras se dice o se escucha eso, allá afuera hay gente pintando e incidiendo no sólo en una pared, no sólo en una calle o un barrio, sino en sus propias vidas, en su propio pensamiento, y al parecer en el pensamiento de muchos o más bien en el pensamiento de la sociedad.

Respecto a la búsqueda o necesidad del arte urbano de tomar una posición política, se debe reflexionar también acerca de cuál es su función dentro de la sociedad,

pues una vez que queda claro que su impacto en la calle es digno de hacer cambios en ella, queda clara también la responsabilidad que esto implica. Olea (1980:40) plantea que se trata de “dar lugar a un arte social que descubra los valores auténticos de la civilización, en abierto contraste con las expresiones tradicionales”. Por lo tanto, se trataría de hacer una práctica del arte urbano que no sea ajena a su contexto, es decir, mirarlo como una praxis consciente *en* y *con* el mundo que habita.

La labor artística no es “hacer la revolución” sino sólo allí donde él puede hacerla, en su trabajo artístico a través del cual asume su responsabilidad política, a él corresponde resolver los problemas sensibles de la sociedad concreta a la cual pertenece (Olea, 1980:96).

2.2.4 Cuarto límite: de lo efímero y la documentación

Existe una característica que viene permeando al arte urbano desde su origen hasta la actualidad, la cual afecta y es afectada por todas las demás: la característica efímera de las obras, cualidad que ha ido cambiando a lo largo del tiempo, pasando de ser algo inapelable en el movimiento y que daba la forma en la que se le conocía (Irvine, 2012; Allepuz, 2014), a ser algo opcional e incluso un problema que fue solucionado por la sociedad misma, abriendo al mismo tiempo, un mundo de posibilidades nuevas para el movimiento.

Hablar de la fugacidad del arte urbano implica, tal cual lo expresan autores como Irvine (2012) y Allepuz (2014), que la misma acción de pintar e intervenir el espacio público, o que el mismo proceso creativo que antecede y permanece hasta el final de la intervención, constituyan en sí mismos un mensaje y que incluso estén por encima del valor de la obra resultante. Quizá la mayoría de las pintas en una ciudad son borradas, ya sea porque cierto muro después de cierto tiempo busca a otro artista que le imprima su huella; o porque las autoridades consideran que están haciendo “lo correcto”; el punto es que por más que se borren pinceladas, la acción y las ganas de volver a pintar, o las ganas de pasar al día siguiente a mirar anónimamente la propia obra permanecen, esas nadie las puede borrar. Según Tristão (2012:66-67):

La duración efectiva de la obra [de arte urbano] es limitada, porque se encuentra en total contradicción con la naturaleza del espacio que ocupa, o en contradicción con las reglas sociopolíticas vigentes, y como pretende manifestar su oposición a éstas, la duración debe ser específica [y por lo tanto, efímera].

Por lo tanto, es la capacidad del arte urbano para transformarse la que le permitió también dar un giro a lo efímero de sus obras, retomando de la sociedad misma los recursos necesarios para brindarles a éstas la posibilidad de permanecer, si bien no en las calles, sí en fotografías, las cuales llegarían a personas que normalmente no podrían tener acceso a las obras, brindándole la capacidad al arte urbano de pasar de ser algo local, a llegar a ser el movimiento global que conocemos ahora, todo gracias al internet. “El arte urbano es verdaderamente el primer movimiento de arte global impulsado por el internet” (Marc and Sara Schiller, Wooster Collective, 2010, en Irvine, 2012:9).

Las implicaciones del internet en el arte urbano son de gran importancia cuando se piensa en que gracias a éste no sólo fue posible conocer obras que ya no existen, sino que además permitió que la influencia de varias culturas se integraran en el movimiento, llevándolo a lo que es ahora, un arte de las masas, que si bien siempre debe responder a las particularidades de su contexto, también es capaz de identificarse con lugares separados por miles de kilómetros, dándole al artista la oportunidad de ser conocido local y globalmente, empleando métodos de difusión propios del mundo contemporáneo (Ruiz, 2010).

Las posibilidades parecen no tener límites cuando se trata del uso del internet, las fotos y vídeos permiten estar a un click de distancia de una obra que se encuentra al otro lado del mundo, pero también la que se encuentra años atrás; la rapidez con la que se transmite información permite que la comunicación y la influencia entre artistas no tenga que esperar años, por lo que éstos deben pensar sus obras en términos locales, pero también globales, cumpliendo su deseo de llegar a más audiencia lo que incluso los lleva a pensar en nuevas formas de prácticas, tales como documentar el trabajo en tiempo real (Hughes, 2009; Irvine, 2012).

Aunque la documentación y registro de las obras haga que la forma efímera del arte urbano ya no sea así por completo, parece no implicar un hecho determinante para el movimiento, sino que incluso se puede considerar “una herramienta de gran valor para su apreciación y análisis, así como para su conservación, si no material, sí dentro de la cultura visual” (Ruiz, 2010:39). Allepuz (2014:60-61) dice algo muy atinado acerca de la esencia efímera del movimiento, que deja entrever una característica diferencial de suma importancia entre éste y el considerado arte convencional: “A lo largo de los siglos, el arte ha tratado de desentenderse del espacio para trascender su tiempo; el street art, en cambio, establece un espacio sin ambicionar la eternidad”.

Como se puede observar, no resulta sencillo enumerar las características del arte urbano pues no se encuentran de manera definida, lo que resulta más fácil es esbozar los límites entre los que se mueven estas cualidades que le van dando forma al movimiento, el cual parece ser lo suficientemente permeable para seguir renovándose sin perder su esencia, su identidad: su forma.

Una vez hecha la historización del arte urbano, así como el esbozo de sus características más importantes, queda claro que brindar una sola definición de lo que es, no sólo resulta difícil, sino limitante para el movimiento mismo, pues lo que se puede rescatar de ambos apartados es la capacidad que tiene para transformarse, tomando de la sociedad misma lo necesario para hacerlo. Todo lo dicho anteriormente resulta indispensable para poder realizar una aproximación al movimiento y para llegar a comprender su forma actual, pues conocer su historia y sus límites permite que al encontrarse con alguno de sus objetos en la realidad, se pueda ser capaz de llegar a sentir su forma, sus sentimientos, sus pensamientos y por lo tanto, también los de la sociedad.

CAPÍTULO 3

LA FORMA DEL ARTE URBANO COMO LA FORMA DEL PENSAMIENTO DE LA SOCIEDAD

Declaramos el mundo como nuestro lienzo.

Street Art Utopia

Una mirada al arte urbano que dé cuenta de su forma, y así mismo la del pensamiento de la sociedad actual, sólo es posible si se hace estéticamente, es decir, apreciando sus cualidades sensibles, aquellas que más que etiquetar al objeto de estudio, permiten sentir su forma y comprender, por ejemplo, lo irónico que puede ser tanto una pintura, como la forma completa de la sociedad, y que, si uno se aproxima a la primera, también se está vislumbrando el modo de ser de la segunda, y viceversa.

Para llevar a cabo esto, en la primera parte de este capítulo se presentan los objetos -los cuales no se limitan únicamente a las obras- en los que se ha encarnado el arte urbano, pero no de manera aislada, sino describiéndolos junto con sus sentimientos, es decir, en forma de situaciones. Para que esto sea posible la narración funge como el elemento metodológico que lo permite, dando como resultado una serie de ensayos con los que se espera lograr imitar y hacer sentir los sentimientos que envuelven al arte urbano; si bien todos dan cuenta de la forma de este movimiento, cada uno es único e independiente de los demás.

A lo largo de las narraciones, y con cada una de las situaciones presentadas, se va revelando la forma del arte urbano, revelándose así también la forma del pensamiento de la sociedad. Es en la segunda parte que esto se hace de manera más puntual, al identificar las cualidades estéticas que se encuentran en esta forma, describiendo cómo todos estos objetos y sentimientos van dando cuenta de que la realidad sólo puede ser bonita, fea, horrible o bella, tal como la forma del arte urbano y de la sociedad que forma parte.

3.1. La forma del arte urbano

Los sentimientos no existen en la realidad como siendo independientes de los objetos, sino que existen sus situaciones, es así como a continuación se presentan varias de ellas, esperando que, al describirlas, al nombrarlas, se esté nombrando también al sentimiento que las acompaña, ya que describir la forma del arte urbano es describir la afectividad que lo hace ser lo que es. Cada una cuenta con sus propios objetos, personas, estados de ánimo, intenciones, y al albergar al arte urbano, también cuentan con sus propias expresiones, obras, técnicas, colores, movimientos, que irán poco a poco, revelando la forma que este arte tiene y los sentimientos que lo subyacen.

Cada situación es un momento y un lugar donde algo sucede, cada una es un evento singular y distinto de lo demás, y aunque todas den forma al arte urbano, mantienen su singularidad. Por lo tanto, cada narración es independiente de las demás, ya que cada una dará cuenta de su propio sentimiento. Las situaciones elegidas son muchas y muy variadas, pudiendo contener ciertas dualidades, cuyos sentimientos parecen opuestos pero que, mirados desde la Psicología Colectiva -tarea que se hace de manera más explícita en la segunda parte del capítulo- y comprendidos como una situación, son formas que se necesitan una a la otra, y que sólo así, disolviendo tal polaridad, permiten comprender la forma del arte urbano.

Se ha visto ya que las expresiones del arte urbano son interminables, por lo que interminables son también sus situaciones. No es afán de esta investigación escribirlas todas -nunca se podrá agotar su forma, ni la de cualquier forma de la realidad-, pero se espera que, en cada una de las narraciones presentadas a continuación, se haga sentir la afectividad que embarga al arte urbano, es decir, que se sienta su forma.

3.1.1 Haciendo de *flâneur* en la ciudad

La calle es ese lugar de la ciudad por el que todo el mundo transita. Uno sale de su casa y encuentra la calle, y cuando llega a la esquina, gira a la izquierda, o a la derecha, o atraviesa la avenida -que sigue siendo una calle, pero una más grandota- para llegar a otra, y así sucesivamente hasta que llega -o no- a su destino. El destino puede ser el trabajo, el parque, la tortillería del mercado, la fastidiosa fila del banco u otra calle.



Fotografía 7. Sel callejeando en Palmitas. Por Gabriela Ramírez (2016)

Pareciera ser que para esta sociedad la calle es eso que estorba para el tan añorado destino, sobre todo si uno piensa en los trabajadores y empleados tan apresurados y hasta enajenados que corren y transitan rutinariamente por las mismas calles, y luego por los pasillos del metro para alcanzar el siguiente tren, tratando de no

perder tiempo para empezar a ser productivo, y uno entiende pues, que entre más rápido se dejen atrás las calles, más rápido se gana el pan de cada día.



Fotografía 8. Muro prehispánico dentro del ritmo urbano del metro de la Ciudad de México.

Por Gabriela Ramírez (2016).

Sin embargo, cuando se tiene la intención de recorrer la calle sin destino alguno, sólo por el mero gusto de estar en ella, el camino parece volverse algo diferente, porque uno necesariamente se encuentra con las mismas cosas que estaban ahí antes, pero ahora parecen distintas, porque ahora no están de paso, sino que ellas mismas son el destino, y ahora el semáforo no sólo permite cruzar, sino que también sonrío y el camino que se sigue regularmente de prisa ahora parece disfrutarse. Cuando esto pasa, eso que uno hace es *callejear*¹ por las calles, hacer caso a un instinto callejero que te va diciendo hacia qué calle dirigirte a continuación, descubriendo en cada fachada, en cada esquina, en cada avenida, algo diferente: uno se convierte así en

¹ *Callejear* es “una especie de lectura de las calles” (Allepuz, 2014:60).

flâneur,² en un habitante de la ciudad que no camina sólo si este acto persigue un fin, sino que camina por caminar, por sentir en cada paso su entorno, incluyendo al arte urbano que lo envuelve.



Fotografías 9, 10 y 11. Sonrisa que da el paso. Por Selvia Vargas (2016); Capturando la captura. Por Manon Paulet (2015); La versión Street Art del Picaporte de Alicia en el País de las Maravillas. Por Gabriela Ramírez (2015).

² “Concepto creado por Baudelaire, que encarna el espíritu del habitante urbano parisino a finales del siglo XIX [que distaba de ser el hombre programado de la actualidad]” (Tristao, 2012:46). Hernández (2011) ahonda en este concepto francés enunciando que “construye una referencia hacia la figura de la vida cotidiana de un caminante urbano, un paseante que bajo circunstancias particulares en términos de desarrollo urbano distingue por medio de una preponderancia de la mirada en el entorno urbanístico al caminar, al andar, la lectura, escritura y el discurso de la ciudad sujeta y a la vez sujeto del desarrollo específico de una cotidianeidad que disipa las huellas de los individuos en la multitud de las grandes metrópolis”.

Si ya se sabía que el arte urbano tiene como lienzo las calles de la ciudad, y que este movimiento tiene un sinfín de expresiones y que éstas cada vez son más, si uno baja la velocidad de su paso y empieza a callejear por la ciudad, esto no sólo se comprueba, sino que se siente, pues se va develando poco a poco aquello que se había ignorado antes, y uno se encuentra con lugares, recovecos, colores, arte donde menos se espera. Al final, sólo quedan las ganas de seguir encontrando más. Y es que no es lo mismo ir al trabajo de prisa y ver a lo lejos un mural o entrar a una tienda con una fachada llena de graffitis, que salir sin prisa y poderse detener a contemplar la obra y reflexionar sobre cómo y cuándo fue que los graffitis invadieron aquella tienda. La diferencia no sólo radica en la velocidad del paso, sino en la forma de la mirada hacia la ciudad.

3.1.2 De los términos del arte urbano como recreación de su atmósfera

*Estamos en guerra, pero no con balas
y metralletas como la del Señor Bush,
usamos la palabra escrita, terrorismo topográfico.
Bomb it*

Con 15 años de edad, la sociedad no espera mucho de él, pues está en la “edad difícil”, “tiene las hormonas alborotadas” y “todavía no sabe lo que quiere”; pero está bien, porque tampoco él espera mucho de la sociedad. Sí, está en la edad de la rebeldía, de no estar de acuerdo con nada y de no quedarse con las ganas de expresarlo. Está en la edad de salir a la calle sólo para no estar en la casa o en la escuela, de hacerse escuchar, y cuando la sociedad se niega a ponerle atención, decide gritarle, así, con una lata de **aerosol** o un **minstrick** decide que **taggear** su nombre en la pared es la mejor forma de hacerlo, pues además incluye la adrenalina de esquivar a los **puercos**.

Crece un poco más, 16 o 17 años tal vez, los **tags** ya quedan cortos, el **spray** lo usa ahora para hacer **bombas**, sentir las ganas de expresarse implica también pertenecer a algo más grande, a un **crew** que corre con él cuando se escucha el **ding dong**, pero también al **graffiti** como una forma de vida, como movimiento, porque no sólo es el acto de **rayar**, es llamarse **grafitero** y dejar su **placa** por donde se puede, es marcar territorio a la **old school** para mostrar sus **pintas** a otros **writers**, peleando por el reconocimiento del mejor trazo o de la técnica más original, tal como un **drip** intencional o volverse **traper** y dejar la pinta más alta, vistosa y peligrosa.

Ya con algunos años de experiencia, la **censura** es parte inevitable de la chamba porque apropiarse del espacio no es fácil, tampoco legal. Pero enfrentarse a los **buffs** resulta ser lo de menos cuando es la sociedad completa quien lo ve como un criminal, cuya única arma parece ser el aerosol y su único crimen es hacerse visible.

Pero no se detiene, el estigma ya lo tenía por tener 15 años, por ser joven y no tener dinero, que ahora sea por rayar, total, vale la pena.

El tiempo sigue y conoce nuevos lugares, se topa con otras técnicas y otros materiales que toma como suyos y aun cuando sigue interviniendo la calle de manera ilegal, ahora decide tapizar los muros con **stickers**, plasmar siluetas y rostros reconocibles con **stencil**, hacer combinaciones infinitas con **collages**, en fin, hacer algo más legible para la ciudad, con más color; se da cuenta que a la gente le parece “más bonito y creativo” que un rayón en la pared, y así empieza a causar otro impacto, tanto en los otros *compas* del movimiento, como en la sociedad en general.

Empieza a ser reconocido, hay *banda* que le late lo que hace, las **flicks** ya circulan por la red y se da cuenta que, a pesar de lo efímero de algunas de sus obras, éstas se mantuvieron y alcanzaron lugares lejanos del muro donde estaban, los **fanzines** lo dan a conocer, su estilo queda documentado, volviéndose **all city** y obteniendo un buen estatus dentro del movimiento.

Los años pasan y la creatividad no para, la calle es un lienzo enorme y las posibilidades infinitas; se empieza a escuchar hablar del **post-graffiti** -¿qué es eso?- nuevas técnicas, nuevos espacios, nuevas personas. La esencia del joven rebelde que alzaba su voz en los muros de la ciudad no ha desaparecido, pero empieza a darse cuenta que usar la brocha en vez del aerosol le da el estatus de **artista urbano**, ya no es vándalo, todo eso da chance a hacer obras más elaboradas, pero -¿venderse? ¿dejar la ilegalidad?- no se sentía seguro, parece que nunca lo estará, pero hay que evolucionar: **Street Art** suena más sofisticado, suena a movimiento artístico, suena a que la sociedad lo va a recibir mejor por considerarlo un hacer más permisible y menos vandálico.

Y con esta especie de aprobación, decide jugar aún más con la manera de expresarse: ya no sólo usa los muros como lienzo, ahora hace **rainworks** utilizando el

suelo y el clima; descubre otras tintas diferentes a la pintura, elaborando su propio **moss** con yogurth casero en el deseo de llenar las paredes con mensajes hechos de musgo -y de paso ayuda al medio ambiente; provoca a la ciudad con sus ocurrentes y más efímeros **happenings** y **performances**; cada vez le saca más provecho a su contexto; por ejemplo, si la vida le da luces LED, hace unos **throwies** coquetos.

Así, cuando presta mayor atención a ese contexto, se da cuenta que ha llegado la hora de involucrar algo muy importante para el toque final de la obra: al espectador; deja entonces de pensar a éste como el transeúnte pasivo, que sólo contempla lo que va dejando en el muro o se queja del vandalismo. El espectador, sea una niña, los vecinos, la gente, la señora de la tiendita de la esquina o la sociedad entera, se vuelve partícipe de su arte, sea reflexionando, sea pintando con el artista, sea tomándole una foto con flash a un **espectrograffiti** para terminar la obra y encontrar algo que no se veía a simple vista, porque era la sociedad partícipe y activa lo que le hacía tanta falta a la obra.

En su búsqueda de nuevas técnicas, y ya asumido como un artista, se topa con un pasado imposible de ignorar, las raíces mexicanas del **muralismo** lo alcanzan, como si los fantasmas de los viejos artistas que pintaban para el pueblo lo siguieran para recordarle que él también fue rebelde, que él también se oponía al sistema que tanto lo criminalizó y lo jodió, que no debe olvidar que él también es pueblo, sea artista consagrado o de corazón vandálico, gestione los **muros** o se los robe, que no olvide que todos estamos abajo.

Los años pasaron y la adolescencia quedó atrás, pero no la resistencia, no la esencia ilegal que dio vida a sus primeras pintas; tal vez la creación se ha transformado, pero la lucha contra el poder no. Con tanta experiencia ha aprendido algo: el arte está en las calles para transformar el espacio, para hacerlo mejor. Ya no sale en las noches a rayar, ahora decide trabajar con el **barrio**, aportar algo nuevo, ser artista que sabe que en su mano hay una herramienta de cambio social que no puede

desaprovechar, ahora **gestiona** los muros, intenta hacer **comunidad** a través de un **mural**, y puede que a veces lo logre, a veces no, pero lo sigue intentando.

Podrán llamarlo coloquialmente **arte callejero** o **arte público**, o más académicamente, **arte efímero** o **arte de relación**; a él no le importa el nombre. Es verdad que su esencia está en la calle, en ser público y efímero, pero esa esencia va más allá de un mero término. Con que siempre exista un muro que pintar y donde expresarse, indiscutiblemente su alma rebelde persistirá y su voz de resistencia nunca se callará, porque siempre estará la ciudad para escucharlo.³

³ A continuación se presenta el significado de algunos de los términos utilizados: el *minstrick* es un marcador tipo crayola que se utiliza para rayar sobre el cristal, es muy utilizado debido a la rapidez al aplicarlo. *Puercos* se les dice a los policías -sobra explicar por qué-. Al grupo de graffiteros se le llama *crew*, el cual tiene un tag -o firma- que lo identifica, generalmente se le asigna un nombre de tres letras. *Ding dong*: el sonido que anuncia la llegada de un tren o metro. El seudónimo de algún graffitero, rayado en las calles para darse a conocer es su *placa*. *Old school* es el término que se utiliza para llamar a los estilos que dieron inicio al graffiti como ahora se le conoce, se puede por ejemplo referir a los años setenta en Nueva York, o a los tiempos cuando las crews de Tijuana eran reconocidas y respetadas por toda la ciudad. *Writers* significa escritores, término que se utiliza para nombrar a los graffiteros. *Drip* es un efecto que se le da los tags como si estuvieran goteando, se puede dar en quienes aún no controlan el aerosol, pero se reconoce cuando se hace de manera intencional. Cuando un writer busca poner su placa en la parte más alta de edificios o espectaculares se le llama *traper*. Las *flicks* son fotos de graffiti que generalmente se encuentran en internet. Cuando un writer tiene reconocimiento en toda la ciudad o su nombre aparece en varios lugares de ella se le llama *all city*. *Fanzine* es una revista de formato pequeño y pocas páginas que contiene temas de interés, de los cuales uno puede ser el graffiti, en cuyo caso es realizado por alguien dentro de la escena. Hasta aquí se nombraron términos que se dan dentro del graffiti, el cual como estilo de vida de los jóvenes lleva su propio lenguaje, se puede ver que la mayoría provienen del inglés, ya que es en Estados Unidos donde nace y por Tijuana donde entra al país, que es un lugar donde por su ubicación e hibridación de cultura, el inglés es muy usado, por lo tanto estos términos varían según el lugar donde se pronuncien, sin embargo la mayoría son conocidos y manejados por quienes se encuentran dentro de la escena (Celtic, Chad, RaskeL y Schmoo, s.f.). Los *rainworks*, *moss* y *throwies* son los nombres de algunas formas de arte urbano, que no se han visto -todavía - en México, el primero es pintura que se observa sólo con la lluvia, el *moss* se refiere al musgo elaborado de manera artificial para ser utilizado en obras y los *throwies* son focos LED adheridos por un imán a una batería de reloj, utilizados para realizar "graffitis no destructivos" ya que se pueden pegar a superficies de metal sin causar daños permanentes. El *espectrograffiti* es un término acuñado por el mismo autor -David Reyes Victoria- de obras que se terminan de elaborar cuando el espectador toma una foto de ella con flash, ya que utiliza en algunas partes pintura fluorescente sólo visible con la luz directa.

3.1.3 Los muros que se ríen sarcásticamente de la sociedad

*La publicidad es legal y la pintura con spray no. ¿Por qué?
Una es endosada con dinero y la otra con un espíritu creativo.*

Mobstr

Cuando el poder y la sociedad se vuelven el interlocutor del diálogo que se establece en las calles, a veces, sólo a veces, parece necesario no tomarse las cosas tan en serio, y es que este movimiento siempre tan en contra de lo formal sabe usar el sarcasmo y la ironía de manera sutil pero explícita, siendo capaz de reflejar lo que muchos piensan pero pocos dicen, así, jugando con los lugares, personas anónimas plasman frases que demuestran lo ridículo que puede llegar a ser el poder y lo poco que le importa a -una parte de- la sociedad- seguir sus estándares.



Fotografías 12 y 13. En EEUU la libertad es una estatua (2015); El papa no nos deja comernos las almejas (2015).

Pintas callejeras en España.

Pero este diálogo no es exclusivo del anonimato: Mobstr, artista británico, ha jugado a platicar con quien está del otro lado, que puede ser quien borra sus intervenciones, pero en realidad le está hablando a aquella estructura, tan enorme y abstracta que no parece no tener rostro, pero que es aplastante ya que se adueña del espacio público llenándolo de publicidad y que ha decidido que todo trazo no planeado es vandalismo y debe ser borrado. De esta manera, Mobstr optó por no enojarse y jugar con ello, haciendo parte incluso de la obra, el hecho de que fuera borrada, y mostrando

a quienes pasan por ahí, que la ciudad tiene algo más que ofrecer que sólo publicidad: a veces uno puede encontrar historias en los muros si se les sigue con la mirada.⁴



Imagen 2. Un graffitero “experimenta” con las autoridades en una hilarante escalada (Mobster, 2015).

Incluso el propio arte urbano hace caso a la frase popular y se ríe de sí mismo antes de que otros se rían de él y de sus tragedias, tal como la incomprensión de las autoridades que se empeñan noche y día en borrar lo que diariamente aparece ilegalmente en las calles; la cacería del gato y el ratón resulta interminable, por lo que los ratones -sobra decir quién juega este rol-, en vez de sólo huir disfrutan del mal trago burlándose un poco de su depredador y de los problemas que lo oprimen en esta sociedad. Tal es el caso de un señor parisino cuyo trabajo era borrar graffitis, del cual

⁴ Mobstr creó una pieza interactiva llamada “La Historia”, interviniendo con las palabras: Once upon a time (Érase una vez), y una vez que éstas fueron borradas, continuó con la historia; quien borraba las frases fue incorporado involuntariamente en este proyecto compuesto por mensajes plasmados en el proceso de limpieza de la pared que los borraba para dar paso a mensajes nuevos, el resultado fue una comunicación poética entre el artista y el empleado del gobierno encargado de tal limpieza (DeMilked, 2014).

poco se sabe si estaba en contra o no del movimiento, ya que como en todo trabajo, lo importante es que uno haga lo que le pagan por hacer. El punto es que resultó ser blanco fácil del juego irónico del arte urbano, pues tras borrar una pinta, poco después ésta lo plasmó a él: de borrar graffitis pasó a convertirse en uno de ellos. Se dice por ahí que “lo que no puedes ver, en tu casa -o en la calle en donde trabajas- lo has de tener”.



Fotografía 14. Je déteste la rentrée (Combo, 2014).

Y si uno sólo puede *estar* en la sociedad “que le tocó”, sin poder cambiarla, entonces los intentos de callar a la publicidad que acapara el espacio público pueden convertirse más bien en un uso de ésta para fines más significativos y justos, tal como la campaña que emprendió una marca de mezcal -muy vivaracha- contra el “Frankenstein del Partido Republicano”⁵ de las elecciones presidenciales de Estados Unidos del presente año, llenando el suelo y los espectaculares, proyectando las paredes y vistiendo los cuerpos con un mensaje claro y explícito de lo que la gente

⁵ Tal denominación se la adjudicó el líder demócrata Harry Reid a Donald Trump, en medio de las elecciones primarias de Estados Unidos que tienen lugar en el presente año (Crónica, 2016).

piensa de tal personaje, el cual dice algo así como: “Donald eres un pendejo”. Si tienes una compañía de mezcal y ésta necesita que la gente le eche un ojo, llena las calles con lo que la sociedad quiere gritar, y tendrás todos los ojos que quieras encima.



Fotografía 15. Donald eres un pendejo (Illegal Mezcal, 2015).

Así, el arte urbano con su transgresión al apropiarse de espacios que nadie le dio, ejerce un acto atrevido, rebelde, tomando actitudes que suelen no gustar a los adultos serios y de corbata, pues aunque toma con seriedad el asunto, también sabe reírse de lo que no le parece, es un movimiento joven, sarcástico, audaz y que aunque no busca caer bien, llega a tener varios seguidores que ven en él un escape de la realidad tan seria que quienes dominan el espacio público quieren ocultar, demostrando que aquellos quienes viven inconformes, también pueden divertirse.

3.1.4 De lo bonito que suena rescatar comunidades con arte

Las paredes de un barrio: tan importantes como un museo.

Michelle Angela Ortiz

Qué bonito sería poder cambiar el mundo entero con un poco de color, lograr que cualquier grupo, comunidad, barrio o pueblo, reconstruyera sus valores gracias a una obra de arte. Sin duda, en los últimos años estas ideas han dejado de ser deseos para convertirse en proyectos hechos y derechos que engrandecen al movimiento del arte urbano como una de las principales herramientas para lograrlo, como si de éste dependiera el futuro de las sociedades, en el cual éstas volvieran a ser lo que un día - quién sabe cuándo- fueron, no tan rotas como ahora. Es así como el arte urbano ya no busca sólo posarse en el espacio, sino transformarlo, involucrando a más gente en el proceso, donde no sólo sea el artista quien busca el cambio. De esta manera, varios artistas, crews y colectivos tienen como objetivo no sólo realizar obras, sino mejorar el espacio físico y simbólico que las involucra.

Sin embargo, no sólo se trata de tener la intención de hacerlo, implica asumir responsabilidades, valores y el reto de trabajar con alguien más y para alguien más, y hacerlo con ética, que aunque suene sencillo no lo es; y en el caso de los artistas, también implica crear con humildad y con la idea de que al final, el resultado, la obra no será sólo de quien la hizo, sino de todos quienes logren apreciarla. Así lo cuenta Adriana Briones (2016):

Al momento que voy creando la obra deja de ser mía, entre más le avanzo y detallo, en vez de hacerla más mía, lo voy soltando, cada fragmento creado va siendo entregado a todos los ojos que lo alcancen a apreciar, o incluso sólo medio ver, al terminar lo dejas ahí, ya no es tuyo, queda saber que tú lo hiciste con la firma que se deja, pero, nunca será de uno! [sic]

Así, la calle, una casa de migrantes, mercados, un barrio, una colonia, resultan ser espacios que pueden ser transformados por medio del trabajo conjunto de su gente y de los artistas; con ello, los resultados esperan ser mucho más que la obra pictórica,

aunque -como cualquier trabajo comunitario- siempre hay varios retos que superar como descubrir si realmente hay una transformación positiva en el espacio; aun así siempre se encuentran intenciones, acciones, palabras, que dejan huella y motivan a seguir esta forma de hacer arte.

El arte urbano ha encontrado diversas maneras para incidir en la transformación de la sociedad, algunos ejemplos que se han podido encontrar en México tienen diversas formas, intenciones, sentimientos. Una de esas formas ha sido dejar de lado “el ego” que conlleva hacer tags en el graffiti para hacer un colectivo, uno que se llame *Chachachá*⁶ y que no sólo se inspire en los lugares donde trabaja, sino que se esfuerce por involucrar a la comunidad para que la obra se mezcle y se vuelva parte viva de ese espacio que ahora habita; otra forma puede resultar tan anónima como cualquier pinta en cualquier calle, sin embargo, esta cualidad no la tiene porque no sea de alguien, sino porque es de todos los migrantes que pasan por ahí, y que buscan un lugar donde expresarse, dejando un poco de su historia en este lugar de San Luis Potosí donde por tanto tránsito de gente, no se había podido recabar la memoria y que ahora se queda llamándose “*Estaba aquí*” y que seguirá recibiendo más y más historias.⁷ Una forma más de mejorar esta sociedad tuvo en mente rescatar una historia tan popular y común pero olvidada: la de los mercados,⁸ que tuvo lugar en la Ciudad de México y que de paso buscó generar identidad, lazos, poner bonitos los lugares y rescatar también la vida comunitaria que ahí se da, logrando que los propios locatarios se apropiaran de las

⁶ Colectivo formado por dos artistas quienes “dejaron estas identidades individuales para trabajar en conjunto. [...] la importancia que tiene la comunidad en su trabajo es bastante grande ya que muchas de sus piezas vienen inspiradas directamente en los lugares donde se plasman. Es una labor estudiada ya que tratan de que la obra se mezcle y tenga interacción con su entorno, no que genere un gran contraste y consideran esta último punto [sic] la dinámica de la calle. Lo presentan como algo vivo que respira y late, ella decide que tanto duran las cosas” (Richter, 2015).

⁷ La obra se encuentra en la Casa del Migrante de San Luis Potosí y se hizo con el propósito de ser “una memoria sobre lo que tienen que pasar las personas que deciden migrar en busca del sueño americano [así como] un espacio de reflexión que busca concientizar a la población mexicana sobre las dificultades que a diario enfrentan millones de centroamericanos” (Hernández y Méndez, 2015).

⁸ Llamado “Proyecto Marchante. Un trueque con el arte” fue financiado por el INBA y Conaculta, con el objetivo de devolver a 10 mercados de la Ciudad de México un poco de color así como su historia, intervinieron artistas y grafiteros y especialistas de la UNAM y de la ENAP para realizar un estudio y conocer la particularidad de cada espacio, ya que los mercados no sólo son lugares donde se realizan actividades comerciales sino donde existen historias y se genera y mantiene la memoria colectiva, aspectos que se buscaron rescatar (Pineda, 2014; Ventura, 2014).

obras y las protegieran contra cualquier amenaza, incluso la de otros que gustan de pintar paredes llegando al punto de poner una película antigrafiti sobre el mural.⁹ Y una de las formas de transformación de un espacio que parece ser más lenta, pero por lo tanto más significativa, fue aquella que involucró no sólo a artistas y a la comunidad, sino profesores interesados que hicieron una investigación para poder generar identidad, apropiación, integración con la obra de arte, así como el rescate de las tradiciones y la historia del lugar: Hércules, Querétaro, donde ahora se puede ver el “Muro del diálogo”.¹⁰



Fotografía 16. Proyecto Marchante (Grupo Milenio, 2016).

⁹ “Durante el proceso de pintado, en el mercado de Medellín, en la Roma, la secretaria de la mesa directiva, doña Margarita Tenorio, de 68 años y vendedora de fruta, llamó dos veces a Syrel Jiménez para denunciar que otra vez los grafiteros habían dañado el mural. Al final se decidió ponerle una película antigrafiti sobre el grafiti. Doña Margarita añade: “El mural es muy bonito, algo artístico y aquí como es una colonia media culta o culta de una vez, pues es más apreciado. Nosotros hemos pedido que se pinte otra pared que está abajo para acabar con el grafiti feo” (Ricardo, 2013).

¹⁰ La obra mide 800 metros cuadrados, se ubica en un andador que conecta al barrio de Hércules, el proceso duró ocho meses y medio y el objetivo era reflejar las raíces del lugar, su historia y tradiciones para así lograr que los habitantes se identificaran con la propuesta, se integraran como comunidad y se apropiaran de la zona; durante el proceso se ofrecieron opciones para que los jóvenes exploraran otras formas de dar a conocer el grafiti (UAQ Noticias, 2015).

Se podría seguir describiendo proyectos con la misma esencia de transformación y mejoramiento comunitario, pero hay que detenerse en algún momento pues en todos ellos -aunque diferentes-, se siente el mismo sentimiento, ese de esperanza, de tener en la mano la posibilidad de cambiar algo, de saber que las intenciones del arte pueden ir más allá del mero embellecimiento de un lugar, que puede volver a unir lo fragmentado por la forma de vida de esta sociedad a partir de la recuperación de un espacio físico, esperando también con esto la recuperación afectiva o de los significados de dicho lugar, es decir, la del pensamiento de la sociedad que pulula por las calles y que puede encontrarse materializado en un mural. Pero existe otra cara de la moneda, como en todos lados, otros proyectos, otros crews, otras formas de intervenir barrios y comunidades que dejan un sabor medio amargo en la boca, el sabor del recelo, el sentir que algo no cuadra bien y querer desentrañar ese proceso creativo con el que algunos se enorgullecen del trabajo comunitario realizado. Pareciera que hay trabajos con una máscara, un velo que impide sentirse uno completamente alentado, conmovido y confortado por la intervención de arte urbano tan lleno de palabras bonitas, tan bonitas que parecen vacías. Como si fuera más fácil decir que una obra “logró plasmar la memoria colectiva de tal lugar”, que realmente vivir y sentir tal memoria. Dicho de otra manera, no es lo mismo empeñarse e incluso forzarse en provocar ciertos procesos a través del arte, que pintar y poner en esa pinta, en ese mural o en cualquier intervención que a uno se le ocurra, no el alma del artista sino la de la comunidad-ciudad-sociedad entera, y con esto -en una de esas- ser el pretexto perfecto para poco a poco ir construyendo un mundo más estético

Contrario al sentimiento anterior, existe una artista, que más que artista se asume como “catalizadora de cambio”: Michelle Angela Ortiz.¹¹ Con ella el trabajo comunitario y el arte como herramienta de cambio social no parece un sueño, ni un trabajo embellecedor superficial, sino que en verdad parece conjuntar en su trabajo¹²

¹¹ En la narración del presente párrafo se parafrasean y citan algunas de las ideas que expuso la artista en una conferencia suya titulada “Más allá del muro: comunidades y arte público” que tuvo lugar en el Antiguo Colegio de San Ildefonso el pasado 12 de marzo de 2015.

¹² Michelle Angela Ortiz es artista visual, muralista y educadora de arte comunitario, que utiliza el arte como herramienta de cambio social; más de 50 obras conforman su trabajo, las cuales buscan visibilizar las historias de las comunidades y poblaciones afectadas con las cuales trabaja, destacando en ellas el

valores como la responsabilidad, la ética y la estética, ya que “ser buen artista no es suficiente”. Si se espera que el proceso creativo consista en algo más que pintar paredes, sobre todo cuando se quiere trabajar con comunidades, queda claro entonces que se necesitan más que habilidades meramente artísticas. Además de pintar bonito, el artista urbano debe “conectar” con la comunidad en la que quiere intervenir, ser claro con ella sobre sus intenciones, conocer sus historias antes de llegar a pintar una pared, y de paso pintar sobre esas historias, que son las que se reconocerán a sí mismas cuando volteen a ver la obra. Se debe ser consciente del poder del arte, que, si bien no arreglará los problemas de la comunidad, si crea un impacto en ésta, crea conciencia y “da la posibilidad de transformar”, tal como lo hace Michelle Angela, iluminando y visibilizando, poniendo nombres, voz y caras, contando historias con el arte, haciendo imágenes más fuertes que el sistema y pintando a una escala más grande que la realidad.



Fotografía 17. Eres Mi Todo (You Are My Everything) (Weinik, 2015).

tema de la inmigración en territorio estadounidense -principalmente en Filadelfia, ciudad que ella misma distingue como un santuario para los inmigrantes- con proyectos tales como “Aquí y allá” o “Familias separadas”, entre otros (Ortiz, 2015a; 2015b; Voon, 2015).

No se intenta dar una receta de cómo trabajar el arte con la comunidad, queda claro que no sólo hay una manera de hacerlo, y el hecho de encontrar contrastes como el anterior da muestra de la dualidad de la sociedad, de que ella misma es contradictoria al querer transformarse al mismo tiempo cayendo en aquello que quiere cambiar. Sin embargo, resulta indispensable mencionar que para intentar hacer un cambio, hay que asumir ciertos valores no sólo dentro de la realización del trabajo, sino como artista en todo momento, apropiarse de los sentimientos del lugar, de su forma de ser, creer realmente que hay en el arte una manera de transformar la realidad, ser leal a lo que se dice, a lo que se escribe, entender que la gente es su espacio y merece respeto, no sólo del que se aparenta con una sonrisa, sino del que se siente al hablar del trabajo realizado, porque lo invade de pies a cabeza, del que hace de la ética y la estética su estilo, dejando de lado superficialidades y apariencias del arte elitista, cualidades que nunca arraigarán en el corazón de una comunidad: “dejando un momento de lado el Yo, y dar fuerza al “nosotros”, es la oportunidad de aprender a ser más siendo menos, es bello” (Briones, 2016).

3.1.5 El lado verde del arte urbano

Ha llegado el momento de que aquellos preocupados por el destino de la Tierra enfrenten los hechos: no sólo la grave realidad del cambio climático sino también la acuciante necesidad de un cambio en el sistema social.

Fred Magdoff y John Bellamy Foster

En una sociedad cada vez más preocupada por el medio ambiente, esta preocupación se va extendiendo hacia ámbitos cotidianos. Así, hay bolsas -color verde- que venden en el súper para ya no usar las desechables, aunque éstas eran gratis y las verdes no; la separación de la basura se da ya casi en todos los lugares públicos, aunque falta que se lleve a cabo en todos los hogares; cada vez hay más productos orgánicos, servicios amigables con el ambiente, empresas socialmente responsables y hasta Coca Cola y McDonald's tienen una versión saludable -con envases y logos de color verde. No es mentira el deterioro ambiental, y aunque existen propuestas que en verdad tienen un impacto positivo en él, también es cierto que esta forma más saludable y verde de vivir, se ha vuelto una moda, en su mayoría moralista y poco congruente. Como parte de la sociedad, el arte urbano no escapa de esto, aunque parece que sus propuestas, al estar en el espacio público, tienen mayor impacto, sentido y congruencia ya que no hay empresa, organización gubernamental o creencia religiosa que se beneficie de ellas.

El *moss graffiti* o arte urbano con musgo, la *guerrilla de semillas* o *gardening*,¹³ Artur Bordalo II con sus collages de objetos reciclables,¹⁴ o stencils hechos de lodo, son expresiones que dan cuenta de que el movimiento del arte urbano ha empezado a llenar las calles no sólo de mensajes ecológicos, sino literalmente de un pedacito de

¹³ Movimiento liderado por "militantes del medio ambiente" -autodenominados *articultores*- que ataca con bombas de semillas de flores o de hortalizas, en busca no sólo de embellecer los terrenos baldíos, camellones y cualquier tierra fértil en las urbes -inicialmente de Argentina-, sino de generar "naturaleza" o incluso una "soberanía alimentaria", habiendo ya incluso, escopetas diseñadas especialmente para objetivos afines con la guerrilla (Cohn, 2013; Ecoesfera, 2013; Pérez, s.f.).

¹⁴ "Sus obras, llenas de vivacidad y movimiento, son collages con objetos recogidos en la basura, residuos abandonados, el spray hace el resto. No sólo lo hace para reciclar, sino también como una crítica al mundo en el que vivimos. Una reflexión sobre lo que le estamos dando a la Tierra. Él describe este tipo de instalaciones como "collages de objetos". Ya ha repartido por Lisboa 10 animales gigantes y unos 100 más pequeños y creados sobre lienzo, loros, peces, abejas, saltamontes o vehículos" (Más y más, s.f.).

naturaleza, de actos de generosidad y de obras que invitan a reflexionar sobre el impacto -negativo y positivo- de nuestros actos sobre el mundo; como si ver una pinta que refleja la preocupación por el devenir del medio ambiente no bastara para crear conciencia en esta sociedad, sino más bien hiciera falta tocar el musgo verde situado en lo gris de la pared, o bombardear las calles con semillas esperando que germinen y que un día alimenten a quien caminaba por ahí. Uno esperaría que con esto, la sociedad se interesara un poco más por cuidar su ambiente o por su próximo, tal como seguramente lo esperan las grandes empresas transnacionales con sus campañas verdes. Resulta muy entusiasta pensar así, pero mientras esto pasa -o no-, el arte urbano simplemente seguirá maravillando e impactando con su capacidad de responder a los sentimientos de su sociedad.

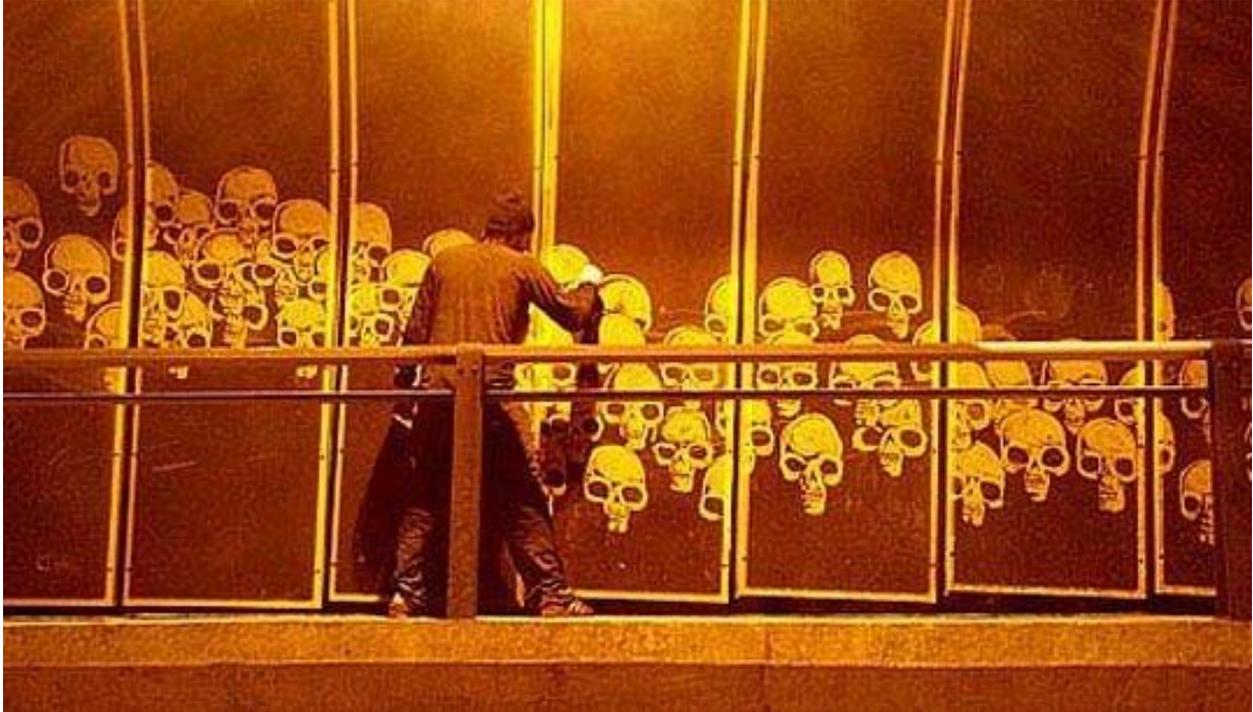


Fotografías 18 y 19. Grow (Garforth, 2013); El artista Jesse Graves crea stenciles de lodo (2015).

Finalmente, una manera más simple y obvia de hacer arte urbano ecológico resulta en no usar ninguna tinta, es decir, en vez de pintar, borrar. Y es que a las ciudades les sobra polvo, y por lo menos dos artistas reconocidos¹⁵ ven en él un lienzo donde desarrollar sus obras usando nada más que unos trapos y la creatividad. Aquí lo irónico resulta en que estos artistas no sólo están embelleciendo el paisaje urbano, sino que lo están limpiando, literalmente, y aun así esto resulta ser un acto transgresor para

¹⁵ Paul Curtis o *Moose*, de Gran Bretaña y Alexandre Orion de Brasil, han creado grandes obras sin utilizar pintura, logrando una especie de graffiti invertido y buscando concientizar acerca de la contaminación con la que convivimos todos los días (Rodríguez, 2011; Trejo, 2016).

las autoridades, quienes aunque no pueden detenerlos porque no están haciendo nada ilegal, borran las obras limpiando todo el lugar.



Fotografía 20. Graffiti invertido (Suzuki, s.f.).

Así, se puede ver que el arte urbano no se queda atrás en los temas de actualidad; o tal vez es que esta forma de pensar y vivir eventualmente iba a encontrar al arte urbano para inundarlo con sus temas y propuestas, aprovechando aquello que tanto le gusta: la hibridación de técnicas y contenido. Sea como sea, en el arte urbano parece encarnar el sentimiento de preocupación que genera la situación del planeta, pero también de hacer conciencia de que, si bien el daño al medio ambiente ha avanzado en los últimos años, aún es posible tomar acción; y ya sea a consecuencia de una moda o por una genuina preocupación, el espacio público parece ser el lugar adecuado para hablar de esto y tratar de crear impacto, y el arte urbano la estrategia adecuada para dicho fin.

3.1.6 Los sujetos detrás del arte urbano: hablemos de los jóvenes

Firmo, luego existo.

Bomb it

A pesar de la amplia diversidad de expresiones, de su carácter cambiante, su cualidad de hibridación y aunque tiene sus excepciones, parece haber un común denominador dentro del movimiento del arte urbano: los jóvenes.¹⁶ Lejos de asumirlos como grupo etario que se identifica con este movimiento, parece haber algo más en el arte urbano que una simple forma de expresión para ellos, es decir, hay frente a ellos una gama de posibilidades para hacerlo, pero cuando se elige esta forma de arte es porque parece haber una inconformidad, un reclamo no sólo hacia el círculo inmediato como la familia o la escuela, sino hacia la sociedad completa, y cómo no, si ser joven en ella no resulta nada fácil.

Pero así como la forma del arte urbano es resultado de una hibridación, así también jóvenes los hay de varios tipos y formas, los cuales al parecer siempre eligen la técnica, el material o los temas para pintar o rayar las paredes que más concuerdan con su sentir, con su contexto, con su forma de ser. Esto se puede sentir más claramente si imaginamos a los jóvenes de Tijuana que crecen en una ciudad tan simbólica (hablando entre otras cosas, en términos de la historia del graffiti en México), cuyos primos mayores o hermanos o incluso sus padres pertenecen o pertenecieron a un crew con cierto prestigio, y que ahora desean continuar la tradición y enaltecer a la familia y al

¹⁶ Sobre el papel de *las jóvenes* en el arte urbano, Adriana Briones (2016) dice: “Somos pocas, me falta mucho por conocer, mucho mundo, muchas mentes, encontrar esas otras “Yo” y abrazarlas, escuchar sus historias” (comunicación personal, comillas en el original). Asimismo, Diana Prieto Martín (2013) -una de las fundadoras de la Asociación Madrid Street Art Project- comenta al respecto lo siguiente: “Es evidente que hay más nombres masculinos que femeninos en el arte urbano. Yo también me pregunto el por qué y no encuentro una respuesta convincente. Imagino que todo comienza porque esta sociedad todavía sigue siendo machista (aunque se ha conseguido avanzar mucho hacia la igualdad en los últimos tiempos), y por tanto, el reconocimiento de una mujer en cualquier campo es siempre más difícil que el de un hombre, ya sea en el arte urbano o en el arte en general. Imagino que a primera vista el arte urbano entraña una serie de roles o condicionantes tradicionalmente masculinos, como el trabajo de puertas hacia fuera, la nocturnidad, el enfrentamiento directo, la agresividad, la peligrosidad, etc. Incluso a veces, lleva aparejada una forzada y pretendida demostración de fuerza, poder y masculinidad. Sin embargo, ni todas estas características son necesarias para crear en el espacio público –y además quiero creer que la mayoría son solo tópicos o estereotipos–, ni las mujeres están excluidas de poseer alguna de estas características”.

renombre del mismo crew; o a jóvenes que estudian artes plásticas y visuales y que ahora desean diseñar y pintar más que sólo óleos, láminas o páginas web y llevar su arte colorido y bonito fuera de las galerías -aunque luego se vuelvan famosos y sus obras que antes eran públicas se vendan en ellas; o a jóvenes que buscan siempre *darle en la madre al sistema*, rayando consignas en edificios gubernamentales o empresariales con un trazo rápido, deforme y nada uniformado que da muestra de la rapidez y adrenalina que debió sentir al transgredir el muro, sabiendo el riesgo que corría si lo detenían, no sólo por rayar de manera ilegal, sino por alzar la voz de lo que dicho sistema no quiere que se hable o se sepa. Si el arte urbano alberga cientos de situaciones posibles, queda claro que los jóvenes son parte fundamental de dicha diversificación. Lo importante es no olvidar que, aunque existan jóvenes con más o menos años que otros, con una clase social más alta o más baja, con -o sin- carreras universitarias diferentes, todos, al encontrar en el arte urbano su motor de vida y de hacer, comparten algo en común.

Ser joven actualmente es tener las posibilidades limitadas y las expectativas al mínimo, aunque los sueños y las ganas los haya por montones; es tener dos opciones, dos caminos, uno más claro que el otro: trabajar para alguien más y tener el sueldo -más o menos- asegurado o perseguir las ganas de no ser empleado de alguien y hacer lo que le apasiona -aunque no paguen por hacer eso. Ser joven es decidir creer lo que dicen o salir a gritar la verdad. Ser joven es “ser el futuro” aunque éste sólo exista para algunos y también es decidir si es que uno encaja en las formas de la sociedad o se inventa otras; así, quienes optan por los caminos difíciles, por utilizar las pocas posibilidades, por no callar, por no encajar, por no adaptarse, algunos de ellos son quienes parecen darle vida a este movimiento, que no nació de la comodidad ni del elitismo de otras artes, sino de la inconformidad y de la necesidad de tener voz y visibilidad en una sociedad a la que ser joven no le sirve de nada si no se opta por el camino correcto.

3.1.7 De la represión y la rabia: callando muros

Nos borran uno, pintaremos mil.

Las paredes hablan

Ante la transgresión de lo que representa el arte urbano, sobre todo aquél que busca denunciar y gritar lo que el poder no quiere escuchar, es ingenuo pensar que éste se quedará con los brazos cruzados viendo cómo el espacio público se inunda de colores que contrastan, de palabras que lo exhiben y de imágenes que más que decorar buscan darles luz a aquellos a quienes la sociedad se niega a ver. La censura que ejerce el poder en forma del Estado, tiene también muchas expresiones, y es que éste es un experto de la represión, por lo que nunca dudará en tomar una brocha y borrar un mural, pero tampoco se detendrá en perseguir, criminalizar, reprimir e incluso asesinar a cambio de mantener una sociedad conforme y callada.

Todos los días, en cualquier lugar donde las calles se llenan de murales sin permiso, existirán los empleados del Estado quienes con un rodillo y pintura blanca los borrarán, sin importar que estas obras representen un verdadero retrato de la cultura y la gente de un lugar y que los artistas estén reivindicando a quienes lo habitan. Así, con pretextos como que los colores no son los permitidos o que la obra no va con la identidad de la ciudad,¹⁷ los murales son retirados; y cuando esto no es suficiente para mantener la hegemonía de la ciudad, también se llega a multar a aquellos habitantes que defienden las obras.¹⁸ Claro que este acto no se trata solamente de una recuperación por parte del Estado del espacio físico, sino que es atentar contra la memoria del lugar,

¹⁷ En el centro histórico de Oaxaca fue borrado, por trabajadores del ayuntamiento, un mural creado por el colectivo *La piztola* con la finalidad de dar identidad a los mezcaleros, argumentando que los colores eran distintos a los que se permiten en las normas de ese lugar y que la obra no iba de acuerdo con la identidad de la ciudad; Rosario Martínez, integrante del colectivo “recordó que en el siglo XX muchos extranjeros venían a México para aprender muralismo con Siqueiros y Rivera. Ahora, dijo, los jóvenes que cultivan esa vertiente son perseguidos y censurados” (Pérez, 2016).

¹⁸ “La Municipalidad Metropolitana de Lima ha obligado a lxs vecinos y vecinas de Barrios Altos a pintar las fachadas de sus casas, solares y quintas. Así, varios murales del barrio han sido borrados en Barrios Altos. De no hacerlo (bajo los 5 únicos colores que la municipalidad impone) multarán a los propietarios y/o propietarias con 2 UIT, más de 7 mil soles [...] No solamente se borran murales sino que atentan contra la memoria colectiva e histórica. Muchos murales convirtieron calles, avenidas de tránsito, en lugares con un alto valor simbólico para la comunidad” (Tomate colectivo, 2015; paréntesis en el original).

pues estos murales lo han dotado de un alto valor simbólico, y asimismo, es atacar a los artistas urbanos, persiguiéndolos y censurándolos cuando lo único que buscan es cultivar la memoria del lugar, la identidad de su gente así como este arte tan representativo de México, demostrando el nulo aprecio -nada que no se supiera- que tiene el Estado por el arte y la cultura.

El poder de la represión se ha vuelto una especie de ciclo donde una vez que el Estado comete crímenes atroces, el arte urbano llena las calles con su voz fuerte, con los colores de la esperanza y con su espíritu de resistencia, en contra de ellos y en fraternidad y unión con el pueblo, como en el caso de la pinta de murales en memoria del multihomicidio de la colonia Narvarte¹⁹ de la Ciudad de México; sin embargo después el Estado no tarda en volver a reprimir, ahora al acto mismo de exigir justicia a través del arte, la mayoría de las veces borrando el mural que lo dejaba en evidencia, en otras ocasiones provocando miedo a quienes lo pintaron para que sean ellos mismos los que tengan que despedirse de sus trazos con causa; y en el peor de los casos, volviendo a cometer un crimen en el proceso.²⁰ Tal parece ser que al arte urbano no sólo lo borran con lavado a presión o pintura blanca, sino con sangre. Pero tal es la fuerza y resistencia de este movimiento que cada mural borrado permanece “vigente en el recuerdo de *todxs lxs* que [...] [participan] en su construcción [...] [por lo que, si el Estado se empeña en reprimir] las paredes volverán a hablar con más fuerza”.²¹

Si la censura a artistas urbanos es algo cotidiano, quienes se mueven en el ámbito del graffiti -no considerado como una expresión artística, sino un acto vandálico- viven una represión aún mayor, pues el Estado utiliza la vía de la legalidad para justificar sus actos en contra de quienes alzan la voz o simplemente de quienes se cruzan en su camino por casualidad y resultan ser jóvenes con fachas de grafiteros. En

¹⁹ El 31 de julio de 2015 fueron encontrados en un departamento de la colonia Narvarte de la delegación Benito Juárez de la Ciudad de México, los cuerpos sin vida -y con señas de haber sido previamente torturados- de cinco personas: el fotoreportero Rubén Espinosa Becerril, la activista Nadia Vera y las mujeres Yesenia Quiroz, Nicole y Alejandra (Proceso 2015a; Anguiano y Badillo, 2015).

²⁰ Después de haber pintado un mural en exigencia de justicia por un multihomicidio, dos meses después apareció el cuerpo sin vida -justo en el lugar de la fachada pintada- de José Pedro Riquia Coronado (Proceso, 2015b), dueño del espacio, quien había donado el muro para realizar la pinta.

²¹ Publicación en Facebook del colectivo Las Paredes Hablan (2015c), recordando el mural borrado.

2015 en Puebla, bajo un contexto de la instauración de una nueva Ley Antigraffiti²² que posteriormente respaldó el acto, Ricardo Cadena de 18 años fue asesinado²³ de una manera vil y cobarde por parte de un policía al intentar detenerlo. ¿Su crimen? ocupar el espacio público, y sí, ser joven. Ante un caso así, la gente alrededor del movimiento de graffiti y de arte urbano, así como la sociedad en general, alzó la voz para dar luz no sólo a este caso, sino a las acciones del Estado en contra de la juventud, a la ignorancia de quienes ejercen “la justicia”, a las leyes ridículas que buscan, además que cuidar ciertos intereses, justificar esta clase de crímenes de Estado. Mediante una serie de actos simbólicos, la sociedad habló, los muros se pintaron con el rostro de Ricardo, los mensajes en la red contaron su historia,²⁴ un stencil con su nombre inundó las calles y un *memorials skate*²⁵ gritó: “no sabemos qué es justicia, pero hoy la patinamos”; todo para que la memoria no permita olvidar que Ricardo, desafortunadamente, no es el único que ha sido víctima del Estado. Parece así, que con el actual movimiento de información, no habrá crimen que se le escape a los

²² Fue propuesta por un diputado panista y aprobada por el Congreso de Puebla; consiste en una serie de reformas donde se establece como delito grave el vandalismo y pintas en inmuebles históricos, es decir, no otorga el derecho a fianza, siendo el castigo la pena de cárcel que va de 4 a 6 años. Los daños a edificios públicos y privados se consideran no graves y contemplan la figura del perdón si el dueño del inmueble accede a negociarlo; en caso de no obtenerse, la pena es de 1 a 3 años en propiedad privada, y de 2 a 4 años en pública (Islas, 2015; Martínez A., 2015).

²³ “El domingo 3 de mayo se dio a conocer la noticia de que, en Santiago Mixquitla, policías municipales, entre ellos Jair Mote, subdirector de la corporación de San Pedro Cholula, estuvieron involucrados en el asesinato del joven Ricardo Cadena Becerra. La versión de los familiares señala que alrededor de la medianoche, el joven de 18 años, acompañado por su hermano y un amigo, estaba pintando una pared con un gis; cuando llegó una patrulla los jóvenes empezaron a correr. Ricardo Cadena Becerra fue encontrado horas después con un tiro en la nuca, su hermano fue detenido e incomunicado hasta las 3 de la madrugada, momento en que se les dio aviso a los padres de familia” (Martínez A., 2015).

²⁴ Se puede encontrar un poco de la historia de Ricardo en “Ricardo antes de la bala”, que se cuenta tal vez con la intención de conocer un poco más que aquél muchacho cuyo rostro ahora en forma de stencil se encuentra en las calles exigiendo justicia: “No conocí a Ricardo más que en fotos. He visto su perfil de Facebook, su cara en carteles y pancartas, su rostro en las noticias: una sonrisa, con una gorra de visera hacia arriba, una expansión en la oreja, delgado, sosteniendo el celular frente a un espejo, camisa abotonada hasta el cuello y pantalones entallados. Dos de sus ex maestras dicen que siempre recibía comentarios por la forma en que se vestía, sobre todo de profesores mayores. Y no sólo Ricardo, sino en general, pareciera que si un muchacho se viste de tal o cual manera entonces es malo, es pandillero o es graffitero: “delincuente”. Pero Ricardo no hacía graffiti, aunque con eso trató de justificarse el policía que le disparó en la nuca la madrugada del 3 de mayo, después de la gran pelea de box, cuando Ricardo salió de un bar” (Ayala, 2015).

²⁵ Se encuentra en San Pedro Cholula, Puebla, fue creado por el colectivo *Rexiste* y se trata de un parque de patinaje que es también un memorial, donde la consigna es: “¿Qué es la justicia? Sea lo que sea se puede patinar” (Derbez, 2015).

muros, hablarán de él, exigirán justicia, los nombres y rostros de quienes mueren seguirán ahí, recordando que la lucha debe seguir en pie.



Fotografía 21. Mural en memoria de Ricardo Cadena (Luna, 2015).

Si bien se pueden encontrar ejemplos donde la represión ha llegado demasiado lejos, desgraciadamente en esta sociedad no es necesario ir tan lejos ni a casos tan concretos para encontrarse con la censura, sobre todo cuando se trata de la apropiación del espacio público que ejerce el arte urbano, pues esto sigue representando una transgresión que genera acciones en su contra, ya sea en forma de criminalización de la juventud, borrado de las obras o leyes que permiten estas acciones. Esto se da todos los días en cualquier lugar donde haya arte ilegal en las calles y son riesgos que quienes lo realizan deciden correr, tal vez porque la expresión, el grito, la demanda que buscan imprimir en la calle, valen la pena, porque prefieren una ciudad que escuche a todas las voces en vez de una sociedad callada; de esta manera, el riesgo, la censura y la represión están impregnados en la toma del espacio público siendo parte de la forma del arte urbano.

Se puede ver así que el ejercicio del poder hacia esta forma de expresión va más allá de la represión a las obras, es un atentado hacia la cultura en un afán de mantener el silencio y la hegemonía de una sociedad. No sorprende así el dicho de que “la ignorancia es la madre de la felicidad”, porque quien conoce las barbaries de su sociedad no puede evitar sentirse rabioso, asqueado, indignado, cabreado hasta lo más profundo de su ser. Y cuando uno siente sus vísceras retorcerse por tal sentimiento, uno sólo quiere gritar, tal como lo hace el arte urbano, pintando los gritos de su ciudad. Y si en esta sociedad uno se gana el derecho de “ser feliz” callándose la boca, las manos y los oídos, el arte urbano nos muestra que ésta no parece conformarse con tal ideal de felicidad mediocre, mejor resistir hasta donde el alma aguante y morir con el corazón y pincel en alto, que vivir sin luchar y sin el contrapoder de la palabra y del arte.

3.1.8 Acompañando la lucha con arte

Y ya que estamos hablando de muros, un muro sin graffiti es como un mundo sin rebeldes, es decir, no vale la pena.

Durito

Queda claro el carácter transgresor y rebelde de este arte al tomar el espacio público e invadirlo con imágenes que contrastan con el paisaje impuesto desde el poder, es por ello que estas expresiones han acompañado las luchas de quienes deciden alzar la voz a las injusticias que ejercen los de arriba, pareciendo ineludible el hecho de apropiarse de los muros, de las calles para compartir los ideales y unir las luchas en un sólo grito: el de justicia.

El arte de manera pública ha acompañado fraternalmente a los estudiantes, estas figuras juveniles -en su gran mayoría- que causan cierto escozor al Estado tanto por su condición de rebeldía jovial, como -y sobre todo- por su capacidad no sólo de aprender sino de enseñar, de no sólo ir a la escuela a escuchar pasivamente discursos sino de retar a éstos y a la realidad misma, ya que bien saben que “sin teoría revolucionaria no hay práctica revolucionaria”.²⁶ Los estudiantes siempre son, tal como se escucha por ahí, la esperanza del futuro, por lo tanto, es su fuerza, energía y vivacidad la que hace falta en cada marcha, en cada movimiento, en cada lucha. El arte urbano pues, ha seguido su causa ya sea como parte de sus consignas, como en el caso de la huelga de la UNAM del '99,²⁷ hasta a manera de luto y rememoración como en el caso de la atrocidad del pasado pero aún vivo '68 y de la más reciente pero igual

²⁶ Una de las tantas pintas de la Normal Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero, las cuales en conjunto “hablan de represión, persecución y resistencia. Hablan de la lucha por poner en práctica ideas que puedan transformar la realidad” (Rosaslanda, 2014).

²⁷ En palabras de Tania Jimena Hernández Crespo (2002:210): “El 20 de abril de 1999 estalla la huelga; la universidad se viste de rojo y negro y por primera vez muchos estudiantes se ven inmersos en un movimiento de este tipo. La huelga era la última opción que las autoridades dejaban, y era también un largo proceso donde los estudiantes habían de construir dicho movimiento naciente, en el que había que aprender incluso lo que era una huelga”. Así mismo menciona que uno de los ámbitos de acción como huelguista era vivir en la universidad, donde apropiarse del lugar al declararlo «territorio libre», conllevaba también una transformación del espacio de la misma Universidad “por el artificio de brochas y colores” (Hernández, 2002:213).

doliente Ayotzinapa.²⁸ Pero no sólo los estudiantes han recibido el cobijo del arte urbano, sino también todas aquellas víctimas del Estado y de su poder, de su represión, de su abandono, de su exclusión, de su privación, de su desaparición y su aniquilamiento. Este arte nunca abandona ni a las inocentes víctimas ni a sus desolados seres que día tras día exigen gritando: -tanto el pueblo como las paredes- “porque vivos se los llevaron y vivos los queremos”,²⁹ el arte urbano honra sus muertes diciendo que “los que mueren por la vida no pueden llamarse muertos”,³⁰ y con que aquello que les arrebató la vida, -no sólo a los individuos, sino a la sociedad entera- no merece “ni olvido ni perdón”.



Imagen 3. El '68 y Ayotzinapa. Por Gabriela Ramírez y Selvia Vargas (2016).

²⁸ Como ejemplo de la solidaridad del movimiento con esta causa, se tienen las incontables pintas que exigen justicia por Ayotzinapa -y que muchas veces acompañan las marchas por la causa-, tomando fuerza e impactando en lienzos como el Ángel de la Independencia, la fuente de la Diana Cazadora y demás columnas y paredes situadas en el aseo de la Reforma (Quadratín México, 2015b).

²⁹ Consigna de la lucha por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa.

³⁰ Ésta es otra de las consignas que se pueden encontrar en los murales de la Normal “Raúl Isidro Burgos” en Ayotzinapa (Rosaslanda, 2014).

Allá por el 2003, en las montañas del Sureste Mexicano alguna vez alguien³¹ escribió que el mundo en realidad no es redondo, pues los poderosos se han encargado de aplastarlo y han colocado un muro acostado, dividiendo a la gente que lo habita, quedando unos arriba y otros abajo. Lo que queda para quienes estamos abajo, es la rebeldía, una grieta en aquel muro que algún día terminará por resquebrajarlo hasta que no quede ni un lado ni otro. El EZLN es sin duda un ejemplo de lucha, pues llevan más de veinte años demostrando que -aunque el camino no es fácil- otros mundos sí son posibles. El arte también ha surgido en este movimiento como herramienta de lucha, y lo ha hecho con expresiones llenas de color, de rebeldía, que retratan a la resistencia como forma de vida, teniendo una estética -en el sentido más amplio de la palabra- única que dota de identidad a todo lienzo o muro que llega a tocar.



Imágenes 4 y 5. El mundo será alegre si todos los colores y todos los pensamientos tienen su lugar (2014); Queremos un mundo donde quepan muchos mundos (2014). Arte zapatista.

El espacio que ocupan se caracteriza por murales llenos de simbolismos que expresan rostros, colores, paisajes, frases que reflejan su cosmovisión, pero que también cuentan historia de futuro, es decir, retratan un mundo nuevo y que además han llegado a través de fotografías, exposiciones, calendarios, entre otras formas, a

³¹ Ese alguien fue el *Subcomandante Insurgente Marcos* en el cuento “*Durito y una de Grietas... y Graffitis*” (2003).

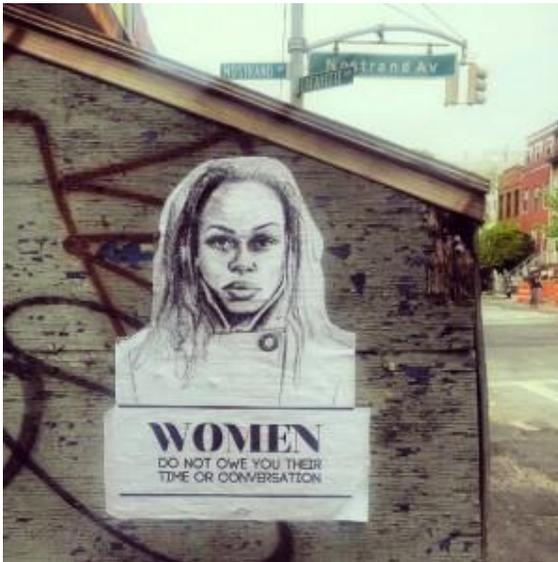
darle la vuelta mundo,³² compartiendo no sólo sus ideales sino sobre todo la esperanza, recordando que cuando el muro sea cada vez más pesado, hay que voltear hacia abajo y a la izquierda, y darse cuenta que somos muchos más y que algún día, si no nos rendimos, lograremos abrir la grieta y desmoronar el muro.

Los murales parecen ser las expresiones que más han expresado el sentir de una lucha, no sólo por la calidad del arte sino por lo que significa apropiarse de un espacio de tal magnitud y contar historias de resistencia: ya sea la exigencia de justicia ante el asesinato de periodistas por parte del Estado, la misma exigencia en el caso de los feminicidios en Ciudad Juárez, la lucha en defensa de su cultura por parte de pueblos indígenas o la apropiación de espacios de conflicto por parte de jóvenes a través de proyectos de arte.³³ Sin embargo, el arte callejero y la lucha misma han encontrado nuevas formas de compartir los ideales, así, la protesta contra la censura de los medios de comunicación se apropia del asfalto para dejar un tag monumental que demuestre a quienes se asomen de los grandes edificios, que abajo, alguien está luchando; con carteles pegados en la calle se espera alzar la voz contra lo silencioso y efímero del acoso a las mujeres en la vía pública; y el cuerpo desnudo también se vuelve cartel cuando busca la reflexión acerca de la desaparición forzada de 43 estudiantes, invitando a reflexionar por qué en esta sociedad un cuerpo desnudo es

³² "A finales de 2002 se calculó que sólo en Chiapas había más de 200 murales, "entre chiquitos y grandotes" [...] Esas expresiones artísticas han producido a su vez [...] anuarios -otra manera de "conservar la memoria"- tienen un tiraje de 6 mil 500 ejemplares y se editan en varias lenguas: vasco, catalán, francés y español, y "se han distribuido hasta en Noruega; sin embargo, probamos un año en inglés pero no funcionó, pues no encontramos la manera de distribuirlo en los países con esta habla". El cartel, la pintura y la fotografía han sido también expresiones artísticas que han contribuido a la memoria y a la resistencia, al acercamiento a los indígenas y al movimiento insurgente desde una nueva mirada" (Paul, 2003; comillas en el original).

³³ Estas historias de resistencia han sido contadas por diversas formas en diversos lugares: el colectivo "Bardas para no olvidar" realizó una pinta en el centro de la Ciudad de México, con la imagen de las cinco víctimas del multihomicidio de la Narvarte (Sin Embargo, 2015). El rostro de María Sagrario González Flores, de 17 años, quien desapareció el 17 de abril de 1998 y después fue encontrada sin vida en Ciudad Juárez, ya se encuentra en un muro de una de las colonias de este lugar, siendo el primero de 185 rostros que se esperan pintar por toda la ciudad para prevenir que esto siga pasando (Castro, 2015). "El pueblo Otomí-Ñátho de Huitzilapan convoca a muralistas, grafiterxs, jóvenes, niñxs, adultxs, interesadxs en plasmar una frase, mural, dibujo sobre conciencia social, que contribuya a armar la autonomía, el respeto a la cultura, el valor de la madre tierra y de la vida" (Rivera, 2015). Un grupo de 41 artistas urbanos participaron en la elaboración de 45 murales en una de las zonas más conflictivas de Azcapotzalco con el propósito de "tratar de hacer contrapeso a la violencia, la criminalidad, la inseguridad y la corrupción mediante imágenes y mensajes que conmuevan, inviten a la reflexión y alienten a una vida mejor" (Vargas, 2015).

más transgresor que la nota que anuncia decenas de cuerpos calcinados, a lo que la terrorista³⁴ Diana J. Torres “diría: «También te da asco la violencia del telediario y te la tragas con la cena, Julita” (Torres H., 2015:14, en Torres D., 2015:14).



Fotografías 22, 23 y 24. Tag monumental #EsCENSURA (Rexiste, 2015); Las mujeres no te deben su tiempo o su conversación (2013); Sara Juárez posa en un vagón del Metro (Olguín, 2015).

³⁴ “El trabajo del pornoterrorismo es precisamente hacer una crítica corporal radical que señale la asquerosa persistencia de la doble moral en todos los niveles del entramado social y nos muestre lo que ya sabemos pero parecemos olvidar, obviara, evitar: el poder disruptor de un cuerpo desnudo. El cortocircuito de lo que todavía puede un cuerpo” (Valencia, 2015:9, en Torres D., 2015:9). La autora de esta transgresora -y por eso, también necesaria- propuesta dice: «¿A caso hay fusión más hermosa que la de las palabras “porno” y “terrorismo”? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia» (Torres D., 2007, en Torres D., 2015:65).

El arte pues, sobre todo si éste se apropia del espacio público, es una bella forma de ejercer el contrapoder, es una grieta en el muro de este sistema, que resiste a las diferentes formas de opresión que cada día aplastan lo que queda de esta sociedad y demuestra que el sentimiento de lucha está presente en él, y viceversa, por lo tanto, crear es luchar, es oponerse, es resistir.

3.1.9 Mirando al mundo a través del lente creativo del arte

El rol del artista es instigar a que la gente no se acostumbre.

Ana Teresa Fernández

Uno se puede dar cuenta de que la sociedad no sólo tiene un tema de conversación, sino que tiene muchos y muy variados, desde preocupaciones hasta chismes, y también tributos, reflexiones, datos, quejas, demandas entre muchos más. De esta manera, todos aquellos temas que se encuentran flotando en el aire de la ciudad pueden ser abordados desde esta forma de arte, pues éste les aporta siempre una pizca de creatividad para ser compartidos en cualquier espacio que se deje invadir por sus colores, formas y contenidos.

Las calles hablan hasta de biología, aunque de una manera menos monótona y lineal que la voz de cierto profesor de la escuela que hablaba sobre la futura y supuestamente nada cercana extinción de la ballena, al mostrar por toda la ciudad figuras de ésta con una numeración en retroceso, que recuerda y hace sentir inmediatamente la inminente *Cuenta atrás*³⁵ que no sólo sufre este animal, sino "los sin techo, los jubilados, las promesas, la ética, la autocrítica, los escrúpulos simples, el rechazo al soborno, la cándida vergüenza de haber sido y el tímido dolor de ya no ser" (Benedetti, citado por Jonipunto, en Nimo, 2015). Tampoco es lo mismo saber que el mundo de la moda y de la publicidad promueven en la sociedad ciertos estereotipos y cánones de belleza de los que uno se debe resistir a perseguir -sobre todo porque tal "perfección" no es natural sino patrocinada por un buen *photoshopeado*-, aunque olvidarlo no sea fácil cuando lo que se quiere es bajar esos kilitos de más, o comprar cierta crema milagrosa, que tal vez encontrar de repente en una de tantas vitrinas que exhiben posters de marcas reconocidas, una obra que muestra a una modelo con el rostro deforme y lúgubre, que asusta tanto que hace agradecer no pertenecer a ese

³⁵ Proyecto realizado en la ciudad de Madrid, España, por el artista *Jonipunto*, en donde las ballenas "han cambiado su hábitat natural por el centro de la ciudad en un intento desesperado por sobrevivir. Cada una de ellas está numerada del 1 al 100, 'La cuenta atrás' hasta la extinción. Como explica el artista, "la ballena, no es solo una denuncia de la alteración del hombre en el planeta, es una reflexión sobre la falta de ética del ser humano" (Nimo, 2015; comillas en el original).

mundo superficial y más bien quedan ganas de reconsiderar una seria “crítica a la belleza preestablecida” (Vermibus, en Nimo, 2015).



Fotografías 23 y 24. La cuenta atrás: La ballena 99 (Jonipunto, 2014); Vermibus (Rojo, 2016).

También cuando los seres humanos dejamos la humanidad a un lado para ponernos barreras, el arte decide decorarlas y conservarlas aún después de derribarlas, sólo para no olvidar que algunas vez estuvieron ahí dividiendo personas; o si no las puede derribar, le entra a borrarlas, invitando a quienes todavía las ven a no acostumbrarse a ellas,³⁶ asimismo recordando que no hay personas ilegales, sólo personas, y que aunque la obra sea borrada, con pretextos absurdos como querer preservarla -fuera del espacio público-³⁷ la acción, la demandas, la reflexión, no se borran, siguen ahí. Y cuando parece que los temas de conversación no pueden tratar

³⁶ Más de un kilómetro de la cara este del muro de Berlín, se convirtió en la “East Side Gallery” que consta de 103 murales pintados por artistas de todo el mundo para rendir homenaje a la libertad y mantener la esperanza de un mundo mejor (Wikipedia, 2016); del otro lado del océano Atlántico, en la frontera entre Sonora y Arizona, la artista Ana Teresa Fernández con ayuda de otros habitantes del lugar, pintaron de color celeste el muro fronterizo de color óxido, dando la impresión de que éste ya no existía más al perderse con el azul del cielo, todo con el propósito de exigir respeto a los derechos humanos de todos los migrantes (Associated Press, 2015).

³⁷ Sobre el tema de los refugiados Sirios en Europa, Banksy realizó, entre otras obras, una pieza que trata de una crítica al uso de gas lacrimógeno en el campo de refugiados de Calais, al norte de Francia; además de la imagen, el autor incluyó un código QR, que al escanearse dirige a un video de una redada policial en el campamento el 5 de enero de 2016; la obra que se encontraba enfrente de la embajada francesa en Londres, fue cubierta por el personal del lugar con el argumento de que la obra debía ser preservada (Emeequis, 2016; García, 2016).

de algo más que de denuncias³⁸ -parece que esta sociedad tiene mucho que demandar- los muros se abren también para darle memoria a un artista que parece enviado de otro mundo, sólo para mostrar que este planeta no piensa olvidarlo.³⁹



Fotografías 25, 26, 26 y 28. La artista ya lo había hecho en 2012 en la playa de Tijuana (2015); Bruderkuss, una de las obras más famosas del East Side Gallery (1991); Cubren el nuevo graffiti de Banksy (2016); Mural tributo a David Bowie en Inglaterra (2016).

³⁸ Otros ejemplos de denuncias son: “Paredes vs Censura” de Amnistía Internacional, que en 2015, luego de no poder usar espacio publicitario de la ciudad de México porque sus contenidos tenían temas políticos, decidieron llamar a la sociedad para donar muros y balcones, con el fin de exponer los mensajes censurados que trataban temas como la desaparición forzada de personas, la tortura, la violencia de género y la libertad de expresión (Díaz, 2015); y “No más sangre” que luego de la guerra iniciada por el gobierno de Felipe Calderón, surge como movimiento en las redes sociales, pero también tomando calles, jardines, plazas, en la ciudad de México y en otros estados del país, todo para hacer un llamado a la paz (Batres, s.f.).

³⁹ Luego de la muerte del artista David Bowie, en Brixton Inglaterra -lugar donde nació-, se realizó un retrato de él con un rayo en la cara, como en la portada de uno de sus discos; el lugar se volvió una especie de altar donde la gente acude a dejarle flores, veladoras y objetos para recordarlo (Sopitas, 2016).

Mientras las sociedades tengan algo de qué hablar, el arte urbano no se callará; porque así como los sentimientos de la sociedad encarnan en el lenguaje, también lo hacen en los temas del arte urbano, por lo tanto éste hablará de aquello que es de interés para la ciudad, porque representa una forma más de hacer conversación, por lo tanto, mientras el arte urbano tenga algo que mostrar, siempre estará ahí, en la plática, esperando que su ciudad también lo esté, para escucharlo, para verlo, para sentirlo y reconocerse en sus trazos, letras, y colores, para recordar lo que con la rapidez de ahora se olvida, para unir aquello que el poder -con sus artimañas efectivas e inadvertidas- ha ido fragmentando, para sentir sentimientos que podrían parecer extintos, tales como el amor por uno mismo o el saber que las fronteras no son algo que nos definen, sólo que nos separan, todo esto al mirar aquello que se ve a diario pero desde otra perspectiva, una más comprensiva, una más estética.

3.1.10 Palmitas: ¿paraíso de color?

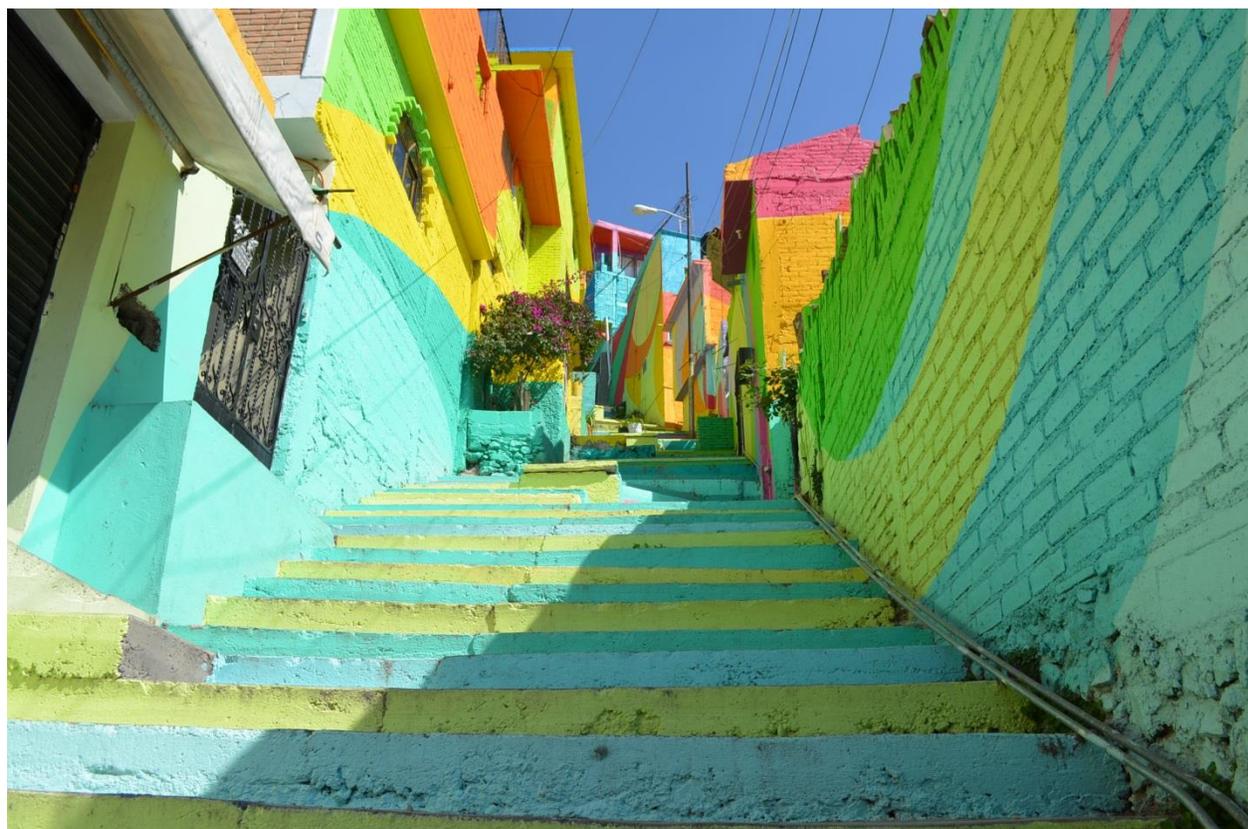
Mucho calor y poca sombra en la *Bella Airosa*, caminando sobre unas vías del tren en medio de la ciudad ya se alcanza a ver en el horizonte algo que resalta del resto del paisaje; las fotografías lo habían retratado bien, se ve casi igual, excepto porque en su enfoque no salía más que los colores brillando en su esplendor, y en la realidad resultan diferentes del resto del paisaje, pues en contraste con tantos colores, lo demás llega a verse un poco gris.



Fotografía 29. Contraste. Por Selvia Vargas (2016).

Teniendo a la vista el destino, empiezan a aparecer letreros en cada esquina que advierten: “Pachuca se pinta” y “Pachuca se pone más bella”, y no queda duda de que la ciudad -aunque sólo sea una colonia- se ha llenado de color cuando uno cruza el puente peatonal igual de colorido que el “macromural más grande México”, y donde pareciera que antes de atravesar el umbral -ese que lleva al “paraíso” de color- a uno le

meten porque le meten las cifras encantadoras -en el sentido de encantar o embrujar- del proyecto, como si fuera ultramega necesario saber que 450 familias y 1800 habitantes fueron beneficiados para así creer que se trata de verdad de un lindo proyecto de intervención social, claro, porque los resultados se miden en números, y entre más apabullantes, más son los beneficios para la comunidad. Y vaya que es bonito, eso no se puede negar; si se busca acercarse al mural, subiendo y caminando -literalmente- dentro de él, el color envuelve por todos lados; las calles son empinadas, algunas están hechas de escalones altos -también llenos de colores- que hacen la subida y bajada un poco más fácil; pareciera que en todo el barrio no quedó ningún ladrillo olvidado.



Fotografía 30. Subamos p'arriba. Por Gabriela Ramírez (2016).

Es domingo, aunado a un sol en todo su esplendor que parece mantener a la gente en el resguardo de su casa, los perros buscan la sombra y la disfrutan durmiendo, a menos que sea necesario pararse a ladrarle a algún desconocido -deben

rondar mucho últimamente- y el señor de las paletas que viene de lejos aprovecha la sed de quienes andan por ahí para venderlas, recordando que de donde él viene no se ven esas cosas, esos colores, esos proyectos. Y como en todo lugar, no falta la tiendita de la esquina, esa donde no sólo circulan dulces y refrescos helados, sino el pensamiento del lugar: y lo que cuenta es que sí, que *vinieron a pintar*; que sí, que *se ve bonito*; y sí, *vienen de lugares lejanos a visitarlo y hasta extranjeros*, pero nada más. En medio del color, del lado contrario y oculto al paisaje que se refleja hacia el resto de la ciudad, de repente aparecen otros colores, pero ya más elaborados, emergen rostros que tal vez sean reconocidos por ahí y también historias contadas en una sola imagen. Y cómo no, también se encuentran a quienes las habitan todos los días, que dicen que, si hubieran sido ellos los que hubieran participado, y sus manos las que hubieran pintado, no hubiera quedado tan bonito.



Fotografía 31. De los rostros del barrio. Por Selvia Vargas (2016).

Tal parece que la versión de los medios, del colectivo protagonista y encargado de darle color al proyecto, e incluso la del Estado, difieren mucho de lo que se siente al estar dentro del barrio; lo que se siente es que tanto color cambió una colonia, sí, pero sólo su cascarón; lo que duele no es que el arte urbano sólo embellezca un espacio,

sino que se ponga en alto procesos que si bien, sí pueden ser propiciados por este movimiento, en este caso da la impresión de que sólo son usados como una mera estrategia de *los de arriba*; pero como la mayoría de los corazones mexicanos, Palmitas es agradecida, claro, sea mínimo por tener las casas pintaditas y más llamativas que el color virgen del cemento, y sentir lo bonito que quedó. Pero parece que el poder alcanzó a ver el potencial del arte urbano no para mejorar la calidad de vida, sino para que sólo aparente que la mejoró; encontró lo bonito que resulta maquillar una realidad de colores que se ven a lo lejos, apropiándose de la intención del arte comprometido con su realidad y retorciéndolo para sus fines: lucir interesados en el arte mexicano y en los barrios e ir a inaugurar -como si fuera tienda nueva- la renovada imagen de la comunidad, parándose el cuello de que el Estado no sólo mueve al país, sino que también lo pone más bonito.⁴⁰

Así es como Palmitas, el llamado “primer barrio mágico del país”, no sólo tiene una gran gama de color, sino una gran gama de discursos, de versiones que se contradicen, pero sobre todo, un sentimiento que más que esperanzador, se tiñe de un color sin luz, ya que aparenta tener el color del arcoíris pero esconde tanto en sus promesas de cambio social, que en realidad se opaca y endurece con el falso brillo de la institucionalización, pues estar dentro de él es sentir que no pertenece a quienes lo habitan, sino que fue sobrepuesto y al no estar bien fijo, bien asumido, se tambalea. El color entonces, no sólo es una herramienta de resistencia del arte urbano: tener cuidado, pues el poder también se pinta, y rete bonito.⁴¹

⁴⁰ “Nada más alejado del muralismo utilizado desde una postura crítica, pedagógica, social, útil o propositiva, sea en beneficio de quien sea. Incluso hay muralismo oficialista e institucional, que independientemente de la ideología, genera obras bien hechas [...] Este no es el caso. Esto es decoración urbana, es maquillaje puro hecho con la gama de colores de una casa de pinturas trasnacional disfrazada de mexicana que dona materiales para deducir impuestos. Encima, la falta de escrúpulos hasta para mentir ya que es falso que exista un consenso comunitario, siendo que en muchos casos fue una imposición a la colonia en formas y colores al margen de la opinión de los propios vecinos cuyas casas fueron pintadas sin su consentimiento” (Castellanos, 2015).

⁴¹ Las versiones que se encuentran acerca de este proyecto muestran que fue producto del Programa Nacional para la Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia de Pachuca, en el estado de Hidalgo; tuvo un costo de 5 millones de pesos, se contrató a un colectivo -Germen Crew- para que hiciera el trabajo en la colonia que consistió no sólo en pintar, sino en hacer talleres con la comunidad, todo con el propósito de promover la integración entre los residentes de Palmitas y cambiar la imagen negativa del barrio. También se encontró que, al inaugurar el mural, el presidente Enrique Peña indicó que el índice de violencia en la zona logró reducirse un 34%, según el Sistema Nacional de Seguridad Pública (Martínez

3.1.11 La ironía de institucionalizar lo que antes era ilegal

Es curioso cómo trazamos esa línea [...], la que divide lo legal, de lo ilegal.

Puros cubanos, alcohol [...] ¿Qué será legal el año próximo?

Walter White, Breaking Bad

Parece que cualquier forma de la sociedad es propensa a ser institucionalizada por el poder del Estado, sufriendo en ocasiones la deformación -poco a poco- de su esencia original, pero claro, sin olvidarse por completo de ella, manteniendo en algunas de sus encarnaciones aquello que le dio vida, pero tomando también otras formas de ser que ya se encontraban en la sociedad. El arte urbano no escapa de eso, y en su caso resulta algo irónico que aquello que nace en contra de un sistema establecido, a través del tiempo también llegue a tomar su forma. Esto provoca puntos de vista opuestos, ninguno erróneo, pues, así como habrá quien defienda “lo original”, también habrá quien apele a la evolución e introducción de nuevas formas. Lo cierto es que si la sociedad cambia, el movimiento también lo hará, aunque esto signifique llegar a lugares y espacios que en su origen, jamás imaginó.

Esta institucionalización ha encarnado en proyectos y programas del Estado, como la oportunidad de que artistas concursen por pintar un muro y promuevan el cuidado del agua⁴² -y de paso aprovechen que dos marcas de esas grandes patrocinen la pintura y su futuro renombre; o en la simpática forma de una convocatoria del MUJAM para que los jóvenes pequen su sticker y aglomeren una pared del inmueble

D., 2015). Estos son los datos oficiales, lo cuales anuncian el proyecto como un éxito, anunciando cifras positivas sin dar mayor explicación de cómo se obtuvieron. Esto genera algunas interrogantes, por ejemplo, si el hecho de atraer tanta atención no sólo del país, sino internacional, y el hecho de haber invertido una gran cantidad de presupuesto en el proyecto, no representan cierta presión para dar al proyecto como exitoso. No se trata de decir que fue algo dañino para la comunidad, se pudo sentir que la gente está agradecida por los nuevos colores del barrio, sin embargo creemos que generar lazos en la comunidad no tiene que ver -solamente- con cifras que disminuyen milagrosamente y tenemos cierta desconfianza de un proyecto que se inaugura con la figura principal de un Estado que lejos de interesarse por disminuir la violencia, se ha encargado de ejercerla él mismo.

⁴² Se trata del *Concurso de Cultura del Agua y Arte Urbano “Hidro Arte”* -patrocinado por Comex y Converse- cuyos artistas ganadores tuvieron la oportunidad de pintar los muros de las instalaciones del Sistema de Aguas de la Ciudad de México (Sacmex), promoviendo por un lado la conciencia por el cuidado del agua y por otro, rescatando con arte algunos de los espacios públicos de la ciudad (Notimex, 2014).

-increíble como esas pegatinas locas y deseosas por invadir las calles sean convocadas a llenar un espacio especial en un museo.



Fotografías 32, 33 y 34. Tráfico con tonos turquesas. Por Gabriela Ramírez (2016). Las paredes no se gestionan, se roban; Estámpate en la puerta. Por Selvia Vargas (2016):

Aunque aparentemente -sobre todo si es el Estado el que se enaltece por interesarse en esta forma de expresión e incluirla en su agenda- estas formas institucionalizadas del arte urbano parecen traer consigo buenas intenciones, lo cierto es que pueden esconder el escudo de la estigmatización, tal como en el caso de cierto Programa de Recuperación de Espacios⁴³ que pone en alto la consigna de cambiar

⁴³ “Para evitar que las pintas ilegales se propaguen, la policía capitalina organizó la elaboración de 33 murales como parte del Programa de Recuperación de Espacios en colonias de la delegación Gustavo A. Madero” (Quadratín México, 2015a).

graffitis por murales, pues con estos discursos lo que se logra, más que “darle una mejor vista a esta Ciudad”,⁴⁴ es seguir mancillando al movimiento, segregarlo y elegir de él lo que conviene formalizar, por lo que más que hacerle un favor al arte urbano, lo que se hace es fragmentar su forma y por lo tanto hacer que ésta se desvanezca, la artista Adriana Briones (2016) comparte esta postura acerca de campañas que promueven este tipo de acciones: “esta mamada de qué: “Para qué los chavos se expresen” “para qué, dejen las drogas y dejen de andar de vagos, que se pongan a hacer algo” son una onda, que lo único que refleja es la desarticulación de la sociedad [...] Espero que esas campañas caigan por su propio peso y desaparezcan de raíz en vez de multiplicarse como un pinche virus [sic]” (comillas en el original).

De esta manera, lo que se puede pensar que no es algo institucionalizado, puede llegar a serlo en contraste a las prácticas que se dan de manera espontánea en la calle, pues son proyectos⁴⁵ que tienen como interés el mejoramiento del espacio público, y aunque brindan apoyo a artistas, parecen olvidar lo transgresor del arte urbano y aquellos que lo practican sin permiso, haciendo una selección de a quién apoyar y a quién no, y que parece depender de ciertos contactos o intereses, determinando y separando lo legal y aceptable que merece un espacio y apoyo, de lo que no. Y es que tener el apoyo y respaldo de algo ya establecido conlleva una mejor recepción en la sociedad⁴⁶ y por lo tanto mayores oportunidades de realizar trabajos elaborados, de esta forma, si algún artista busca ocupar su arte en la mejora de un barrio, necesariamente se debe acercar a algo que lo apoye y lo patrocine, dándole no

⁴⁴ Palabras de Leticia Varela, directora de Prevención del Delito de la Delegación Gustavo A. Madero de la Ciudad de México (Quadratín México, 2015a).

⁴⁵ Proyectos como: “Street Art chilango”, que se dedica representar a artistas urbanos, exhibiendo sus trabajos y promoviendo su talento, además organiza un tour cada semana para recorrer obras y espacios rescatados con arte, e imparte talleres para el desarrollo de técnicas en sus instalaciones (Cossío, 2015); y también el Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México, que a través de Festivales de Arte Urbano busca, en palabras del asesor del proyecto: “abrir un espacio para los jóvenes artistas que se puedan expresar libremente, segundo, rescatar el espacio público a través de estas intervenciones y tercero, contrarrestar un problema muy grave que tenemos en general en la ciudad, en concreto el Centro Histórico, que es el graffiti ilegal” (Bárceñas en Agencia de Gestión Urbana, 2015).

⁴⁶ Existen varios programas en la Ciudad de México, uno de ellos es el Streetart MUJAM Mejoramiento Barrial del Museo del Juguete Antiguo, que incide en su misma colonia: la Doctores. Dentro de este programa se han pintado varios murales a gran escala con la participación de artistas locales e internacionales, también se han rehabilitado bajos puentes peatonales de la Calzada de Tlalpan y se han realizado intervenciones murales en los mercados de la zona (Shimizu, 2015).

sólo recursos, sino renombre, pues ser buen artista y tener buenas intenciones no parece suficiente.

Por otro lado, otras formas tienden a contrarrestar las consecuencias de lo efímero que pueden llegar a ser las obras en la vía pública, ya sea destinando presupuesto a su conservación⁴⁷ o creando un proyecto que las captura en fotografías y las exhibe en la red, donde no sólo se preservan, sino que las llevan a lugares tan lejanos de donde se encuentran, así estando en México ya se puede conocer el arte en las calles de Suecia.⁴⁸

La institucionalización del arte urbano en sus sociedades ha llegado a tal punto, que no se extrañaría, por ejemplo, que los festivales de esta expresión se fijen en sus memorias, como lo está el Día del Niño o la fiesta de la parroquia de enfrente. Si bien quizá esto no pase, lo cierto es que cada vez más se regocija por la vida cíclica del arte urbano, sea por desear sorprenderse con el próximo mural de la calle de Regina, o desear que se vuelva a repetir un *Obra Festival* en Sao Paulo, o un *Urban Art Fair* en París, o que se agradezca que un festival de la talla de *Meeting of Styles*⁴⁹ haya llegado a México el año pasado.

La institucionalización puede tomar forma también en la reflexión que se da alrededor del movimiento, esto se puede pensar así en contraste con otras formas del arte urbano -ya sean pasadas o actuales- en las cuales se pensaría que esta reflexión

⁴⁷ En Los Ángeles California, en Estados Unidos, se anunció un programa: “Citywide Mural Program”, que en junio de 2016 destinará 750 mil dólares para la conservación y restauración de obras de la ciudad, así como para la realización de nuevos, esto a consecuencia de que en el 2013 la ciudad permitiera la realización de nuevos murales después de una prohibición de más de 10 años (Vankin, 2015).

⁴⁸ Este proyecto se llama Street Art de Google Art Project, y es “una herramienta de registro y conservación que busca combatir lo efímero y fugaz del arte urbano. Además de poner al alcance de un clic el arte plasmado en muros alrededor del mundo [...] a través de la asociación con 85 organizaciones de arte urbano, presenta 10 mil imágenes de alta resolución de obras de arte urbano realizadas en 34 países [...] Además de las fotografías, en la plataforma también hay historias de artistas urbanos y su proceso de creación, y una sección llamada “GIF-Art” o “GIF-itis” en la que se utiliza la tecnología para animar las obras de arte callejero” (Hidalgo, 2015).

⁴⁹ Tanto *Obra Festival* y *Urban Art Fair*, como *Meeting Styles*, son festivales de arte urbano. Los dos primeros ocurrirán en el año 2016 (por segunda y primera ocasión, respectivamente) (Arias, 2016); mientras que el tercero es reconocido internacionalmente (se ha presentado en más de 20 países), teniendo como objetivo “generar un encuentro entre graffiteros de distintas latitudes para el intercambio de técnicas y [...] retroalimentación” (Mxcity, 2015).

no es necesaria o no forma parte del movimiento mismo, sin embargo el interés de varias disciplinas tiene que ver no sólo con la intención de preservar las obras al hacer una documentación, sino también para saber qué pasa con él, de dónde viene y hacia dónde parece ir, conocer a quienes se encuentran dentro de él y a quienes parece llegar a tocar; todo esto hace que la misma forma del arte urbano, a través de diversas aportaciones, llegue más allá de lo que en sus inicios pensaría: artículos, libros, videos, documentales, páginas web,⁵⁰ congresos,⁵¹ coloquios, -y tesis también- tienen la intención de conocer y acercarse al arte urbano, de absorber lo que tiene para ofrecer pero también de llegar a formar parte de él, intentando enriquecerlo con aportaciones que si bien no vienen explícitamente de la calle, sí vienen de la sociedad que habita.

Parece entonces que la institucionalización en el arte urbano tiene que ver con el cambio en la forma original del movimiento, aquella que lo originó y acompañó desde el principio, y aunque los sentimientos han cambiado desde entonces, y resulte inevitable ver los contrastes que eso genera -por ejemplo al imaginarse el sentimiento de estar en los trenes del Bronx en Nueva York en los setenta como que no cuadra con el de estar en un congreso pasando una presentación con fotos de varias pintas-, se entiende que la institucionalización sea motivo para hacer debates y tomar partido; sin embargo al final, la cuestión no es determinar si es buena o no, o si se debe detener o impulsar, sino conocer de qué forma se ha dado, y lo que las intenciones y consecuencias de ello provocan no sólo en los sujetos involucrados, sino en la ciudad que le sirve de lienzo, ya no sólo en sus calles, sino en recintos privados o ventanas virtuales. La institucionalización o legalización de lo que antes era ilegal, da cuenta de lo arbitrario que es, no sólo la forma del arte urbano, sino la del pensamiento de la sociedad que se materializa en sus variadas expresiones.

⁵⁰ La documentación realizada en este trabajo es un claro ejemplo de estas formas.

⁵¹ Por ejemplo, el Congreso Transdisciplinario “Estéticas de la Calle” que realiza la Escuela Nacional de Antropología e Historia a través del Posgrado en Antropología Social y del Cuerpo Académico Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura.

3.1.12 Apropiaciones del espacio público y también de otros espacios

Su mundo nos destruye, construyamos el nuestro

Consigna de marcha

Se escucha siempre que “la calle es de todos”, sin embargo, parece que se tiene que luchar por el espacio en ella, recordarle siempre al poder que no sólo la gente de dinero o los anuncios publicitarios tienen derecho a hacer uso del espacio público. El arte urbano ha demostrado que más que súplicas o advertencias, simplemente se debe decidir tomar, conquistar y apoderarse de la calle, de sus paredes y de sus espacios no sólo públicos, sino de todo aquello, sea de asfalto o sea de piel y carne, que en realidad nunca dejó de pertenecernos por más que así parezca ahora, y que gracias al arte urbano -que decide tomar ya no sólo la calle sino otros espacios también- puede ser resignificado y provocar que esta sociedad sea una más entera y empoderada.

Así, por ejemplo, el arte urbano decidió acompañar a los niños cuando la guerra los obligó a dejar su hogar, tomando los muros de su refugio para recordar a la humanidad su paso por ahí, pintando su triste realidad, pero también intentando imaginar a su costado lo que es estar del otro lado de aquellos muros y manteniendo la esperanza de que nadie más vuelva a pasar por eso.⁵² Decidió viajar al espacio que comúnmente se le ha visualizado como lo opuesto a la ciudad, se disfrazó de *Land Art* y tomó un gusto por terrenos más naturales que el asfalto de las calles, usó grandes pastizales como lienzo, tomó un aerógrafo con pintura biodegradable y cambió el paisaje de autos, edificios y smog por vacas, montañas y aire puro. No le gustó cómo se veía un camión abandonado y lo convirtió en una mediateca que dice buscar la vinculación artística -habrá que cuidar que no vaya dejando a nadie en el camino.⁵³ También se apropió de un puesto de periódicos, acompañando a Francisco, invadiendo

⁵² El refugio se encuentra en la antigua prisión de Aqrah en la región de Kurdistán, la cual se volvió hogar de 14 mil personas que huyeron de Siria debido a la guerra, es ahí donde algunos niños se reúnen para proponer ideas para decorar los muros del lugar, a partir de un proyecto iniciado por “Castle Art” una Organización No Gubernamental (El Universal, 2015).

⁵³ “El Ovnibús es el resultado de la reinterpretación de un objeto anteriormente en abandono, que tras un diseño integral resultó en una mediateca pública y foro cultural abierto a la vinculación artística y de proyectos multidisciplinarios” (Ovnibus Roma, 2016).

toda la esquina,⁵⁴ pintando sus columnas, organizando tertulias, haciendo reflexión, preparando café, invitando a los transeúntes a escuchar, prestando un micrófono para quien quiera hablar y sin limitar sus temas.



*Fotografías 35, 36 y 37. Land art (Saype, s.f.); Francisco cuidando su esquina. Por Gabriela Ramírez (2016);
Portador del fuego: el tlacuache. Por Selvia Vargas (2016).*

⁵⁴ “La esquina del conocimiento” se encuentra en Eje Central y Ricardo Flores Magón, en Tlatelolco en la Ciudad de México, quien guste ir de visita, los sábados el Señor Francisco organiza tertulias y todos están invitados a escuchar y a hablar.

Alguna vez, pintar las calles no le pareció suficiente para satirizar a la sociedad de consumo, por lo que construyó su propio parque de diversiones, tétrico, deprimente y lleno de crítica y protesta social.⁵⁵ Llegó al barrio bravo -nada que no conociera antes- no sólo a sus paredes con murales, sino a su gente, con talleres de arte, con profesores sin el título académico, pero con experiencia de calle -esa que vale más- y en escuelas al aire libre, y llegó también con la intención no sólo de cuidar a sus niños y jóvenes, sino de cambiar la mala fama del barrio, por otra más artística y cultural.⁵⁶ Y también se metió a alguna facultad para acompañar a estudiantes en la apropiación de su espacio, provocando opiniones opuestas, intentado generar reflexión, invitando a la comunidad a participar, todo en forma de un mural afuera de un salón nuevo⁵⁷ -ahora queda esperar que los colores, la apropiación, los valores y la congruencia no se queden sólo en aquél mural, sino que en una de esas, todo eso invada no sólo a cada rincón del edificio sino al espíritu de la comunidad estudiantil, esa que de surgir, no cabría en un solo salón.

El arte urbano también decidió que un museo era un buen lugar para arraigar, así que desde las calles de la colonia Doctores se coló al MUJAM,⁵⁸ para que éste no sólo fuera de juguetes antiguos, sino también de Street art, y al hacerlo lo invadió de pies a cabeza, desde el estacionamiento y la fachada, hasta la azotea, pasando por escaleras, paredes, puertas, ventanas y pasillos, haciendo que, no importa hacia donde voltee quien esté ahí, se encontrará con alguna obra, literalmente; y es que en el recorrido donde se pueden encontrar cientos de juguetes, de repente se aparece un mural, y al

⁵⁵ Banksy creó su propio parque temático llamado Dismaland, en Inglaterra, que contó con más de 50 instalaciones no sólo de Banksy, sino también de otros artistas, en el lugar había gente encargada de ayudar quienes se encontraban en completa apatía para combinar con el ambiente, también se podía escuchar por los altavoces cosas como: "Recuerda, la ambición es tan peligrosa como la complacencia" (Morales, 2015).

⁵⁶ Labor en el barrio de Tepito en la Ciudad de México, de colectivos como la Red de Espacios culturales de *Tepito "Arte Acá"* o el *Colectivo Artepito*, que a través de actividades artísticas buscan alejar a niños y jóvenes de vicios, delincuencia y otros problemas de la zona; un buen ejemplo de esta labor es un mural realizado en un predio del barrio, en el cual participaron 30 niños y donde la figura principal es una Virgen de Guadalupe, la obra ha sido cuidada por la comunidad ya que forma parte de ellos, al grado tal que cada 12 de diciembre se le lleva mariachis (Mora, 2013; Franco 2015).

⁵⁷ En el 2015 el colectivo Salón 9 de la Facultad de Psicología de la UNAM convocó a la comunidad estudiantil a realizar la pinta del espacio que ocupa.

⁵⁸ No dude en visitar este imperdible museo y vivir en carne propia tanto la nostalgia por ver sus antiquísimos juguetes con los que seguro algún día jugó, como la magia de ir descubriendo las obras de arte urbano en cada uno de sus rincones.

descubrirlo, se sienten las ganas de encontrar más, lo bueno es que no es necesario buscar demasiado, porque el arte urbano logró llenar este edificio de una esencia callejera, haciendo sentir que se está en barrio y no en un museo.



Imagen 6. De vírgenes, cuervos, magos y túneles de la felicidad en el MUJAM. Por Gabriela Ramírez y Selvia Vargas (2016).

El movimiento también se apropió de lo que su misma forma alguna vez no concibió como suya: las mujeres y las abuelas ya también son graffiteras y artistas, cuyo arte deja ver que “las mismas paredes que encierran a las mujeres se usan para visualizarlas”.⁵⁹ El arte urbano no se limita en sexos ni edades ni en ninguna otra variable, ni siquiera en temas, así que tanto puede hablar del respeto a los derechos de las mujeres en muros⁶⁰ o festivales,⁶¹ como se puede juntar con una anciana,

⁵⁹ Frase en video de La Vanguardia (2016).

⁶⁰ A manera de ejemplo se tiene el proyecto “Women on walls”, el cual brinda a mujeres del mundo árabe espacios -y seguridad- para pintar, y la oportunidad de que con ello recuerden -las mujeres y la sociedad- “que tienen una voz en el mundo y debe ser escuchada” (La Vanguardia, 2016).

prestándole una lata de aerosol,⁶² o como puede darle la bienvenida al Papa con 8 kilómetros de murales en su honor.⁶³ Y cuando el poder lo voltea a ver y se da cuenta que anda por ahí, lo convierte en herramienta para callar a la sociedad, como diciendo “¿*Quieren arte? Dejen de rayar las paredes, éste sí es arte*”, y lo disfraza de programa de cultura sacando los *Museos al aire libre*,⁶⁴ reproduciendo obras de Monet, Van Gogh y Renoir para educar un poco la mirada de los transeúntes. Lo que faltaba: el arte urbano deseoso de recuperar eso que era privado, ahora tiene al poder siguiéndole los pasos y enmascarando sus artimañas de la misma manera.

Parece entonces que el arte urbano acostumbrado a salir a las calles se ha colado a uno que otro lugar que no es la ciudad, pues parece haber ahí también sentimientos -sobre todo de demanda a la sociedad- que buscan encarnar en alguna forma de expresión y la encuentran en un arte que si bien su naturaleza es callejera, no duda en plasmarse también en algunos espacios que por sus características resultan más privados o más lejanos a la calle, como si éstos también tuvieran mucho que decir y encontraran en él la forma de hacerlo, o como si el mismo movimiento no pudiera contenerse y tuviera que *salir* ahora de la ciudad para entrar a nuevos espacios; todo de lo cual se apropia el movimiento sólo puede dar cuenta de cómo la realidad ha sido fragmentada, ya sea porque el arte urbano lo saca a relucir, o porque le grita a su ciudad, con una voz color esperanza, que se puede construir una que no lo esté -tanto.

⁶¹ Como el Festival Internacional de la cultura y expresión femenina “NOSOTRAS estamos en la calle” que se celebra desde hace 6 años en Lima Perú, alrededor de las conmemoraciones del Día Internacional de la Mujer y que busca ser un espacio de encuentro para mujeres creadoras, desarrollando actividades como pintura mural y graffiti en vivo (Nosotras estamos en la calle, 2015).

⁶² “En las calles de Lisboa en Portugal, un grupo de abuelas graffiteras denominado ‘Lata 65’, está causando una gran controversia. Con el apoyo de diferentes artistas, estas señoras están aprendiendo lo que significa el arte callejero y se expresan a través de él pintando las paredes de su ciudad. [...] “Lata” es el bote de pintura y una expresión portuguesa -alguien que tiene lata es una persona que no tiene vergüenza de hacer algo” (Alcántara, 2015).

⁶³ Con motivo de la llegada del Papa Francisco a México -en febrero de 2016- jóvenes pintaron las paredes del camino que recorrió el Sumo Pontífice en Ecatepec, representando entre otras cosas, “mariachis, tacos, quesadillas y hasta la Virgen de Guadalupe” (Silva, 2016).

⁶⁴ Éste es el nombre de un programa impulsado en la Delegación Álvaro Obregón, cuyo jefe delegacional -Leonel Luna Estrada- se atrevió a afirmar que con la difusión de la pintura -esa tan reconocida institucionalmente- se estaría “evitando [...] que se utilicen las paredes para hacer trazos sin ningún sentido” (Notimex, 2013).

3.1.13 El anonimato como firma

Aunque los tags del graffiti sean nombres de quienes los plasman y a pesar de que por los estilos de las obras éstas puedan ser adjudicadas a sus autores, la verdad es que cuando la ciudad es el lienzo, el anonimato es quien firma la autoría de las obras, ya que, al situarlas en un lugar público, se está dejando la identidad individual para pertenecer al paisaje urbano. Pero también son anónimas porque no hay que pagar entrada para poder apreciarlas, porque el transeúnte, el asfalto, los edificios, los semáforos, todo alrededor, también forma parte de la obra; pero sobre todo porque así son la mayor parte de las experiencias de la gente con el arte urbano, anónimas: al voltear ligeramente hacia arriba hay un mural en la parte de atrás de un edificio, al ver una señal de alto se ve que ésta no está sola, sino acompañada de stickers, al bajar la cortina de un local aparece un graffiti, pero casi nunca se llega a saber quién estaba detrás de todas esas expresiones, como si aparecieran ahí por sí solas; así, el anonimato no sólo es la ausencia del nombre, es saber que el arte en las calles no pertenece a alguien, pertenece a todos.

De esta manera, a todos pertenecen, por ejemplo, aquellas siluetas de amantes besándose en los rincones de las callejuelas y callejones, tan transgresoras como cualquier pareja que se besa públicamente incomodando a quien mira su derroche de pasión -porque en esta sociedad, quien goza de su sexualidad y lo demuestra abiertamente es más transgresor que el policía que golpea al grafitero; o las fotografías que una vez fueron “tomadas en la calle” y que después “regresan a la calle”, ahora cimentadas en las paredes y que acercan realidades de otras culturas a través de un bello enfoque; o un mural que fusiona la obra de varios artistas, que más que sólo pintar fueron narrando ocurrentemente una historia tras cada intervención; o aquellas obras que, aunque uno camine y se tope con ellas sin saberlo, esconden “todo un proceso de investigación e inmersión en la cultura del lugar”⁶⁵ intervenido, por lo que dan cuenta de que el arte urbano, además de entregarse a su sociedad, en muchas ocasiones lo hace de manera cálida y detallista. Y si el arte urbano no es de unos cuantos, así también

⁶⁵ Frase de Gràffica (2016) que hace alusión al trabajo de Julien Malland.

todos pueden ser quienes intervengan con arte el espacio público, ya que hoy en día cualquiera puede: 1. Descargar, 2. Redimensionar, 3. Imprimir, 4. Recortar y 5. Pintar, un stencil.



Fotografías 38, 39, 40 e imagen 7. Siluetas de amantes (2012); #backtothestreet en muro de París; “L’amphithéâtre en rose”. Por Gabriela Ramírez (2015); Revolutionary women stencil (Polo, s.f.).



Imagen 8. El arte urbano: un juego de estilos (Cultura Colectiva, 2013).

Así se podría seguir, conociendo todo lo que la calle tiene para ofrecer, sintiendo que ésta no es un espacio intocable, inalcanzable ni neutro, sino que está ahí para tomarse, para crear en ella, no importa quien tome la iniciativa y corra los riesgos -si es que se toma ilegalmente-, porque el sentimiento que lo invade a uno es de haber un poco de libertad -ejercida, no suplicada- entre tanta opresión de este mundo; pero todos los tamaños de las obras, los temas, los estilos, las intenciones, los materiales y las técnicas son incontables alrededor del mundo, la creatividad callejera parece no tener límites ocupando hasta el último rincón del espacio público, donde todas las expresiones, desde frases que inspiran hasta pinturas elaboradas, una vez plasmadas en la calle, no hay vuelta atrás: se vuelven públicas, de todos, y aunque a veces uno se puede encontrar la historia que les dio origen o el rostro y el nombre de quien las plasmó, al final eso se olvida porque la firma no es lo más importante, más bien lo es el resultado final, la obra completa, que al estar en la ciudad toma la forma del anonimato.



Fotografías 41, 42, 43 y 44. Einstein (2016); Ilusión de cerámica (Fuel, Gaiola y Rodrigues, 2015); Mi corazón te contiene (2015); Murales en el mar (2015).

3.1.14 Se vende arte urbano: del anonimato a la fama

¡Lo sentimos! El estilo de vida que ordenó no se encuentra disponible.

Obra de Banksy

Si el arte urbano responde siempre a su contexto, queda comprender cómo incluso se mueve bajo la misma estructura y formas del sistema capitalista, aun cuando su esencia solía estar en contra de éste -y en el fondo lo sigue estando, sólo que al final, hasta los artistas que hacen todo “por amor al arte”, necesitan dedicarse a algo que les dé pa’ comer. Y como en toda dualidad, tampoco ha de sorprender que este sistema también se vea beneficiado, que agradezca, honre y utilice a la forma de ser del arte urbano para sus propios y también variados fines.

Por lo tanto, la forma del arte urbano ha probado ya el sabor de las prácticas de consumo, descontextualizando y poniendo a la venta un “Banksy”⁶⁶ cada que se puede, jerarquizando estilos dentro del movimiento artístico -ya que al parecer no es lo mismo pintar murales en México, que hacer “Neomuralismo mexicano”⁶⁷ en el extranjero; incluso ya sabe lo que se siente comenzar a institucionalizarse dentro de la Academia, ofreciendo a todo aquél que le alcance para cubrir la cuota, 25 horas para saber *todo-lo-que-siempre-quiso-sobre-el-arte-urbano*,⁶⁸ así como tampoco le es desconocida la aparición y seguimiento de sus *rockstars*, a tal punto que ya no sólo basta admirar el bello y simbólico anonimato de las obras, ni lograr reconocerlas con el seudónimo del artista, sino desnudar y ultrajar su identidad cual rastreo de criminales o brotes de malaria.⁶⁹

⁶⁶ Si usted lo desea, puede dirigirse ahora mismo a la página de *Amazon* para comprar un poster de alguna de las obras de Banksy por poco menos de 5 dólares (9 si desea incluir los gastos de envío), toda una ganga comparada con los seiscientos mil dólares por los que se llegan a subastar sus obras originales (Amazon, s.f.; La Street Art Gallery Staff, 2015).

⁶⁷ Al parecer así se le llega a conocer al street art mexicano en *las Europas* (Appel, 2015).

⁶⁸ Tal como un curso ofertado en la página de *Emagister* (s.f.), titulado “Arte Urbano: la mirada que mira...origen, desarrollo y perspectivas en Distrito Federal”.

⁶⁹ Por el deseo tan codiciado de desenmascarar su identidad, “un estudio elaborado por científicos británicos [...] sugiere que el misterioso artista callejero Banksy es en realidad un inglés de unos 42 años llamado Robin Gunningham. Los investigadores, de la Universidad Queen Mary de Londres, han analizado más de 140 lugares en los que el grafitero ha dejado alguna de sus cotizadas obras” (El País, 2016).



Fotografías 45 y 46. De la galería Arte hoy. Por Gabriela Ramírez y Selvia Vargas (2015).

Así, al conocer en este tipo de prácticas que contrastan con el origen o con otras formas -más transgresoras- del arte urbano, no se puede evitar pensar en lo irónico que resultan, sin que esto les quite algo de realidad. Por mencionar algunos otros ejemplos de la ironía, se tiene a un gobierno dispuesto no sólo a preservar la última obra de un pionero en el graffiti, sino incluso a nombrar una calle en su honor;⁷⁰ un artista que trabaja bajo pedido para pintar murales... en interiores;⁷¹ una exposición de Muralismo Contemporáneo con obras a la venta a precios de hasta 63 mil pesos⁷² y expresiones callejeras que van anunciando la llegada de grandes estrenos en taquilla.⁷³

⁷⁰ Juan Carlos Argüello, conocido por su tag *Muelle*, fue un graffitero madrileño que murió en 1995 a los 29 años, a quien se le puede atribuir el inicio del movimiento grafitero en España donde se aprobó una propuesta del Grupo Municipal Socialista para que tenga una calle en el distrito de La Latina (Sarabia, 2016).

⁷¹ Aarón Pankowsky, quien es diseñador, ilustrador, muralista, animador y escritor, lo explica: “Hago murales originales en acrílico en interiores y exteriores desde fachadas, bardas, mesas, columnas ¡todo en esta vida es pintable e intervenible! [...] Este año decidí sacar una promoción muy concreta a un precio muy accesible (3500 pesos por un mural de 1 x 2 metros con una paleta de 2 a 10 colores) desde la cual podemos partir. Pero siempre acabamos adaptándonos a tu presupuesto ¡Ja ja!” (El Memo, 2016).

⁷² Exposición del 2015 en *Arte Hoy Galería* de Coyoacán en la Ciudad de México, donde se exhibió a 20 artistas del país que han experimentado con el arte en espacio público, cuyas obras estuvieron en soporte de dimensiones medianas para formar un mural ‘portátil’, además de la exposición y venta de

Al mostrar la ironía que se siente al conocer este tipo de situaciones, lo que se busca no es tomar una postura en su contra, sino conocer que hay un sentimiento detrás de estas prácticas que aunque parecen contrarias al origen del arte urbano, forman parte de él, y que tal sentimiento parece responder al hecho de que el mismo movimiento ha ido develando, poco a poco, la forma de ser de la sociedad, adentrándose en ella, utilizando sus medios, sus costumbres, sus fines, sus discursos, hasta que encontró que, para pertenecer a ella, también debe adoptar la compra-venta no sólo de obras, sino de estilos.

obras, se buscó que el público pudiera solicitar a través de la galería una intervención de los artistas en sus casas u oficinas (Arvide, 2015).

⁷³ En las calles de la Roma y la Condesa, en la Ciudad de México, se realizaron obras con el tema de la película *Star Wars*, así como un mural en Tlatelolco para promover el estreno de *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Final* (Chilango, 2015; Sopitas, 2015).

3.1.15 Lo efímero que perdura

Hablar de arte urbano significa hablar de aquello que es efímero, y es que no hay paredes de un museo que resguarden las obras o curadores que las seleccionen, por lo que cuando la misma ciudad que les dio espacio para habitarlo, decide quitárselo, sólo queda la documentación que se le dio y el recuerdo que generó. Sin embargo, pensar que las únicas expresiones que pueden nacer de este movimiento son gráficas es un error, pues el carácter efímero que lo inunda se aprovecha de la infinidad de posibilidades que el espacio público brinda, llenándolo también de intervenciones que complacen no sólo a la vista sino a todos los sentidos y que pueden durar lo que dura una sonrisa, una canción, una carrera, una luz prendida o una semana.

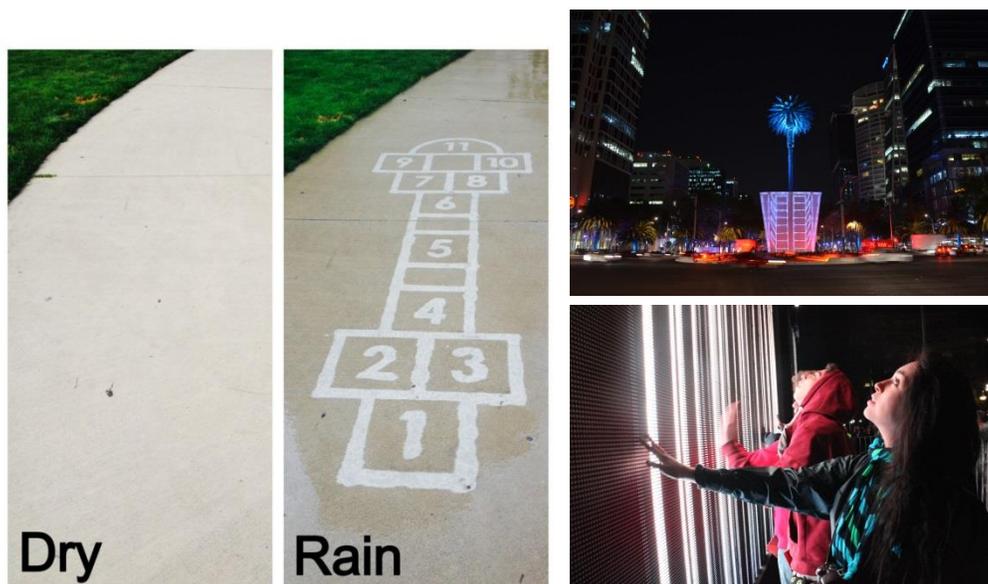
Así, este arte nos regala una gran variedad de *petit plaisirs*, de esos que no sólo roban sonrisas, sino que hacen sentir que aun en este mundo lleno de tragedias e injusticias, existen rincones donde persisten y no se dejan morir aquellos sentimientos que tanto hacen falta en estos días y que le recuerdan a uno que se está vivo -y que vivir debería ser algo bonito-, reconfortando además para seguir adelante y no ceder ante las horribles formas del poder. Estos afectos pueden, por ejemplo, animar a la gente a convivir entre sí con el pretexto de ver melones rodar por la calle,⁷⁴ o recordar, encarnados en divertidos *rainworks*, lo bello que es jugar en la calle y/o salir a bailar y a saltar bajo la lluvia -sin importar un inminente resfriado; o hacen imaginar cómo sería el asfalto si en vez de ser gris, fuera de colores,⁷⁵ y de paso por qué no, imaginar árboles, postes, bancas, incluso esculturas que aunque mantienen su contorno, se cubren de texturas y colores, dando la impresión de que la ciudad es un lugar bastante cálido.⁷⁶ Y también están aquellas situaciones que juegan con la luz a crear nuevas formas de ver la ciudad, y puede durar 15 segundos o una semana, es decir, tomar la forma de un

⁷⁴ Esto y más es lo que sucede en la “Carrera de Melones, un proyecto que nació hace once años a partir de una broma pero que con el compromiso y entusiasmo de sus organizadores, la participación ciudadana y el paso del tiempo se está consolidando cada vez más como un espacio plural de diversión y convivencia que vale la pena conocer y disfrutar” (Fin de Mercadito, 2015).

⁷⁵ Se llama *Color Bombing* y de lo que se trata es de ir tirando pintura en el asfalto desde un vehículo en movimiento; así, desde una vista alejada, las calles se ven de colores (Urbanshit, 2015).

⁷⁶ A esta práctica se le conoce como *Yarn Bombing* y utiliza estambres y tejidos que literalmente visten espacios públicos, dotándolos de color (Lara, 2015).

*light graffiti*⁷⁷ que se inmortaliza y completa en una fotografía, o de un festival de grandes instalaciones.⁷⁸ Y como el arte también lo encarnan los cuerpos, existen aquellos que se unen y construyen situaciones en las vías públicas -y en espacios interiores-, que rompen o congelan -a veces literalmente-⁷⁹ por un momento el ritmo de la realidad, haciendo que uno se pregunte al momento “what is *happening?*”,⁸⁰ y que, como toda obra de arte -y sobre todo si ésta es pública- incitan a perderse y adentrarse en ellas, escapando por un momento al orden preestablecido de la sociedad.



Fotografías 47, 48 y 49. Dry/Rain (Rainworks, 2016); Palmera luminiscente. Por Gabriela Ramírez (2015); Gaby luminiscente. Por Selvia Vargas (2016).

⁷⁷ El *Light Graffiti* se realiza *pintando* con luz, es decir, con una lámpara se escribe en el aire mientras una cámara capta todo el movimiento, el resultado es una fotografía del espacio con aquello que se dibujó con luz (Rudolf, 2016).

⁷⁸ El 2015 fue *El año de la luz y las tecnologías basadas en ella* según la UNESCO y la ONU, con ese pretexto se presentó en el mes de febrero de ese año el Festival Visual Art Week, donde espacios públicos importantes de la ciudad de México fueron intervenidos por artistas emergentes a través de instalaciones lumínicas (Chávez, 2015).

⁷⁹ El colectivo Improve Everywhere y más de 200 personas se petrificaron en la concurrida estación *Grand Central* de Nueva York, “provocando estupefacción y curiosidad entre los viandantes y el personal de la estación” (Pixel y Dixel, 2008). Si se quiere ver y maravillarse con lo ocurrido, introducir la leyenda “Frozen Grand Central” en la página de YouTube.

⁸⁰ Un “*happening* artístico tiene como tentativa el producir una obra de arte que no se focaliza en objetos sino en el evento a organizar y la participación de los “espectadores”, para que dejen de ser sujetos pasivos y, con su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva. Aunque es común confundir el *happening* con la llamada *performance* el primero difiere de la segunda por la improvisación o, dado que es difícil una real improvisación, por la imprevisibilidad” (Venegas, s.f.; comillas y cursivas en el original).

Pareciera que es justamente ésta una de las intenciones de este tipo de expresiones efímeras: romper un poco la rutina de la ciudad, hacer que quien pasa por ahí todos los días resignifique ese espacio, que lo vea diferente y le haga sentir por lo menos un momento, que está en otro lugar. La necesidad de sentir esta especie de liberación, es algo que se ve cada vez más en una sociedad tan acelerada, que exige perder menos tiempo y ser más productivo y que obliga a permanecer en una rutina que cuando se piensa bien, no tiene mucho sentido, porque no parece cuadrar con las verdaderas pasiones y gustos. El arte urbano sabe esto y por eso ha respondido con estas formas, que aunque son efímeras, pretenden tener un impacto duradero y lo intentan a través de una apropiación divertida, diferente, irreverente, del espacio público como si buscaran desentonar del resto del paisaje para poder lograr que quien las vea, realmente logre salir de él.

Resulta importante mencionar la necesidad que tienen estas expresiones de permanecer más allá de su momento y lugar, utilizando otros recursos como la fotografía, el video y la red para seguirse reproduciendo e intentando impactar, si no de la misma manera, sí acercándose bastante al sentimiento que se produjo. Gracias a estos medios se puede uno acercar a sociedades tan lejanas -física y culturalmente- haciendo sentir que los problemas que se viven en la actualidad no le atañen al mundo de manera aislada, sino que se comparten, se viven con la misma intensidad -aunque teñidas con las particularidades de cada contexto, claro-, sintiéndose el mismo pensamiento y pensándose el mismo sentimiento, aquí y en otras latitudes. Pero el arte urbano no sólo muestra que las problemáticas sociales se han globalizado, también hace sentir que otras formas de la realidad son posibles, viendo que cada vez son más los rincones en el mundo donde se da la toma física y afectiva del espacio público de la ciudad. Es así como la apropiación del espacio público, aunque sea de manera efímera, puede llegar a generar afectos y recuerdos que duran para siempre, mostrando que al arte urbano le sobra creatividad para expresarse, y que no sólo se limita al aerosol, la pintura y los muros, sino que además le da por agarrar la luz, la lluvia, el estambre y hasta el cuerpo, demostrando, una vez más, que la ciudad es la mejor curadora de arte y de sentimientos que éste genera.

3.1.16 Mural comunitario: unidos por una misma causa

Pinta y lucha.

Mural de Las paredes hablan

Un lugar marcado por un crimen de Estado, desde el nombre hasta las calles; el sentimiento de impotencia, pero también el miedo, andan sueltos por la Narvarte. Desde que sucedió ya se grita el nombre del responsable. No sólo el periodismo y la libertad de expresión están de luto, también las mujeres, y todos aquellos que ante las continuas injusticias no pueden permanecer tranquilos, callados, indiferentes. Son ellos quienes deciden darle color y voz a la situación, para exigir justicia, para que no sea un caso más que queda en la inmunidad y el olvido, para invitar a la reflexión pero también a la indignación, para combatir la indiferencia y crear lazos de resistencia.



Fotografía 50 e imagen 9. La Narvarte de luto. Por Selvia Vargas (2015); Pinta de mural -Narvarte- (Las paredes hablan, 2015a).

La invitación fue virtual y el recibimiento no tuvo preámbulos: las brochas y pinceles estaban por ahí, y la pintura por allá. Mientras llegaba el boceto que guiaría los trazos del mural, una capa de color blanco uniformaba la fachada de una casa, de la cual más tarde se sabría que había sido donada por su dueño, formando parte de la

solidaridad organizada para exigir *Justicia para lxs 5*. La calle era más que un paso de transeúntes: el grupo *¿Traes Flashh?* armonizaba la tarde con su música, *Dinero de Papel* hacía considerar nuevas formas de economía alternativa a través del dibujo, la pintura era mezclada para obtener toda la gama de colores deseados, la gente dibujaba sentada sobre el asfalto; otros buscaban ramas que más tarde se convertirían en pinceles, y otros traían comida que ofrecían compartir a todos los presentes.



Fotografía 51. Pintando resistencia. Por Gabriela Ramírez (2016).

Pasó el tiempo, los trazos iban formando cada vez con mayor precisión el mural a pintar, el evento atraía la atención de quienes pasaban por ahí porque la banqueta empezaba a llenarse de manos dispuestas a mancharse de pintura y solidaridad. Ahí, los artistas se confunden con quienes no tienen experiencia en murales, la calle borra tal diferencia. Las líneas finalmente dejan entrever que se trata de cinco rostros, mismos que no tardan en cobrar vida cuando cada mano más que pintarlos y llenarlos de color, los mira y los recuerda y siente suyo su dolor. Se trata así de un gesto dadivoso, de ese que invita a luchar no por intereses individuales y personales, ni por los de un número mayoritario de personas, sino por uno que parece ser colectivo y tocar a toda una nación y que grita y pide en el muro por *unión y fuerza ante la violencia de Estado*.

Pero el poder parece no tener ni una gota de conciencia, y una vez que la acción con intenciones de nombrar a quienes fueron sus víctimas dio como resultado no sólo un mural, sino la unión -aunque sea de manera efímera- de varias manos en un solo sentimiento y una sola causa, volvió a hacer lo que mejor le sale, oprimir, ahora en forma de crimen “aleatorio”, para hacer que el miedo volviera y ahora fuera éste quien borrara los colores dejando aquél muro blanco, vacío, callado.⁸¹ ¿Cuándo aprenderá el Estado que *no se mata la verdad matando periodistas*? ¿Cuándo aprenderá que ahí donde destruye, el arte urbano y su pueblo florecen⁸² y se alzan con más fuerza para contraatacarlo?

Viendo el espacio vacío se podría pensar que el Estado volvió a ganar, que el silencio es más poderoso que los gritos que se pintan como resistencia al poder, pero los sentimientos que surgieron en esta pinta de mural -y los de muchas otras pintas con las mismas causas que también han sido censuradas- se mantendrán firmes buscando una oportunidad más para encarnar, otros muros que pintar, otras manos que unir, porque -desafortunadamente- a esta sociedad le sobran motivos por los cuales seguir luchando, resistiendo y pintando.



Imagen 10. Mural por los cinco de la Narvarte (Las paredes hablan, 2015b).

⁸¹ Como ya se había mencionado, después de haber realizado la pinta del mural, se da a conocer que el dueño de aquél muro fue encontrado muerto en ese sitio con heridas de arma blanca (Proceso, 2015b). Si bien no es posible determinar relación alguna con el trabajo que se realizó o con el multihomicidio que se cometió un par de meses atrás, lo que sí se sabe es que el mural fue borrado, provocando un sentimiento de impotencia al ver cómo en el mismo lugar donde se exige justicia para un crimen tan atroz, se cometa otro con la misma esencia.

⁸² Alusión a la frase del colectivo Rexiste (s.f.): “Donde los de arriba destruyen, abajo florecemos”.

3.1.17 Cambiando el paisaje un *sticker* a la vez

Pareciera que a pesar del correteo de las autoridades, al arte urbano le andaba por seguir invadiendo las calles, por lo que en su búsqueda por algo más ágil, más rápido de ejecutar, encontró en el sticker la manera de seguir plasmando visibilidad ahora en un menor tamaño, pero no por eso menos transgresor; y es que podría decirse que algo tan pequeño es incapaz de tener un impacto en un lugar tan grande como la ciudad, pero cuando aparecen, los stickers representan realmente otra forma de mirar el paisaje urbano, al invadir, uno por uno, cualquier espacio que se deje, ya sea la puerta del metro, la señal de alto o la caja de cables de teléfono de la esquina.

Esta forma de expresión va adhiriendo su firma, cual sello personal, a cada rincón, teniendo la ventaja de poder meterse en recovecos donde otras técnicas no habían podido -pues ser diminuto abre otras puertas-, y así, el arte urbano ya no sólo se planta en lo común o usual de la pared, sino que juega a desafiar la flexibilidad de la mirada, para así, premiar esta curiosidad, ya sea con un taco que le sonrío a uno cuando los ojos bajan hasta la base del poste de luz, o con el simpático y conveniente saludo de *Pinky y Cerebro* afuera de una Facultad que experimenta con ratas en sus laboratorios, o se planta hasta lo más alto que alcanza de un poste, esperando que cuando algún espectador mire hacia arriba, vea algo más que sólo un montón de cables negros, u homenajea al movimiento que le antecedió, y en forma de pegatina le recuerda a la ciudad que su *origen* está en una lata de aerosol -y en todo lo que ésta representa.



Fotografías 52, 53 y 54. Taquito adhesivo; Conductismo; Pegando el origen. Por Gabriela Ramírez (2016).

Así, pareciera que los stickers son difíciles de captar, pero aunque no sean grandes murales, han sabido hacerse de su presencia, pues cuando uno de ellos se cuelga a la mirada, resulta imposible ignorar al resto, a aquellos que lo acompañan alrededor, demostrando que su pequeño tamaño no importa cuando no es uno, sino miles los que se muestran a los ojos de los transeúnte: sí, en colectivo siempre es mejor.

Sin embargo su mejor cualidad resulta en el ingenio que tienen al ser capaz, -en un tamaño de aproximadamente 10 x 15 cm- de ironizar, nombrar, burlarse, caricaturizar, hacer propaganda y denunciar a la sociedad, todo al apropiarse de un pequeño pero significativo espacio de la ciudad, el cual aunque parezca que se elige de manera aleatoria, lo cierto es que si se pone atención, se puede dar cuenta de que ese espacio, también participa en el mensaje, ya sea duplicando la imagen, siendo lienzo y tapiz de un diálogo establecido entre ellos o destacando la audacia del movimiento, recordando que, por más pequeña que sea la técnica que impacta el espacio público, en ella cabe todo lo imaginable de una sociedad.



Fotografías 55, 56 y 57. Invadiendo la morada; Ni el diablo ni el destino; Guadalupe's sticker.

Por Selvia Vargas (2016).

De esta manera, los stickers parecen dar cuenta de aquel sentimiento de sed de visibilidad que tienen quienes los plasman en la ciudad, pues al utilizar sus cualidades de ser pequeños y rápidos de pegar, pueden invadir lugares donde otras formas de expresión como murales o bombas no caben, pero sobre todo buscan repetir el mensaje cuantas veces sea posible, porque ante una ciudad que sufre de ceguera por voluntad propia, una sola exhibición del mensaje no es suficiente. Además, en los stickers se plasma un mensaje irónico, divertido, reflejando un sentimiento como de burla, pero a la vez de búsqueda de presencia y visibilidad.



Fotografía 58. Custodiando el paso. Por Gabriela Ramírez (2016).

3.1.18 El A B C del stencil

El stencil es el trabajo que conlleva el diseño de una imagen simple pero contundente, es la elaboración del material para que pueda ser plasmada en las paredes de la ciudad, pero también es dejar atrás la minuciosidad de esta preparación para dar paso a la velocidad y adrenalina que implica llegar de prisa al lugar a intervenir, sostener la planilla y aventarle pintura con aerosol, todo para enviar un mensaje a todo aquél que esté dispuesto a poner atención en su paso por las calles.

Así, quien lo haga, se puede encontrar un stencil casi en cualquier parte de la ciudad, Al cruzar la calle por ejemplo, o también navegando por internet, si a uno no le alcanzan las monedas para un vuelo redondo que lo lleve a las calles de París y poder así, ver la obra de *Blek le Rat* y sus ratas, esos primeros escurridizos estenciles que acompañaron al movimiento del *street art* desde sus orígenes. Un stencil puede ser cursi y plasmar lo que es el *Crazy Love*, o también puede ser un recuerdo y hacer sentir enojo al recordar que en México, el Estado, Desde el 68, y hasta la fecha, sigue matando estudiantes, pero también puede ser resistencia, al mostrar una imagen que sin mayor esfuerzo hace sentir un poco de esperanza con *El corazón del tiempo* plasmada en ella.



Fotografía 59. Ocultando el rostro, mostrando el corazón. Por Gabriela Ramírez (2016)

Se puede condensar en un stencil el valor de la música en un **Fonógrafo**, o dejar claro que la ciudad de **Grenoble** ama el Street Art; y hablando de amor y de gustos, así mismo llenan las calles algunos íconos populares, desde un **Hongo** de Mario Bross hasta Jonh Lennon que cuando uno lo ve, inevitablemente continúa su caminar cantando *Imagine*. Pero tal como se sabe, la vida no siempre es de color rosa, también hay disgustos en ella, de esos que le hierven la sangre con sólo recordarlos y que impulsan salir a las calles para exigir, por ejemplo, **Justicia para Ayotzinapa**.



Fotografías 60 y 61. ¿Y Mario? Por Selvia Vargas (2016); ¿Y la libertad? Por Gabriela Ramírez (2015).

Dicen por ahí también, que el mundo es de los que madrugan, es decir, los que se levantan en cuanto suena el **Ki-ki-ri-ki** -aunque el gallo que lo cante sea el del inerte despertador; pero eso no es cierto, el mundo es de todos, madrugadores y noctámbulos también, sólo habrá de tener cuidado de no quedarse dormido cuando inicie la revolución que proclame esto, porque la **Libertad** ya no guía al pueblo, la pinta.

Como buen vocero de la sociedad, el stencil plasma aquello que suele causar controversia, como por ejemplo la **Marihuana**, que tiene *hartos* detractores, pero así de seguidores también. Y también puede ser usado para dar declaraciones como **No** somos los campeones, aunque no se sepa quiénes son dichos perdedores; o convertir un estacionamiento en un parque donde una niña pueda columpiarse. Se pueden también mirar identidades fácilmente reconocibles, como la del **Orgullo Puma** o la de un **Punk**, o justo lo contrario, causar curiosidad al preguntarse **Qué** quiere decir el rostro de un niño cuya mirada expresa un sentimiento que, aunque no se puede definir cuál, sólo

se siente que no es para nada bonito. Por otro lado, el stencil no sólo denuncia y se queja de su realidad, ya que si algo no le gusta del estado actual de las cosas, por ejemplo, los monumentos importantísimos de una ciudad, propone y crea los suyos, en este caso **Rockeando el Monumento a Colón** tan icónico de Barcelona.



Fotografías 62 y 63. Parking (2011); ¡A rockear el mundo entero! Por Gabriela Ramírez (2015).

En stencil también dibuja rostros, algunos que pueden dar paso a una referencia cultural como **Star Wars**, otros que declaran: “**Todos vamos a morir**”-idea que por muy cierta, nadie quiere leer en su camino-, otros que no son muy claros, pero alcanzan a vislumbrar a **Un hombre desaliñado**; pero además de rostros también dibuja siluetas que pueden llevar **Volando** a cualquier lugar tan sólo de la mano de unos cuantos globos o provocar la pregunta *What are you looking at?* (¿Qué estás mirando?); así, desde una película hasta todo un país, como **México**, **Y** hasta dos hombres de corbata, caben en esta expresión del arte urbano.

Un stencil pues, no sólo roba sonrisas, preguntas, suspiros o recuerdos, cada uno de ellos, a su modo, invitan a disfrutar o a llorar este mundo y a cuestionarse, e imaginar otros posibles; además, esta técnica juega con el espacio, con el contexto, con la historia y los referentes de cada lugar, de manera que quien lo vea es libre de

interpretar, imaginar o recordar lo que quiera, así, cuando se vea una imagen de stencil, tanto se puede pensar en un escape de la realidad, como en Frida Kahlo diciendo: “Pies [con Zapatos boleados] para que los quiero, si tengo alas [de propulsores de aire y corazones] para volar”.



Fotografía 64. La niña de los globos en el muro de Gaza (2011).



Fotografía 65. “Come fly with me”. Por Gabriela Ramírez (2015).

3.1.19 De la comprensión del graffiti y su transgresora presencia

*Mira los graffitis, no son señal de que ahí es donde ocurre el crimen,
el graffiti provoca la mejor impresión de que nadie controla el sistema.*

Bomb it

Forma parte del paisaje de la ciudad al grado que a veces puede llegar a ser invisible a la mirada apresurada del transeúnte: el graffiti aparece en casi cualquier superficie urbana, ya sea la cortina de un local, el cristal de la sucursal de un banco, un auto abandonado o simplemente un muro vacío. Lo cierto es que, aunque la mirada trate de ignorarlo -ya sea por costumbre o por comodidad- el graffiti lleva mucho tiempo en la ciudad, es parte de ella, lo cual sigue causando mucho ruido para quienes lo encuentran incómodo, ilegal, feo, vandálico o demasiado transgresor.



Fotografía 66. Del graffiti en el camión. Por Selvia Vargas (2016).

El que sus trazos no sean del todo legibles para su ciudad no significa que el graffiti no tenga su propia comunicación, y aunque son sus miembros los que interpretan y se rigen por los códigos que esconde, cualquiera que lo mira se vuelve también su interlocutor -como cuando alguien escucha inevitablemente una plática a la

que nadie lo llamó-, ya que como toda expresión que invade el espacio público, no sólo le pertenece al crew o *escritor* que lo plasma, ni al inquilino “afectado” que ve su muro rayado tras esa manita de gato que acababa de darle a su fachada, ni al resto de los grafiteros que califican la osadía y talento de sus iguales, sino a su sociedad entera, la cual, aun sin comprenderlo, se atreve a hacer juicios sobre éste, negándose a comprender el pensamiento que está detrás de ese “daño” a propiedad privada, del “afeamiento” de tal o cual barda, o de ese “desperdicio” de juventud.



Fotografía 67. Rayando y patinando un estilo de vida. Por Gabriela Ramírez (2016)

No se puede negar el lugar del graffiti en la ciudad, aunque su presencia no sea la misma en todas partes de ella, y es que la forma de vida tampoco lo es; la visibilidad del graffiti puede dar cuenta de quién está habitando ese lugar, porque más que un trazo en la pared, es un estilo de vida, uno de quien parece necesitar salir de la casa, de la escuela, de los centros comerciales, del trabajo, y estar en la calle, expresarse en ella; que parece no estar de acuerdo con el paisaje impuesto y por lo tanto necesita apropiarse de él, y no necesita hacerlo por medio de permisos, gestiones o imágenes bonitas.

Y es que ser agradable a la vista no es algo que lo caracteriza; cuando se deja de lado la prisa y se pone atención, sus expresiones más bien son feas, parecen no ir con el resto de la vista, como que desencajan, transgrediendo al mostrar algo que es mejor ignorar; por lo tanto, además de tags, el graffiti grita visibilidad, y ahí radica su estética, no de aquella que se encuentra en museos y galerías, sino de la que permite sentir que hay algo más que la expresión gráfica, que el rayón, que la bomba: alguien que con aerosol y rebeldía se adueña del espacio que ya no vuelve a ser el mismo, que hace que estar ahí se sienta diferente, -y puede que no se alcance a notar exactamente por qué es-, alterando no sólo la homogeneidad de los muros, sino de lo que siente pasar por ahí, como si la presencia de quienes pintan los graffitis nunca abandonara realmente el lugar conquistado.



Fotografías 68 y 69. Bombardeando Xochimilco. Por Gabriela Ramírez (2016);

Transgresión en vez de legibilidad. Por Selvia Vargas (2016).

Así, aunque las paredes de escuelas, edificios gubernamentales y otros espacios serios, pidan con respeto que no se anuncie en ellas, el graffiti no se detiene, y reta aquella petición con uno o más trazos, dejando claro cómo va a ser el diálogo. Sin embargo -aunque así parezca- el asunto no es personal, no es hacia el director de la escuela, el jefe de la oficina o el dueño del local, sino que va dirigido a la opresión que sus edificios representan: la de aquella sociedad que insiste en hacer de cuenta que no existen sólo porque eso le resulta más cómodo.

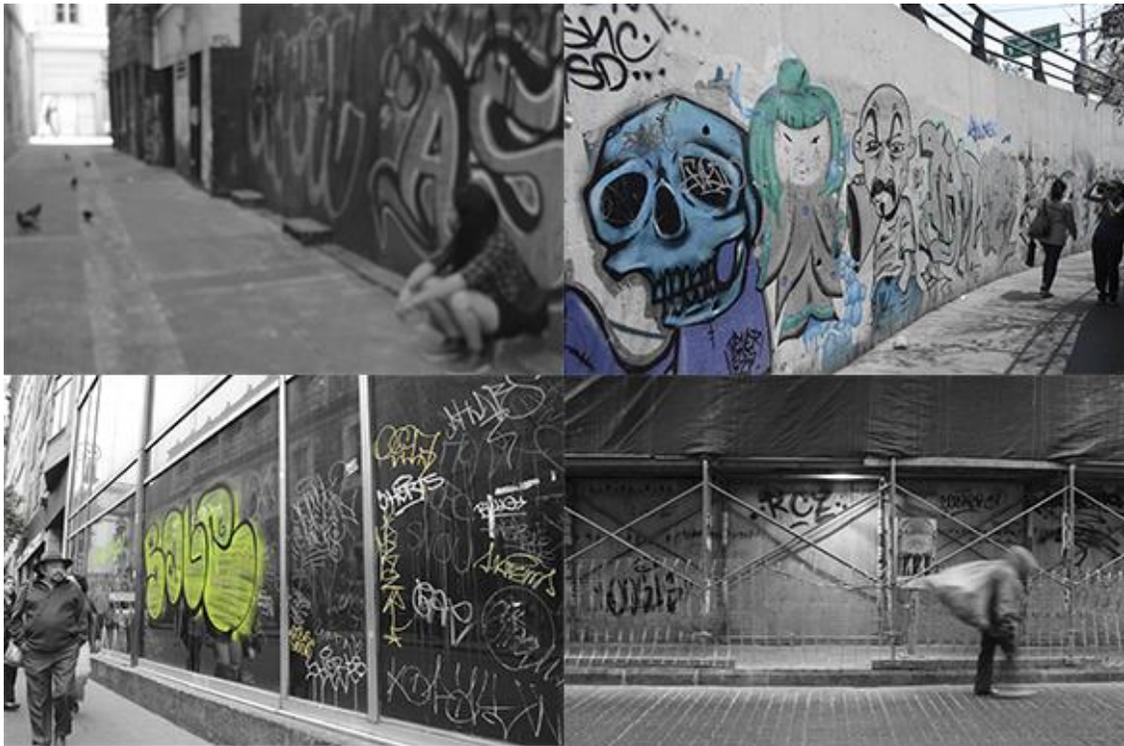


Imagen 10. Dejar de ver y empezar a mirar el graffiti de la ciudad. Por Gabriela Ramírez y Selvia Vargas (2016).

Se podría esperar que llegue el día en que la sociedad -aunque si en más de 30 años no ha pasado, queda no ilusionarse mucho con que esto alguna vez ocurra- en vez de sólo sentenciar al graffiti diciéndole lo feo que es, se empiece a preguntar el porqué de su fealdad; o que en vez de regañarlo por sus actos desobedientes y provocadores, comprenda que éstos han de tener sus razones, o que cuando camine y pase por una barda que parece campo de batalla por tanto tag y bomba que se amontonan entre sí, no la mire tan desdeñosamente, y se permita por un momento, imaginar y sentir lo que los jóvenes grafiteros sienten cuando su *placa* es la que está

más arriba, mejor contorneada o más visible que otras. Si la sociedad se permitiera a sí misma conocer y comprender en lugar de juzgar y desdeñar, quizá le disgustaría tantito menos la presencia de esta rebelde expresión, y hasta podría disfrutar de encontrar la misma bomba que está por sus rumbos del otro lado de la ciudad.



Fotografías 70 y 71. Muro con vida. Por Selvia Vargas (2016); Muro sin vida. Por Manon Paulet (2016).

Se debe a su estética poco comprendida, a su transgresión, a su rebeldía y al hecho de que poco le importa seguir reglas o consejos, que el graffiti es la expresión urbana que mayor estigma y criminalización tiene, no sólo por parte del Estado, sino por la sociedad en general; pertenecer a él significa para algunos ser un criminal, sin reflexionar un poco más y darse cuenta que el arma que portan es sólo pintura. Tal vez este pensamiento se debe a la transgresión que significa ocupar un espacio que se supone sólo debe ser regulado por quien tiene los recursos para hacerlo, o tal vez se debe al hecho de que estar afuera, en crew, sin hacer otra cosa que rayar, signifique que no se está aportando nada a un sistema capitalista que todo lo valora en términos de ganancias monetarias, o simplemente sea el hecho de ser joven y tener una facha que no combina con la seriedad del resto de la sociedad. Por lo tanto, criminalizar a quien graffitea es criminalizar su hambre de reconocimiento, sus ganas de ser visto, su valía para trepar edificios, puentes peatonales o espectaculares con tal de alcanzar la cima más alta, en espera de lograr captar la mirada de su ciudad y gritar su indignación, y aunque su forma de hacerlo no sea la más bonita, ni la más deseable, puede que sus condiciones de vida en esta sociedad tampoco lo sean.

3.2. La forma del pensamiento de la sociedad

Habiendo descrito la forma del arte urbano a través de dieciocho variados ensayos, intentando hacer sentir la afectividad que lo subyace y mostrando además que dicha forma no es sólo una, pero tampoco la suma de muchas, es necesario sentir esas mismas cualidades como parte y modo de ser de la sociedad que funge como lienzo de sus expresiones, ya que como se explicitó en el primer capítulo, cualquier cosa tiene la forma de su sociedad, y viceversa.

De esta manera, al salir a recorrer las calles, al acercarse y conocer lo que se siente estar dentro del arte urbano, al describir estos sentimientos, también se hizo un acercamiento a la sociedad que lo alberga, pues cada expresión, cada pinta, cada historia conocida y narrada, cada persona que le da vida a este movimiento, cada intención plasmada, cada tema escogido para pintar, cada pretexto para apropiarse del paisaje de la ciudad, cada grito, cada denuncia, todo en forma de situaciones de las que se fue testigo, dan cuenta del pensamiento de la sociedad. Y es que no hay otra manera de acercarse a él más que sintiendo, lo cual sólo es posible si más que documentar los objetos que forman parte de él, se busca adentrarse a sus cualidades: sus velocidades, sus intenciones, sus ritmos, sus colores, sus voces; manteniendo vivo al objeto de estudio en vez de fragmentarlo y de esta manera llegar a comprenderlo.

Por lo tanto, cada adjetivo utilizado para describir, fue escogido con la intención de imitar el sentimiento que está dentro de cada forma del arte urbano, y por lo tanto pueden ser utilizados de la misma manera para nombrar a la sociedad; así si este movimiento resulta ser rebelde pero también institucional, o si a veces es esperanzador pero otras defrauda con los mismos colores, es sólo porque la sociedad actual también oscila entre estas cualidades; la forma del arte urbano da cuenta del pensamiento de la sociedad de la misma manera que su gente, su clima, su historia, sus festividades o sazones, lo hacen.

Y es que el arte urbano, por su esencia estética por un lado -la cual no trata de lo bonito sino de lo sensible- y, por otro, siendo la calle su mayor y mejor portavoz e

interlocutor, logra que verdaderamente tenga cabida toda la forma de la sociedad en sus obras: pareciera que no existe límite en cuanto a los sentimientos que puede llegar a encarnar, ya que, si éstos no son propios de los artistas, grafiteros y cualquier otro sujeto que intervenga en el espacio público -y a veces en el privado- sólo queda que sean parte de nadie o de todos, o sea, de la colectividad que conforma una sociedad -y vaya que le sobran sentimientos, aunque lo bueno sería que todos éstos fueran gratos. Si el arte es una de las formas que permiten sentir la afectividad colectiva, cuando éste pinta sobre la ciudad que habita, queda claro que lo que expresa es justo esa ciudad, dándole una gama de posibilidades creativas para hacerlo, por lo que cada que se mire esa pinta por justicia, a quien se escucha es a toda la sociedad pidiéndolo para sí misma. Esto convierte al arte urbano no sólo en la simple expresión de la ciudad, sino en una verdadera forma que da cuenta de su pensamiento cuando alguien se aproxima de manera estética a él.⁸³

3.2.1 Una mirada estética al arte urbano: lo bonito, lo bello, lo feo y lo horrible

*Es curioso, pero la psicología ve a su objeto de estudio
con ojos de físico, de biólogo, de economista o de
administrador, es decir, pone como criterio de intelección
de la realidad nociones como la función, la causa,
la inversión, la transacción; no estaría
de más que intentara verlo con ojos de psicólogo.*

Pablo Fernández Christlieb

La presente investigación, al buscar no sólo explicar, sino comprender la forma del arte urbano para poder dar cuenta del pensamiento de su sociedad, necesitó mantener en todo momento una postura estética que permitiera sentir a este movimiento, a sus expresiones y a sus formas. Esta postura no consiste en convertirse en un crítico de

⁸³ Si a estas alturas aún quedan ganas, el lector puede –ahora o después- volver a leer los ensayos, tal vez no todos, quizá sólo su favorito –si es que lo hubo- y al hacerlo, tratar de ver cómo cada uno de los adjetivos usados, cada uno de los sentimientos narrados no son sólo atribuibles al arte urbano; al volver a leer las descripciones, se invita a pensar en cualquier otra forma de la realidad y así darse cuenta de cómo efectivamente también se está describiendo el pensamiento de la sociedad.

arte, con estándares de belleza y concepciones elitistas de lo que significa ser artista, y tampoco en reducir la experiencia estética a una cuestión de color y percepción; más bien se trata de elegir ver a al arte urbano -y por lo tanto a la realidad- desde un punto de vista estético, es decir, hablando de sus formas y de sus afectos.

Habría que aclarar que, aunque el objeto de estudio resulta ser una forma de arte, no es éste el motivo del acercamiento de tipo estético que se le hace. Esto se debe a que la estética, en este trabajo, no se considera como el abordaje de cuestiones meramente artísticas o de belleza, sino de aquellas que pertenecen a la afectividad, pues esta mirada se ocupa “de las formas y de los afectos, sean éstos como sean” (Fernández, 2000:85). Dicho lo anterior, todo lo encontrado en la realidad, estéticamente sólo puede ser bonito, bello, feo y horrible, porque eso es lo que se siente al realizar un trabajo estético, todo lo demás parece sobrar (Fernández, 2000). Por lo cual, todo lo que se pudo encontrar con respecto a la forma del arte urbano, puede ser igualmente: bonito, feo, horrible o bello, y por lo tanto, así también es el pensamiento de la sociedad; de esta manera, los adjetivos usados anteriormente, si bien son una descripción de esas formas de la realidad, resultan ser un refinamiento del lenguaje, y aunque no dejan de ser reales, adquieren un carácter estético entre lo bello y lo horrible (Fernández, 2000), por lo que, si el arte urbano es cordial cuando pinta un barrio y plasma sus tradiciones, lo que se siente no es lo cordial -que es la palabra para nombrar eso que no se puede nombrar- sino lo bonito de que mínimo tenga en cuenta al contexto en sus obras, aunque éstas no sirvan más que para adornar y para ensanchar el currículum del autor.

Siendo así, ahora se puede abordar de manera más puntual este acercamiento estético al pensamiento de la sociedad a través del arte urbano, sin olvidar que no se trata de juzgar lo feo y lo horrible y enaltecer lo bonito y lo bello, ni de esperar que las primeras sean las únicas formas de ser del arte urbano y de la sociedad, sino de comprender los niveles de lo sensible en esta forma de la realidad.

Lo bonito



Fotografía 72. ¿Qué hace la ballena en la Roma? Nada. Por Gabriela Ramírez (2016).

Bonita es la forma que está completa, como una ballena que parece nadar en un edificio de la Colonia Roma y de tan completa ni le hace falta el mar *de-a-de-veras*, ni un público que la aprecie; es una unidad definitiva, que nada le falta ni le sobra, por lo que a Palmitas -aunque pareciese pertenecer a esta categoría estética en una primera instancia- lo que le falta es su gente y lo que le sobra son las tretas bastantes coloridas de *los-de-arriba*. Lo bonito es perfecto, pero es precisamente éste su defecto, pues al serlo ya no hay nada más que hacer, ya no hay manera de hacerlo mejor y por lo tanto como que ya no tiene caso interesarse en ello. Como un programa que le brinda a algunos artistas los muros de las instalaciones del sistema de agua de la ciudad, es perfecto porque está completo: se abre una convocatoria, se pone un tema, se reciben bocetos, se seleccionan, se presta el muro, lo pintan y ¡listo!, ahora quien pasa por ahí puede apreciar lo bonito que se ven esas paredes que antes eran de un sólo color, y ya,

puede apreciarse una y otra vez, pero la mirada sólo se detiene lo indispensable, no le interesa detenerse más.

Lo bonito, de tan bonito, excluye, prescinde de todo lo demás, como un mural de Star Wars que decora un mercado, del cual nadie, ni los marchantes pueden negar que sea bonito, pero cuyo consentimiento o punto de vista no fue necesario antes de realizar la obra. Lo bonito del arte urbano, al parecer, tiene miedo de que en el proceso no llegue a serlo, por lo que más vale asegurar que los que sí saben pintar sean los que tengan la brocha en mano, y de paso así aprovechar y dejar que las manos de los espectadores estén libres para el aplauso final.

Bonito resulta también todo lo que se dice alrededor de algunos proyectos comunitarios impulsados a través del arte urbano, y es que éstos no sólo involucran a las obras, los murales, los talleres que se hacen como parte del trabajo, sino también a la gente que participa y a los artistas, con todo y sus valores, experiencia y actitudes; por lo tanto, suena bonito decir que se logró mejorar la calidad de vida de quienes viven ahí y ahora habitan con las obras, son bonitos los discursos, y lo son porque están completos, ya no queda algo más que hacer porque prescinden de toda aportación externa, son tan perfectos que sólo queda mirarlos una, tal vez dos veces, y mientras ya no queda casi nada de interés, se sigue escuchando el discurso bonito que al mismo tiempo que excluye, también pide ayuda monetaria para seguirse reproduciendo.

Por lo tanto, el arte urbano va dando muestra de que lo bonito de la sociedad es porque se muestra completo, porque decora y luce bien pero excluye, y porque sabe seleccionar las palabras adecuadas para hablar de lo que hace; así, al pensamiento de la sociedad le conviene ser bonito, porque pareciendo perfecto, provoca un efecto encantador e inmovilizador con el que sus formas se pueden seguir manteniendo tal cual son ahora, sin importar que detrás de eso, detrás de lo que se le embadurna, se oculta una forma de la sociedad que ya no es muy bonita.

Lo bello



Fotografía 73. La belleza también transgrede. Por Gabriela Ramírez (2014).

Una forma que es bella es aquella que se acerca a la de lo bonito pero no se consuma, está casi completa -haciendo que ese “casi” haga la diferencia-, y por lo tanto no peca por perfección; es su cualidad imperfecta la que permite adentrarse de lleno en su forma, tal como en ciertas obras del arte urbano, donde se abre una especie de umbral por donde no sólo caben los colores, trazos, mensajes y técnicas utilizadas, sino la infinitud de la sociedad, pintando marcos para la memoria colectiva, tal y como un mural dentro de la Plaza de las Tres Culturas despierta un sentimiento igual de vivo que hace casi cuarenta y ocho años, y hace que uno se estremezca al sentir que el mismo Estado que asesinó estudiantes un 2 de octubre, lo repite impudicamente un 26 de septiembre, hace no mucho, y que lo sigue haciendo constantemente.

Lo bello entonces, al no estar finiquitado, hace que quien lo mira no pueda irse de él, que no pueda dejar de mirarlo porque parece tener una ventana que invita a pasar a otra realidad, como cuando uno observa las expresiones artísticas que se dan dentro de un movimiento de lucha, y es que no son un simple reflejo de lo que se vive o de sus ideales, sino que a través de ellas realmente se puede respirar la resistencia de las manos que la hicieron, se puede sentir que el autor no es sólo un individuo, y que es toda una forma de mirar al mundo que invita a quedarse colgado de ahí, porque eso que falta y se quiere averiguar es la respuesta ante la constante pregunta de qué es lo que se puede hacer en contra de la opresión.

Así pues, bella también puede ser la dignidad para denunciar al Estado, ya que, aunque evidenciar que hay *Más de 22,000 personas desaparecidas en México* no es nada bello -sino horrible-, lo que sí se siente bello es que existan cada vez más ventanas, fachadas de casas, pinturas y lonas que se unen en solidaridad para gritar al unísono; igualmente es bella la ilusión que aflora un muro fronterizo que con pintura color cielo parece no haber borrado sólo óxido sino haber abierto una puerta que -si bien no es algo literal- encarna el sueño de que en un futuro las barreras, muros y fronteras no segreguen más la realidad.

Y así como hay arte urbano que dice impulsar proyectos comunitarios y al hacerlo resulta todo muy bonito, también hay ocasiones donde resulta bello. La diferencia parece radicar no sólo en el impacto que genera en la comunidad, sino también -y sobre todo- en lo que se dice alrededor de eso; y es que mejorar la calidad de vida de las personas que participan no es tarea fácil, incluso puede que a veces no se llegue a lograr, sin embargo, no es este resultado el que le da la cualidad de bello o bonito -o feo u horrible- sino la intención y la manera de hacerlo, y es esto lo que puede ser muy perfecto o puede ser muy real, puede excluir o invitar a quedarse, puede ser contado con tanta ética que el sentimiento llega a quien lo escucha provocando que no se pueda ir de ahí, o puede sólo platicarse con aires de grandeza para prescindir del otro.

En el arte urbano -y por lo tanto en la sociedad-, la misma situación puede hacer sentir diferentes afectos y éstos no dependen de los resultados que se obtengan -ya sean obras, expresiones, consignas o mejoras en la calidad de vida- ya que la mirada estética que se brinda, no pertenece a la lógica de la racionalidad, sino de la afectividad. De esta manera es posible encontrarnos con un bello muro, aunque esté representando la trágica matanza de Tlatelolco, o con uno horrible que dice reflejar la vida de una comunidad, y esto es posible porque estas cualidades no dependen del contenido, sino de lo que hacen sentir.

Lo feo



Fotografía 74. ¡Y vaya que es feo lo feo! Por Gabriela Ramírez (2016).

Feas son las formas de la realidad que se ven interrumpidas por algo, aquellas que provocan la molestia de que algo no encaja en ella, como si algo estorbara y no le perteneciera. Por lo tanto, el graffiti parece ser uno de los mejores ejemplos para comprender esto, ya que tiene algo en sus trazos que aunque su intención puede ser igual de bella que otras expresiones del arte urbano -como el hecho de exigirle a la ciudad un poquito más de visibilidad-, la diferencia está en que uno no puede involucrarse por completo en dicha forma, como si incomodara el hecho de que tales marcas desentonan con el resto del entorno, y que aunado con la dificultad de no poderlas leer, en lo que resultan es en que uno se voltee a mirar otro lado *como-no-queriendo-la-cosa*. A su vez, los stickers son formas feas, no porque no sean agradables a la vista -aunque los hay de todos tipos-, sino por pegarse con algo más que el pegamento que tienen detrás, o sea, con el sentimiento de la imprudencia, esa

tan necesaria para decir lo que se quiere, aunque no sea el lugar más pertinente, y enfatizar que este sistema capitalista es una *mierda*, y por qué no, estampar literalmente dicha -y nada agraciada- imagen.

Resulta ser que en estas expresiones lo que se siente es la juventud alzando la voz, quienes, así como sus gritos y denuncias, resultan ser lo incómodo, aquello que interrumpe *lo bonito* que pretende ser la sociedad, revelando lo que en verdad hay debajo, dando cuenta de que, aunque se ignore, ahí está: una juventud inconforme, sintiendo hastío, aburrimiento, decepción -sentimientos igual de feos- no encajando con los planes de progreso de la ciudad. Así, resultan ser algo bastante feo, pero que se prefiere, ya que las otras opciones -de conformidad y adaptación- no resultan tan atractivas.

Claro, que lo feo de los jóvenes lo es para una sociedad que sólo pretende mantener lo bonita que se ve sin ellos quejándose, sin embargo, para lograrlo hace cosas bastante feas también, interrumpiendo, por ejemplo, la forma en la que se expresan, generando situaciones como la ley antigraffiti, que en su afán de borrar lo feo -graffitis y jóvenes- resulta en algo que no encaja, y además produce violencia e incluso crueldad -sentimientos de lo feo.

Y cuando algo que nace en oposición a cierto régimen establecido, de repente se encuentra bajo su dominio, tomando nuevas formas de él, puede parecer, ante los ojos de quienes cuidan conservar su origen, que estas nuevas expresiones no encajan con él, por lo que cuando el arte urbano empieza a estar a la venta, esto no suele ser muy bien visto. Sin embargo, habría que distinguir cuándo realmente se está olvidando el origen, porque el hecho de venderse, en sí mismo, no es motivo para hacerlo, puede ser vendido y hacerlo con mucha dignidad -sentimiento de lo bello- y puede decirse trabajar con la comunidad y hacerlo muy feo.

Por lo tanto, aquellas situaciones donde algunos proyectos de arte urbano a veces logran embellecer la realidad con los procesos comunitarios que se van gestando, pero en ocasiones sólo se quedan en lo bonito de unas frases muy bien

articuladas, sirven una vez más para comprender otra categoría estética, pues en ellas también se siente lo feo, cuando no existe lo bello y lo bonito como que se descarapela, y entonces lo que deja entrever es el color de la decepción y del desconsuelo, esos sentimientos que aparecen cuando le arrebatan a uno los de la esperanza y el consuelo que hacían imaginar otra realidad, pero que una vez arrebatados, se vuelven sentimientos feos, como si se echaran a perder en el interior, y siguieran dentro de uno pero ahora hasta tienen moho, esa capa que tanto estorba y disgusta no sólo en las fresas que llevan días en el refrigerador, sino que también “interrumpe [...] alguna forma vislumbrada del futuro” (Fernández, 2000:99), como lo es la esperanza de construir una realidad más bella.

Si el arte urbano lo encarna en algunas de sus expresiones y circunstancias es porque su sociedad también posee algo de feo en la forma de su pensamiento, como el hecho de estigmatizar la fealdad que impregna las paredes de la ciudad y hacerle frente con estrategias igual o más feas; pareciera que con tal de no sentir lo molesto de esta forma, lo mejor es taparlo o maquillarlo, soluciones que por rápidas parecen ser más efectivas, pero que están lejos de serlo, puesto que lo feo de la sociedad no desaparece sino que permanece sin importar cuál sea el disfraz que se le ponga.

Lo horrible



Fotografía 75. La lucha que deja huella en la ciudad. Por Selvia Vargas (2014).

La forma en lo horrible ya no está, como que se descuaja cuando todas las relaciones estéticas que la unían se revientan, y por lo tanto la sociedad desaparece. La muerte es el ejemplo de esto: cuando algo deja de existir, ya sea un individuo, una pareja, una familia, esto es lo que pasa, y resulta horrible para aquello que aún queda vivo. El arte urbano lo ha sufrido al ver cómo, por consecuencia de la opresión, de la incompreensión y de la falta de escrúpulos, algunas de sus formas más vivas mueren, siendo en forma de murales borrados, de la criminalización de sus artistas, del olvido de sus ideales o en la pérdida de vidas; en todo esto lo que pasa es que lo conocido se resquebraja, dejando algo deforme, que asusta.

Así, lo horrible en el arte urbano, pues, no sólo son las formas del poder con las que éste hace de las suyas y destruye la creación de sentimientos y formas bellas de la realidad materializados en murales y pintas -donde también provoca el sentimiento horrible del miedo e incluso terror a quien se le ocurra volverlo a reconstruir o crear otros, porque el poder no sólo se mueve con amenazas, sino con el cruel cumplimiento de éstas-, sino en las causas que este movimiento acompaña, víctimas de crímenes horripilantes, realidades rotas que encuentran en el arte urbano un camino para reconstruirse. Y de lo peor que se puede vivir en este movimiento -y en la realidad- es el olvido, por eso las obras buscan denunciar y nombrar las injusticias, pero cuando esto no es suficiente, el hecho de que se ignoren resulta algo igual de horrible, porque el silencio también se vuelve parte de la opresión, y no alzar la voz, o no dejar que alguien más lo haga, es ser cómplice de ello.

Y la superficialidad también resulta ser algo horrible porque se encuentra fuera de las formas -en la superficie- y el arte urbano no se salva de esto, pues si hablar bonito, olvidarse del origen que le dio forma o guardar silencio ante la censura no es suficiente, también se encuentra con que algunos se conforman con tomar la apariencia de artista, aquella que se viene formando desde hace mucho, donde serlo implica un estatus superior al resto de la gente, porque se fue privilegiado con talento; así que ahora, pintar murales es motivo para ser superior o simplemente hay que aparentar ser superior para hacer como que se pintan murales, cualquiera de las dos, resultan algo horrible.

Finalmente, es horrible que sobren ejemplos de esta cualidad estética para dar cuenta de la sociedad actual, una sociedad que cada vez está más fragmentada, que cada vez toma suyos valores inertes como el consumismo, el individualismo o la superficialidad, aquellos que más que darle forma, la descuartizan poco a poco. Lo horrible no es sólo que esto ocurra, sino que se olvide, que se instituya o que la sociedad se acostumbre y resigne a vivir así, en un lugar donde un periodista muere por ejercer su libertad de expresión, de la misma manera que muere el dueño que dona el muro para exigir justicia por dicho crimen -y donde a uno le hacen creer que dichas

muerdes son casos aislados. Queda la sensación que, de seguir por este horrible camino, ya no quedará nada con qué identificarse, reconocerse o a qué pertenecer.

Habiendo descrito las categorías posibles para mirar de manera estética a la realidad -sobre todo la que concierne al arte urbano y su sociedad- se puede apreciar cierto parecido cuando se habla de lo bello y lo horrible, pues “en ambas situaciones se roza y se alcanza a desbordar el límite de la forma, lo que ya no pertenece a ella” (Fernández, 2000:100), así, el sentimiento de ver un mural que viene de la dignidad y resistencia de una lucha, y el sentimiento que viene de saber que el miedo y la censura lo han borrado, comparten la misma intensidad. Y este parecido parece estar presente al momento de crear, ya que ésta misma -la creación- es una situación así de intensa: para lograr algo bello, sólo puede hacerse desde lo horrible, vivir en medio de lo bonito y lo feo, resulta demasiado cómodo (Fernández 2000).

Si en este trabajo la única finalidad que se ha tratado alcanzar es comprender la forma del arte urbano y la forma del pensamiento de la sociedad, es porque de eso se trata la vida, de cualidades sensibles y de lo que se siente sentirlas, lo que se puede llamar “la calidad estética de la realidad” (Fernández, 2000:101). Ya se había mencionado -pero no sobra repetirlo- que crear, sea bajo la forma del arte urbano o no, implica más que pintar bonito o graduarse en escuelas de diseño, y que hablar de estética no es determinar parámetros de belleza o de lo artístico, sino acercarse a cualquier realidad que se escoja de manera que se pueda sentir el sentimiento que lo embarga; y además, se necesita ética, esa estética que permite no destruir lo que se busca conocer (Fernández, 2000), y que hace falta tanto para adentrarse a una comunidad y pintar un mural, como para quien escribe una tesis de licenciatura, en espera de comprender algo de su realidad y no de sólo graficarla y validarla con muestras representativas.

La vida, tal como el arte urbano y la misma sociedad, no se mueve por razones sino por afectos, por gusto (Fernández, 2000). Ese gusto, como puede ser callejear por la ciudad e ir localizando algunas de las expresiones del arte urbano, permitió sentir

cada una de sus cualidades, al nombrarlas a través de metáforas y adjetivos, lo cual da cuenta de que al mismo tiempo se estaba también nombrando a la forma del pensamiento de la sociedad. A través de esta mirada, todos los objetos aparecieron en última instancia como objetos estéticos y así también el sentido que se encontró en esta realidad, fue un sentido estético (Fernández, 2000).

CONCLUSIONES DE LA MIRADA A LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS

*No hay nada más peligroso que alguien
que quiere hacer del mundo un lugar mejor.*

Banksy

A lo largo del presente trabajo se ha intentado acercarse, a través de sus diferentes ángulos y expresiones, a la forma del arte urbano, describiendo sobre todo los sentimientos que han encarnado en él a partir de narraciones que van dando cuenta de su historia, de sus intenciones, de sus afectos y formas de ser. De esta manera, se ha descrito y narrado también la forma de la sociedad, llegando a vislumbrar que, en su sentido estético, ésta es bonita pero también fea, así como bella y horrible por igual, tal y como lo es la forma del arte urbano.

Para esto, fue necesario aproximarse estéticamente a su forma, es decir, no sólo a través de sus cualidades concretas sino de aquellas que permiten sentirla realmente, pues ésta era la única manera de acercarse a la afectividad colectiva, ya que el arte urbano es una de las formas de la realidad que “dan acceso” a ella, al ser parte de la cultura, es decir, de todo aquello que está en la realidad; por lo tanto, vislumbrar y sentir las cualidades de este movimiento significó embargarse por eso que no se puede explicar pero que permite adentrarse en su forma, para luego salir de ella e intentar rozarla con un lenguaje que contuviera esas mismas cualidades sensibles, gracias a las metáforas, los adjetivos, las pausas, entonaciones y demás formas de escribirlo, para así, una vez más, volver a sentir la forma del arte urbano -y lo que se siente estar dentro de ella- al leer sus narraciones.

Acercarse a un movimiento cuya hibridación es su esencia, la cual le permite trazar sus propios límites y mecerse entre ellos y albergar todas las expresiones que uno se imagine, dio cuenta de que esta cualidad de hibridación es lo que le ha permitido al arte urbano irse transformando, desde su origen hasta la actualidad, integrando en su forma de ser desde diferentes técnicas, hasta diferentes intenciones, llegando al punto

de albergar y no excluir formas opuestas, tal como ser legal e ilegal a la vez, robando paredes o gestionándolas. Si bien estas contradicciones tienen cabida en el movimiento e incluso le dan su cualidad de transformación, cada una se encarna en diferentes materiales, personas, temas o técnicas, que cada vez que cambian, cambian también el sentimiento; por eso, cuando hay que adentrarse al arte urbano, hay que hacerlo a través de todas ellas, conociendo todas sus dualidades, sintiendo lo que cada una de sus contradicciones tienen que decir, porque en realidad, sólo están dando cuenta de que la sociedad misma, está llena de ellas y que todo el tiempo nos estamos moviendo entre los límites que marcan.

Así, se ha podido conocer el hecho de que el arte urbano, y por lo tanto la sociedad, se transforman, y que más que intentar cambiar esto, o querer enunciar cómo deberían de ser, resulta más humilde y más enriquecedor desear acercarse, conocer algo que antes se desconocía, siendo la comprensión la manera más ética para hacerlo, puesto que cualquier otra intención peca de fragmentar la realidad en el intento -por ejemplo, al distanciar al investigador de su objeto de estudio, o al buscar explicaciones y sus respectivas verificaciones; la sociedad pues, no es algo que se pueda transformar de la noche a la mañana, sólo porque se tiene la intención de hacerlo, ni el próximo jueves por la noche, a veces ni siquiera en cien años, por lo que sólo queda la capacidad de comprenderla, así como a cada una de sus formas, siendo el arte urbano, una de ellas.

Describir la forma del arte urbano, situando a éste no sólo en la Ciudad de México, ni quiera en todo el país, sino hacerlo sin distinción geográfica, y aun así, sentir con la misma intensidad los sentimientos que habitan en cada una de las situaciones del movimiento, permite comprender que aunque cada obra guarda en su esencia aspectos muy locales y propios de cada rincón, la afectividad que aflora se siente igual; no importa si se trata de un stencil en Francia, o un festival en Brasil, o un mural mexicano, cuando se trata de sentir las cualidades estéticas del arte urbano, ni la distancia más lejana es un impedimento para esto. Y si por ejemplo, la opresión y el miedo se viven tanto en medio oriente como en el mundo occidental, o si en América se

pinta por justicia tal como en Europa o África, es porque el pensamiento de la sociedad -ese que puede abarcar siglos enteros, a todo el mundo o a una cierta ciudad- en estos tiempos, se está fragmentando de manera global, pero así también, se están tomando las calles con arte urbano para quizá, en una de esas, reconstruir ese pensamiento; por lo tanto, no importa en qué parte del mundo se pinte, la calle siempre será el lienzo, y la sociedad, su firma, pues siempre que se intervenga en este espacio el autor no será el individuo que sostenga la brocha, sino el pensamiento de la sociedad completa.

En este sentido, la Ciudad viene siendo el lugar perfecto para sentir el pensamiento de la sociedad, y por lo tanto la forma del arte urbano, pues las ciudades piensan con sus objetos, esos afectos que arraigaron en formas materiales y que son cercanos a uno en la cotidianidad, tal como las obras de arte urbano, por lo que puede ser considerado como un arte cotidiano, puesto que es efímero, los sentimientos que hoy hace sentir una obra son únicos, mañana quizá ya esté borrada, pero aun cuando perdura más tiempo la obra, cada día, cada contemplación, cada situación del arte urbano es única, y los sentimientos que éste desprende, también lo son.

De esta manera, al estar presente en la vida cotidiana, este movimiento contribuye de manera importante en la comunicación que se da en la Ciudad, se ha vuelto parte indisoluble de ella, dotando a ese espacio de una forma de ser propia y formando parte del idioma que ella misma genera. Ya que en la Ciudad se da un vaivén entre lo público y lo privado, los diferentes objetos del arte urbano se mueven en él, ya que si bien su espacio son las calles, la comunicación a través de sus formas varía; esto se puede ver por ejemplo con el graffiti, cuyos códigos y mensajes parecen ser privados, pues no todos son legibles para quien los mira, llegan a ser incomprensibles para unos aunque no para todos, a diferencia por ejemplo, de un mural con la cara de Díaz Ordaz frente a la Plaza de las Tres Culturas, el cual será público, pues al estar situado en ese espacio, se vuelve comprensible.

Y si lo público y lo privado tienen que ver con los límites de la comunicación que se da en los espacios, el arte urbano, al situarse en las calles, es más público que el

arte en los museos, lo que lo dota de cierta libertad, pero sobre todo de transgresión, al situarse en un lugar que busca ser controlado sólo por publicidad y propaganda que establecen los temas y las formas de comunicación. El arte urbano tiene lugar en el espacio más público posible, el espacio público urbano, por lo que la toma -explícita- de este espacio parece ser la mayor aportación del movimiento desde su origen, por lo menos con respecto a la concepción hegemónica que había de arte. Esto resultó ser bastante transgresor pues lo hizo a través de su forma más *fea*: el graffiti, estableciendo comunicación en un lugar donde ésta estaba regulada por unos cuantos, he ahí su transgresión, lo que comunicaba era algo privado (irreal, no sabido, ni compartido) porque no entraba en la comunicación de las calles, pero poco a poco fue estableciéndola hasta volverse algo público, algo más comprensible hasta lograr formar parte de las calles.

A través de los años, la sociedad se ha ido transformando, y por lo tanto el arte urbano ha sufrido cambios en sus expresiones y técnicas, llegando a tener el reconocimiento de movimiento de arte; esto pareciera superar la transgresión a la estética, sin embargo, el graffiti sigue tomando las calles y aún se sigue debatiendo si esta expresión es arte o no, y la sociedad sigue sin comprenderla del todo, lo cual se puede ver no sólo en el rechazo a las expresiones sino también en la criminalización del movimiento y de los jóvenes, lo cual hace sentir que en esta sociedad más vale callar lo que no se entiende, que intentar comprenderlo, y en este caso sentir lo que los jóvenes sienten al hacer del graffiti no un pasatiempo sino una forma de vida, por la cual están dispuestos a tomar riesgos, incluso a arriesgar su vida por dejar su firma en alguna pared, y es que lo que a simple vista puede parecer un acto de vandalismo, para ellos significa pertenencia, al asumir que lo que la sociedad les impone no les es suficiente, y por lo tanto necesitan gritárselo, rayarlo ahí donde no puedan ignorarlo, hacer visible el hecho de que están inconformes con la forma de ser de su ciudad, y aunque esto los vuelva criminales ante los ojos del resto de la sociedad, parecen preferir esto que ser parte del silencio de los paisajes homogéneos de una ciudad sin rayar.

La presencia del graffiti en las ciudades es innegable, más aun en una ciudad como la nuestra, donde para encontrar sus rastros no se necesita realizar una gran expedición, basta con mirar con atención el mismo camino que se recorre cada mañana o cada noche para salir y llegar a casa. Pareciera que la cantidad de rayones que pintan las paredes de una ciudad habla del grado de invisibilización y/o segregación que sufre esta población en ellas. Pero la toma del espacio público ya no sólo es a través de él, hay ahora un sinnúmero de expresiones que se pueden encontrar en la ciudad, y aunque sean bonitas o reconocidas por la institución del arte, lo cierto es que todas ellas siguen siendo un acto transgresor, una toma de un espacio que, a pesar del paso del tiempo, sigue siendo dominado por unos cuantos con la intención de dar la impresión de que la sociedad es muy bonita y homogénea. Así, al conocer la forma del arte urbano, se puede sentir que desde un tag hasta un macromural, representan un acto político, cada uno con sus propias intenciones e impactos, con sus formas de expresarse y con sus respectivos sujetos detrás de ellos, pero todos buscando - implícita o explícitamente- un mismo fin: crear comunicación, hacer público lo que el poder ha privatizado, contraponerse al afán de la ideología por controlar mediante la legibilidad las formas de comunicación que se dan en el espacio público, y declarar que el espacio público no es de nadie, es de todos.

Y aunque sea de todos, este espacio público urbano está regido por la legalidad, es decir leyes y reglas, y la legitimidad, que tiene que ver con acciones administrativas que parten de la sociedad; el arte urbano al estar presente en este espacio, necesariamente se encuentra con ambas; la legalidad y la ilegalidad representan uno de sus límites, no sólo en el sentido de que su hacer en las calles no siempre va de acuerdo a las leyes o normas que rigen el lugar, sino que romper con ellas es precisamente la intención de algunas de sus expresiones que sin pedir permiso se apropian de paredes, señales de tránsito, monumentos, edificios y fachadas. El graffiti es la forma que desde su origen hasta la fecha sigue existiendo en la ilegalidad, incluso a pesar del aumento de leyes -como la Antigraffiti- que buscan criminalizar no sólo su práctica sino a los jóvenes detrás de ella, y es que si su principal motivo es gritar por visibilidad, parece que no hay otra manera de hacerlo que rompiendo con las reglas.

Pero no toda expresión de arte urbano ha permanecido en la ilegalidad, desde la inclusión de nuevas formas de tomar el espacio público, estas expresiones han transformado su carácter transgresor, llegando no sólo a gestionar los espacios públicos sino incluso a ser requerido por el mismo Estado para intervenirlos, es decir, el arte urbano ha llegado también a ser legítimo al ser ahora aceptado en aquellos lugares donde antes se le prohibía estar, y esto sólo es posible cuando la sociedad misma lo ha ido aceptando y el Estado lo sabe y lo utiliza, aunque las intenciones parecen no cuadrar con las de expresiones ilegales; pareciera que el hecho de volver al arte urbano algo legítimo tiene que ver con ponerle ciertos límites, obligarlo a ser de cierta forma, en un espacio, con temas y materiales definidos, pues esta acción, al venir de una administración, es decir de un espacio extrapúblico, tal vez tenga la intención de volverlo más privado, convertir la comunicación que puede llegar a ejercer en mera información, tal vez porque no le conviene lo que tiene que decir: por eso la desconfianza que se puede llegar a sentir al conocer proyectos que vienen en esa forma.

Pero lo anterior no sólo tiene que ver con el Estado, también se puede hablar de una legitimidad por ejemplo, con respecto al mundo del arte, pues si bien en su nacimiento como movimiento en forma de graffiti, éste no era considerado como arte, ahora el arte urbano ya se puede ver expuesto en museos y a la venta en galerías; con respecto al graffiti aún existen debates si considerarlo como arte o no, pero las otras formas, lo que se conoce como street art ya se considera un movimiento artístico, con todo y teorías, documentación, artistas famosos y reconocimiento mundial.

De esta manera, parece que la legitimidad tiene que ver también con la institucionalización del arte urbano, lo cual es el tema de debates que hablan a favor o en contra de esto, y es que una de las principales molestias es el hecho de que esta forma contrasta de manera notoria con la ilegalidad que permeaba en el origen del movimiento -y que aún permanece en la forma del graffiti- y tal vez se debe a que aunque la institucionalización presente expresiones que por fuera se ven iguales, por dentro la esencia ya no es la misma; sin embargo aunque se siga hablando a favor o en

contra, la verdad es que el movimiento sigue oscilando entre ambas posturas, tomando forma en ambas.

Todas sus características, sus límites, sus diversas formas de ser e implicaciones han dado cuenta de que el arte urbano es más que una mera práctica artística, ya que se inscribe en un espacio donde su impacto siempre va más allá de lo que se pudo haber pensado del arte, y es que sus obras no pertenecen a un museo, a una colección o a una galería, sino a la ciudad que le da cobijo, convirtiendo al arte urbano en la forma más pública de hacer arte, con todo lo que ello implica: habitar espacios regidos por el poder, abrir canales de comunicación y ser una forma de resistencia, con lo cual se convierte en algo más que un movimiento artístico, pues parece superar la definición característica y hegemónica del arte.

Sin embargo el arte urbano sí es un arte que hace aparecer y sentir afectos, aunque sea más que sólo un estilo artístico; concebirlo de esta manera hace posible que su forma no sea la de unos cuantos involucrados sino la del pensamiento de la sociedad, ya que éste es un pensamiento afectivo; de esta forma, sin importar que no esté en un museo, sin importar que no haya críticos que lo califiquen -o sí-, sin importar que esté en un barrio, o en el pavimento, o hecho con material reciclado, o realizado con técnicas o estilos o materiales que parecen no entrar en ninguna categorización de arte convencional, las obras de arte urbano son sensibles, hacen sentir la afectividad colectiva, es más que la expresión de un artista, es a la sociedad entera entablado comunicación con su ciudad.

Es por lo anterior que el arte urbano es objeto de la Psicología, y aunque el presente trabajo no provenga de artistas involucrados en el movimiento, la distancia que puede haber entre ambos, permite no sólo mirarlo desde otro ángulo, sino también poder aportar y proponer en cuestiones que, aunque parecen concernir sólo a quienes son artistas, también le atañen a la Psicología, ya que en este caso, ella es la mirada estética que se le da a la sociedad. Pero además de mirar, tiene algo que decir al respecto después de haberse adentrado a conocer a la sociedad a través de esta

forma, por lo tanto, cada narración, cada adjetivo, cada metáfora, cada categoría, es una propuesta -estética- de cómo se puede mirar a la sociedad. Así, una de las propuestas que tiene el presente trabajo, es invitar al lector a salir a las calles, a sentir, no sólo a través de las narraciones, la forma que tiene el arte urbano y su sociedad, que aunque a veces puede llegar a ser horrible, también resulta ser muy bella.

A pesar de que se ha destacado la importancia que tiene el hecho de nombrar algo, ya que al hacerlo de diferentes maneras, se va cambiando la forma que tiene, se propone que esto no sea el centro de un debate que quite tiempo, ya que al movimiento mismo, con todo y su carácter de transformación, parece importarle poco el nombre que le pongan, ya sea arte urbano, arte público, arte efímero, street art, entre otros que vendrán en el camino; él sólo es como quiere ser, y lo que decide incorporar, en forma de técnicas o materiales, o a lo que decide darle voz en forma de temas o personas, es lo que realmente lo enriquece, lejos del apodo que se le busque.

Al igual que el nombre, hablar de los límites en los que la forma del arte urbano oscila, tampoco debería ser la discusión principal, ya que su forma es híbrida, cambiante, y si el día de hoy excluye ciertas expresiones, el día de mañana con brocha en mano sale a impactar la ciudad con ellas. Si bien no toda su forma e intención es bella, sólo queda comprender el porqué de ello, y no imponerle nada, porque como toda forma que da cuenta de su sociedad, es imposible adiestrarla. Por lo tanto, se propone dejar de lado por un momento debates como si el arte urbano debería perdurar con su esencia ilegal o no, o si actúa en contra de sus principios al vender y mostrar sus obras en galerías y museos, y empezar, por ejemplo, a permitirse sentir dichas formas, y muchísimas más situaciones del arte urbano, y así, sentir también el pensamiento de la sociedad.

Se propone también, que alrededor de la teorización y reflexión que hay acerca del arte urbano, se abra un espacio que permita darle voz no sólo a artistas, sino a todos quienes estén interesados en conocer cómo este movimiento -con su diversidad de expresiones, de sentimientos, de formas de ser, de gente, de temas, es decir, con su

carácter de hibridación- ha cambiado a lo largo del tiempo la idea que se tiene de arte en la sociedad; pues a través de toda esta investigación, al adentrarse a sus formas, se pudo conocer que con su carácter transgresor y sobre todo político, tiene la capacidad -y casi obligación- de rescatar la idea de que el arte tiene una función social, una que va más allá de ser la expresión de individuos, de adornar los museos, de ser el pretexto para hacer una distinción de personas en talentosas y no talentosas, y en conocedoras y no conocedoras, de hacer de sus obras objetos caros pero no valiosos que se ven bonitos pero distan de ser bellos.

Se propone que la función social del arte urbano en una sociedad como la actual sea una que encarne en intervenciones éticas del Espacio, es decir, que más que generar nuevos espacios o más información, reconstruya el significado de los espacios ya existentes y permita la comunicación dentro y fuera de ellos. Hacer de una pared, de una calle, o de una ciudad entera, una más bella, no significa sólo intervenir a través de la pintura o el aerosol, sino también buscar interactuar con el espacio, con su gente, con su historia, rescatando la memoria colectiva de cada rincón, de cada sociedad, esa memoria que no sólo no permite olvidar los sucesos significativos, sino que los mantiene vivos, permaneciendo actual y constante, dotando de identidad y pertenencia y alentando a la sociedad a cuidar de aquello que la mantiene unida; por ejemplo, a través de un mural que recuerda los colores, los rostros, los hechos, y que lo hace no sólo por su contenido, sino gracias a su presencia en aquél espacio, a través de la cual se puede no sólo recordar y volver a vivir un sentimiento, sino cuestionar el presente, ya que no sólo adorna, sino que interactúa con el espacio, en su dinámica, contribuyendo en la forma que tiene -aquél espacio- de ver el mundo. Y esto es posible no sólo a través de murales, sino cualquier tipo de obra que, al ser elaborada en función con el espacio donde habita, logre formar realmente parte de él. Se trata entonces de llevar las intenciones del arte urbano hacia una sociedad que deje de ignorar o guardar silencio y que dé cabida a todas las formas de ser.

Y si el arte urbano resiste al poder es gracias a la fuerza del contrapoder, promoviendo en ocasiones lo que su contrario no desea ver en una sociedad: sentido

de pertenencia, autogestión, comunidad, lucha, ocio, etcétera. El arte urbano [re]inventa realidades, y no precisamente porque sea un arte muy original -aunque efectivamente lo llegue a ser- sino porque publica lo que antes no era público; por esto y más es que se pueden crear trabajos de politización con la forma de este movimiento, con la urgencia de destacar entre tanta información e ideología que contamina y abrume el aire de la ciudad; tal como tiene que ser el acto de politizar, el arte urbano siempre tiene algo que decir -el pensamiento de su sociedad, por ejemplo-, y cada vez encuentra más formas con las cuales expresarse y hacerse escuchar por su ciudad.

Este trabajo ve en el arte urbano el pretexto perfecto no sólo para hablar y discutir sobre arte, sino también de politizar; para hacer a través de él, una sociedad menos fragmentada, pues al ser una de las formas de su pensamiento, parece que se tiene acceso no sólo a conocerlo, sino a transformarlo también, y al ser el espacio público su lienzo, esta tarea no involucra sólo a quienes saben pintar, sino a toda la ciudad, a toda la sociedad. El arte urbano es una expresión colectiva, una que no puede moverse bajo la lógica de las razones, sino por la estética de los afectos, esos que tanto le interesa comprender a la Psicología Colectiva, perspectiva con la cual fue posible aproximarse al arte urbano de manera sensible, encontrando que la forma el arte urbano no sólo trata de lo ilegal o legal que puede ser, sino de lo que se siente esa ilegalidad y legalidad, y por lo tanto, a veces la primera puede sentirse fea, pero también bella, y la segunda puede ser tan horrible como bonita. Sentir estas categorías estéticas en la forma del arte urbano y en el pensamiento de la sociedad, es una de las propuestas de este trabajo: comprender que toda la vida es cuestión de gusto, y por lo tanto, cada acto, objeto o forma de la realidad, encarnan en sí un pensamiento -colectivo, y por lo tanto afectivo-, mismo que da cuenta de la forma de ser de la sociedad.

Pero aun con la propuesta de sentir las cualidades estéticas de la realidad, resulta difícil aseverar que-el impacto del movimiento es tal que logra hacer de esta sociedad una más bella, o si sólo la pinta bonita, o si es fea y horrible por el hecho de existir sentimientos feos y horribles; quizá la respuesta está en que sí, efectivamente la

embellece, pero no con cada expresión; y sí, a veces el movimiento excluye a su gente al ser bonito, aun cuando en otras obras es la gente la que da la bella fuerza de resistencia para seguir luchando; y sí, también es feo, y lo demuestra su imperdible origen graffitero que incomoda a su sociedad, y sí, también hay algo de horrible en él, pues no todo lo que pinta es adorno, sino que también se lucha por cosas atroces que horriblemente se han incorporado en el ritmo de la sociedad actual. De esta manera, si el arte urbano se presenta siendo feo y bonito, bello y horrible a la vez, es porque así también es la sociedad, y tal vez tenga la intención de transformarla, pero lo logre o no, seguirá adquiriendo la forma que tenga el pensamiento de su sociedad.

Como toda realidad, una tesis de licenciatura por más validez científica que tenga, siempre es afectiva y es cosa de gusto, sólo que la presente se materializa en una propuesta *inútil* para comprender -y quizá embellecer- tantito más esta sociedad. Se espera entonces que esta investigación tenga una voz que haga eco en la ciudad, y que si su objeto de estudio tiene la forma de lo rebelde, o de lo transgresor, así también la tesis que lo acoge resulte transgresora, no sólo por lo que estudia sino por cómo lo estudia, teniendo la postura firme de comprender la realidad a partir de una Psicología no sólo Colectiva sino Estética y Política, lo cual no se reduce a considerar al arte urbano como una expresión colectiva y afectiva, ni a comprender qué forma tiene este movimiento, sino que permite vislumbrar, a partir de la forma actual de la sociedad -o del arte urbano- lo bello de poder reconstruir el pensamiento de la sociedad al unir todas sus fracturas, rescatar lo olvidado o visibilizar lo negado, todo a partir de la reconstrucción -pinta/toma/decoración/pertenencia/cuidado/lucha/etcétera- de sus espacios físicos, ya que ambos tienen la misma forma.

Por lo tanto, a partir de esta aproximación se ha podido ver que aunque a la sociedad sólo se le puede comprender, sí es posible imaginar una mejor, una menos fragmentada, y ya con esto, parece que se logró algo. Se espera que esta mirada estética represente una contribución al movimiento de arte urbano, a la Psicología, tanto Colectiva como tradicional -aunque más vale que a esta última no se le ocurra hacer algo que espante a la esencia de este trabajo; y por qué no, a quien de tanto

hemos hablado: la sociedad, tanto a su forma actual como futura, esa que *quién-sabe-qué* tantas formas más albergará del arte urbano. Finalmente, ya que la presente aproximación ha permitido comprender que la forma de este movimiento resulta ser inagotable, así también es el interés de continuar con la mirada puesta en el arte urbano, sea en la forma de su continua documentación, o en la escritura y descubrimiento de más afectos que haga sentir, o en la forma de otro –futuro pero no muy lejano- proyecto de investigación, y sobre todo, sintiéndolo en la cotidianidad de cada día, pues parece que los muros aún tienen mucho qué decir.



Fotografía 76. Justicia de la bella. Por Selvia Vargas (2014).

A MODO DE EPÍLOGO

UNA [NO] DEFINICIÓN DE ARTE URBANO

*Supé mucho más de la calle, cuando la hice mía,
pintando en ella, pintando con ella y para ella,
siendo su dueña y ama, y a la vez su más fiel sirviente.*

Adriana Briones

Ya que una definición de arte urbano parece transgredir su forma, al delimitar lo que ya no puede entrar en ella, se puede proceder a plantear *una [no] definición de arte urbano*, es decir, un concepto que contrario a una definición, permite incluir en una palabra -o en este caso en dos palabras: *arte y urbano-*, discursos, frases, definiciones, sinónimos, adjetivos y demás artilugios del lenguaje, necesarios para demarcar, si se desea, qué forma tiene el arte urbano, cuáles son sus límites y cuáles las cualidades que permanecen constantes en su esencia, aun cuando ésta se considera híbrida.

Y efectivamente, este concepto incluye más que palabras, dentro de él hay obras de arte, desde los más pequeños, irónicos y prácticos stickers, hasta los más imponentes y planeados murales, el tamaño es indistinto porque todo el pensamiento de la ciudad cabe en un mural, pero también cabe en un graffiti. El concepto también incluye personas, pero no sólo artistas, transeúntes también y a la señora de la tienda, al señor del puesto de periódicos, al niño que va a las tortillas y todo aquél que convive con el espacio, pero ya no sólo el espacio urbano, así que el arte urbano también incluye al museo, a la galería, y hasta al proyecto del gobierno. Reúne así mismo, tantos sentimientos y tan diferentes entre sí, que más que enumerarlos todos aquí, resulta más digerible imaginar una paleta de colores, con un infinito degradé, donde el blanco muchas veces está tan pegado al negro que juntos resultan en un gris, o ese mismo blanco se mezcla con un azul marino, que juntos crean un bello azul turquesa: en la paleta de colores del arte urbano sus cualidades sensibles son infinitas.

En este concepto también caben las intenciones, están las que pretenden visibilizar aquello que suele ser ignorado, pero también las que cobran 63 mil pesos por

un mural, están aquéllas que buscan reconstruir un espacio y están las que dicen hacerlo; las hay de las que buscan denunciar una injusticia y de las que buscan reírse un rato de la sociedad, también de las que sólo quieren durar un instante y de las que quieren ser un recuerdo que reviva el sentimiento de hace años. Incluso tienen cabida formas de la realidad que uno generalmente no asocia con este movimiento, desde un cuerpo desnudo con una consigna en la espalda o uno que recorre las calles vistiendo una camisa que condensa la opinión generalizada del que esperemos no sea el próximo presidente de *Gringolandia*; sangre derramada o melones que corren desbocados; un parque de diversiones -que nada tiene de divertido- y una escopeta que lejos de coleccionar muertes, siembra vida, literalmente.

Todo esto y aún más, toma sentido en esta forma de la sociedad, parece que no, pero si se presta atención al ver, escuchar, leer o sentir “arte urbano” todo esto se presenta, así, de un sólo golpe, sólo es cuestión de ir desenredándolo, cual madeja de estambre, y así darse cuenta que es un movimiento para nada estático, es cambiante, mutante, rebelde, transgresor, híbrido, que se supera a sí mismo cuando se le antoja y que puede brindar más que una experiencia meramente perceptual, una forma de conocer la realidad y sorprenderse de ella, pues cuando es él quien la presenta parece que no sólo es fea y horrible, sino que también tiene algo de bonita y bella.

Pero si aún se sigue buscando conceptualizar, se presenta a continuación otra [no] definición de arte urbano:

Es una consecuencia del estilo de vida urbano, una constante necesidad, una vena más del sistema circulatorio que lleva la sangre, un órgano más que necesita el cuerpo para funcionar, ¡es la leche de la madre que el bebé necesita, sea ésta la madre que sea y sea ésta la leche de la calidad que sea, y sea el bebé que sea, necesita esa leche para sobrevivir!

Desde la arquitectura más sofisticada a la más aburrida y monótona, desde el arquitecto creativo que rompe las formas con sus dinámicas líneas, hasta el sencillo *sticker* pegado en un señalamiento sobre una acera, hasta el mural en un edificio altísimo, o la intervención rápida en un cascajo de barda, hasta el trazo con plumón escondido en alguna pequeña cosa cotidiana en la calle, pero que rompa con tu alienación a esta gran urbe, a este gran monstruo, el arte urbano

es eso, es lo que te devuelve a la vida por unos instantes, que te recuerda qué sientes, cuando vas por ahí absorto en lo gris de la ciudad o lo monótono de tu barrio, el “arte urbano” es esa ruptura con tu aburrimiento cotidiano, ese pestañeo que te conmueve, esa carcajada que te despierta, esa risita que te enamora, ese guiño que te *chivea*, ese toque que te prende, ese profundo suspiro, el arte urbano es una necesidad vital.

Es, el arte social, el que no discrimina, el que integra, el que rompe las divisiones, que nos reúne, nos vuelve iguales al contemplarlo, al vivirlo, al ser parte de él. En una forma de representación humana, pues eso mismo, es la naturaleza, ella es la más hermosa obra de arte, esa nos vuelve iguales a la hora de contemplarla, el problema, es que estamos desconectados de eso, ahora está de moda el arte urbano, bueno pues, si, el arte urbano dentro de la urbe cumple la función que cumple día a día y millones de veces mejor, la *Pachamama*, cada segundo de su existencia, nos une, nos integra. Pintar, por ejemplo, sólo tiene sentido entre nosotros, los que se lo damos (Briones, 2016).



Fotografía 77. Arte urbano: robando suspiros. Por Gabriela Ramírez (2016).

REFERENCIAS

Bibliografía

Bergson, H. (1957/1995) *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.

Blondel, C. (1966) *Psicología colectiva*. México: América.

Castells, M. (1972) *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI.

Cortillas, N. (1998) *De las recontextualizaciones en el arte urbano*. Tesis de maestría. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández, J. (1988) *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.

Fernández, P. (1994a) *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde. Su disciplina. Su conocimiento. Su realidad*. Barcelona: Anthropos, México: Colegio de Michoacán.

_____. (1994b) Teoría de las emociones y teoría de la afectividad colectiva [versión electrónica]. *Iztapalapa* 35, 89-112.

_____. (2000) *La afectividad colectiva*. México: Taurus Alfaguara.

_____. (2001a) El lenguaje: versión callada. En González, M. y Mendoza, J. (Ed.). *Significados colectivos: procesos y reflexiones teóricas* (pp.13-44). México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

_____. (2001b) Introducción y notas a una psicología perdida. En González, M. y Mendoza, J. (Ed.). *Significados colectivos: procesos y reflexiones teóricas*

(pp. 359-388) México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

_____. (2004a) 1890; 1940; 1990: metodología de la afectividad colectiva. En González, M. y Mendoza, J. (Ed.) *Enfoques contemporáneos de la Psicología Social en México*. México: Tecnológico de Monterrey, M. A. Porrúa.

_____. (2004b) *El espíritu de la calle*. Barcelona: Anthropos, México: Facultad de Psicología, Universidad de Querétaro.

_____. (2004c) La psique colectiva. En Fernández, P. (Ed.) *Psicología colectiva*. México: Sociedad Mexicana de Psicología Social, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.

_____. (2004d) *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.

_____. (2005) *La velocidad de las bicicletas. Y otros ensayos de cultura cotidiana*. México: Vila.

_____. (2006) *El concepto de psicología colectiva*. México: Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. (2009) *La forma de los miércoles*. Cómo disfrutar lo que pasa inadvertido. México: Editoras los miércoles.

_____. (2011a) *Filosofía de las canciones que salen en el radio*. México: Ediciones Intempestivas.

_____. (2011b) *Lo que se siente pensar. O la cultura como psicología*. México: Taurus.

_____. (s.f.a) *El lenguaje cotidiano como dato empírico y la teorización como investigación científica en psicología social*. Recuperado el 13 de marzo de 2016, de <http://dialogosaca.blogspot.mx/p/pabloteca.html>

_____. (s.f.b) *La psicología colectiva como forma latinoamericana de la psicología social*. Recuperado el 13 de marzo de 2016, de <http://dialogosaca.blogspot.mx/p/pabloteca.html>

Gadamer, H.-G. (1977a) *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.

_____. (1977b) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

_____. (1992) *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.

Gómez, A. (2010) *Centro de expresión y enseñanza de arte urbano en Iztapalapa*. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

Halbwachs, M. (1925/2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

_____. (1929/2006) La psychologie collective d'apres Charles Blondel. *Les cahiers psychologie politique, núm. 8*. Recuperado el 5 de febrero de 2016, de <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1086>

_____. (1950/2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hernández, T. (2002) *Análisis psicosocial del Consejo General de Huelga (Movimiento Estudiantil 1999-2000): Una aproximación desde la Psicología de Masas*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Hughes, M. (2009) *Street art y graffiti art: developing an understanding*. Tesis de Maestría. Estados Unidos de América: Universidad Estatal de Georgia.

Ibáñez, T. (1994) *Psicología social construccionista*. México: Universidad de Guadalajara.

Irvine, M. (2012) The work on the Street: Street art and visual culture. En Sandwell, B. y Heywood, I (Ed.) *The Handbook of visual Culture* (pp 235-278) London, Nueva York: Berg. Recuperado el 18 de septiembre de 2015, de: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/articles/Irvine-WorkontheStreet-1.pdf>

Lakoff, G., Johnson, M. (1985) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Langer, S. (1969) *Introducción a la lógica simbólica*. México: Siglo XXI.

Lefebvre, H. (1968) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

_____. (1972) *Espacio y política*. Barcelona: Península.

_____. (1974) *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.

Leodegario, A. (2010) *Mi proceso creativo en un arte de contexto. La pérdida de lo individual en el trabajo colectivo*. Tesis de maestría en Artes Visuales. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2013) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

Mora, M. (2005) Historia de las ciudades. En García, N.; López, O.; Mora, M.; Pol, E.; Rojas, J.; Valera, S.; Vidal, T. y Vivas, P. *Ventanas en la ciudad. Observaciones sobre las urbes contemporáneas*. (pp. 59-87) Barcelona: UOC.

- Moscovici, S. (1981) *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las masas*. México: FCE.
- Nicol, E. (1941) *Psicología de las situaciones vitales*. México: FCE.
- Olea, O. (1980) *El arte urbano*. México: UNAM.
- Ritzer, G. (1993) *Teoría sociológica clásica*. España: McGraw-Hill.
- Rojas, J. (2005) Nuevas ciudades y nuevos espacios. En García, N.; López, O.; Mora, M.; Pol, E.; Rojas, J.; Valera, S.; Vidal, T. y Vivas, P. *Ventanas en la ciudad. Observaciones sobre las urbes contemporáneas*. (pp. 89-115). Barcelona: UOC.
- Ruiz, P. (2010) *El street art y su irrupción en el espacio urbano de la Ciudad de México en la primera década del siglo XXI*. Tesis de maestría. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Simmel, G. (2008) *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____. (2011) *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba; Encuentro Grupo Editor.
- Torres, D. (2015) *Pornoterrorismo*. México: Surplus.
- Tristão, W. (2012) *Urbanidades. Aportes del arte público en la construcción de la mirada en las megápolis contemporáneas*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Zarate, R. (2000) *Arte urbano: un compromiso con la ciudad*. Tesis de maestría. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Comunicaciones

Briones, A. (2016, 5 de abril) Entrevista de inquietudes sobre arte urbano. [Comunicación escrita].

Ortiz, M. (Marzo de 2015a) Más allá del muro: comunidades y arte público. Conferencia llevada a cabo en Antiguo Colegio de San Ildefonso, en Ciudad de México.

Hemerografía

Allepuz, P. (2014) El street art y la (in)cultura urbana: el ejemplo de Córdoba [versión electrónica]. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1). Recuperado el 21 de septiembre de 2015, de revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/41107/41538

Anguiano, A. y Badillo, J. (2015, 3 de agosto) ¿Quiénes eran las cinco víctimas de la Narvarte? [en línea]. Milenio. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de http://www.milenio.com/policia/Ruben_Espinosa-Narvarte_periodista-periodista_asesinado_Narvarte-crimen_Narvarte_0_566343632.html

Appel, M. (Diciembre 2015) Neomuralismo mexicano en Europa [versión electrónica]. *Proceso*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.proceso.com.mx/421838>

Blondel, C. (1945) La memoria. *Psic. Soc. Revista Internacional de Psicología Social*, 1(3), 89-110.

Buendía, P. (2012) Arte urbano, espacio público y subversión política. La revolución egipcia a través del graffiti [versión electrónica]. *Regions y Cohesion*, 2 (3). 84-117.

- Casas, B., Quintero, P. y Zapiain, M. (2007) Graffiti en México: arte marginal y transgresor. *Revista Digital Cenidiap*, núm. 8 Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <http://discursovisual.net/dvweb08/entorno/entmarcela.htm>
- Cruz, T. (2008) Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historia, voces y experiencias juveniles. *Última Década* (29). Recuperado el 22 de agosto de 2015, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19502906>
- Delgadillo, M. y Rico, A. (2008) El muralismo mexicano, el arte al servicio de la nación. *La Gaceta*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/537/G537_cot%206.pdf
- Díaz, G. (2015) Amnistía Internacional lanza la campaña “Paredes vs Censura” [versión electrónica]. *Proceso*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.proceso.com.mx/400475/amnistia-internacional-lanza-la-campana-paredes-vs-censura>
- El País (2016, 4 de marzo) Un estudio científico sostiene haber descifrado la identidad de Banksy. *El País*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/04/actualidad/1457120037_071176.html
- El Universal (2015, 9 de julio) El arte mural de pequeños refugiados sirios [en línea]. *El Universal*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2015/07/9/el-arte-mural-de-pequenos-refugiados-sirios>
- Fernández, P. (1986) La función de la psicología política. *Boletín de la AVEPSO*, Vol. IX (1). Recuperado el 13 de marzo de 2016, de <http://dialogosaca.blogspot.mx/p/pabloteca.html>

_____. (1994b) Teoría de las emociones y teoría de la afectividad colectiva [versión electrónica]. *Iztapalapa* 35, 89-112.

_____. (2001c) La estructura mítica del pensamiento social [versión electrónica]. *Athenea Digital*, núm.0,11-30.

_____. (2003) La psicología política como estética social. [versión electrónica]. *Revista Interamericana de Psicología*, vol. 37(2), 253-266.

Franco, Y. (2015, 24 de diciembre) Pretenden cambiar la cara del 'barrio bravo' a través del arte [en línea]. Milenio. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de http://www.milenio.com/cultura/Pretenden-cambiar-barrio-bravo-traves-DF-CDMX-Tepito-cultural-artistica_0_652135018.html

Halbwachs, M. (1939) Conciencia individual y mente colectiva. En Vítóres, A. y Vivas, P. (2005) La psicología colectiva de Maurice Halbwachs [versión electrónica]. *Athenea Digital* núm 8, 1-11.

Hernández, O. y Méndez, K. (2015, 9 de mayo) Mural en SLP cuenta historia de migrantes [en línea] Excelsior. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/05/09/1023197>

Isalas, L. (2015, 12 de marzo) Los datos claves de la Ley Antigraffiti [en línea]. El Universal. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.unionpuebla.mx/articulo/2015/03/12/gobierno/los-datos-claves-de-la-ley-antigraffiti>

Mandel, C. (2007) Muralismo Mexicano: arte público/ identidad/ memoria colectiva [versión electrónica]. *Revista Excena* 30(61), 37-54.

Mora, K. (2013, 19 de abril) Combaten la violencia en Tepito con pintura [en línea]. El Universal. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad/116513.html>

Notimex (2013, 13 de octubre). Inicia en la Álvaro Obregón programa “Museos al aire libre” [en línea]. Excélsior. Recuperado el 6 de marzo de 2013, de <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/10/13/923260>

_____ (2014, 7 de mayo) Hidro Arte, murales para rescatar agua del DF [en línea]. El Universal. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.eluniversaldf.mx/home/hidro-arte-murales-para-rescatar-agua-del-df-.html>

Paul, C. (2003, 28 de diciembre) La iconografía, forma de resistencia artística del movimiento zapatista [en línea]. La Jornada. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.jornada.unam.mx/2003/12/28/04an1cul.php?origen=cultura.php&fly=1>

Pereyra, J. y Lepra, V. (enero, 2014) Prácticas artísticas colectivas. En[tre] el arte y la política [versión electrónica.] *Estúdio, Artistas sobre Outras Obras, Vol 5(9)*, 31-38.

Pérez, J. (2016, 29 de enero) Borran mural de arte urbano en el centro histórico de Oaxaca [en línea]. La Jornada. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.jornada.unam.mx/2016/01/29/cultura/a03n1cul>

Proceso (Agosto 2015a) Hallan cinco muertos en departamento en la colonia Narvarte [versión electrónica]. *Proceso*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.proceso.com.mx/411992/hallan-cinco-muertos-en-departamento-en-la-colonia-narvarte>

Proceso (Octubre 2015b) Otra vez la Narvarte: asesinan a dueño de un restaurante [versión electrónica]. *Proceso*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.proceso.com.mx/417547/otra-vez-la-narvarte-asesinan-a-dueno-de-restaurante>

Quadratín México (2015a, 12 de enero) Artistas urbanos cambian grafiti por murales [en línea]. *El Universal*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.eluniversaldf.mx/gustavoamadero/artistas-urbanos-cambian-grafiti-por-murales-.html>

Reséndiz, G. (Junio, 2011) Lo que callan las paredes. [versión electrónica] *Suplemento Panóptico*. Núm 23. 1-8.

Rodríguez, S. (2010) Los cuatro jinetes de la crisis. *Rebeldía*. Año 8 (73). P-p

Rubiano, E. (abril 2012) Arte urbano contradiscursivo: crítica urbana y praxis artística. [versión electrónica]. *Revista Bitácora Urbano Territorial*. Vol. 20 (1), 79-84.

Sansot, P. (1986) Un universo social polifónico. En *El alma pública* (2014) Año 7(13), 27-31.

Trejo, K. (2016, 11 de febrero) *Arte urbano ecológico; no pintan, borran* [en línea]. *Excelsior*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/02/11/1074399>

Vargas, A. (2015, 22 de noviembre) Jóvenes en Azcapotzalco hacen frente a la violencia con arte [en línea]. *La Jornada*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.jornada.unam.mx/2015/11/22/cultura/a06n1cul>

Ventura, A. (2014, 16 de abril) En mercados, un trueque con el arte [en línea]. *El Universal*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de

<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/en-mercados-un-trueque-con-el-artes--1003718.html>

Páginas web

Agencia de Gestión Urbana (2015) *CDMX celebra el Festival Internacional del Graffiti*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.agu.df.gob.mx/sintesis/index.php/cdmx-celebra-el-festival-internacional-del-graffiti/>

Alcántara, A. (2015) *Un grupo de abuelas graffiteras rompen estereotipos y revolucionan las calles de Lisboa*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <https://educaciotransformadora.wordpress.com/2015/06/02/un-grupo-de-abuelas-graffiteras-rompen-estereotipos-y-revolucionan-las-calles-de-lisboa/>

Amazon (s.f.) *Graffiti is a crime Banksy art print poster 12x18*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de http://www.amazon.com/dp/B00QUR1H9A?ref=cm_sw_r_pi_dp_cWJlwb1CKS66G

Arias, E. (2016) *Festivales y otras quimeras del arte urbano a ocurrir en 2016*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://elfanzine.tv/festivales-exposiciones-y-otras-quimeras-del-arte-urbano-de-2016/>

Artdf (s.f.) *Arte urbano*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <https://artedf.wordpress.com/disciplinas-artisticas/graffiti/>

Arvide, C. (2012) *Arte urbano: La escena en México despierta*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.sinembargo.mx/29-04-2012/217412>

_____. (2015) *Muralismo mexicano contemporáneo*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.timeoutmexico.mx/df/arte/muralismo-mexicano-contemporaneo>

Associated Press (2015) *Mexicana “borra” muro fronterizo entre México y EUA*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.posta.com.mx/nacional/mexicana-borra-muro-fronterizo-entre-mexico-y-eua>

Ayala, A. (2015) *Ricardo antes de la bala*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://ladobe.com.mx/2015/05/ricardo-antes-de-la-bala/>

Batres, M. (s.f.) *No Más Sangre: el movimiento*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/252/45.pdf>

Castellanos, P. (2015) *Muralismo fashion, lo último en maquillaje social*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.elindependientedehidalgo.com.mx/2015/08/292382>

Castro, S. (2015) *Inician pintas de mujeres desaparecidas*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de http://diario.mx/Local/2015-04-15_2b05292e/inician-pintas-de-mujeres-desaparecidas/

Celtic, Chad, RaskeL y Schmoo (s.f.) *Las palabras: Un glosario del Graffiti*. Recuperado el 1 de abril de 2016, de http://www.graffiti.org/faq/graffiti_glossary_es.html

Chávez, V. (2015) *Visual Art Week, un festival que iluminará la ciudad*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.chilango.com/arte/nota/2015/01/24/visual-art-week-un-festival-que-iluminara-la-ciudad>

Chilango (2015) *El saludo de tres dedos de "Los Juegos del Hambre" luce en el DF*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.chilango.com/cine/nota/2015/06/17/el-saludo-de-tres-dedos-de-los-juegos-del-hambre-luce-en-el-df>

Cohn, J. (2013) *"Guerrilleros ecológicos" crean bombas con semillas y las arrojan en los baldíos*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de http://www.perfil.com/ediciones/2013/1/edicion_747/contenidos/noticia_0042.htm

Cossío, D. (2015) *Street Art Chilango: arte urbano en la Ciudad de México*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://culturacolectiva.com/street-art-chilango-arte-urbano-en-la-ciudad-de-mexico/#sthash.7auFSDvq.dpuf>

Crónica (2016) *Trump es el Frankenstein republicano: Harry Reid*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.cronica.com.mx/notas/2016/948185.html>

DeMilked (2014) *Once Upon A Time, A Street Artist Turned His 7 Erased Messages Into A Story*. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <http://www.demilked.com/the-story-messages-on-wall-graffiti-mobstr/>

Derbez, E. (2015) *"No sabemos qué es justicia, pero hoy la patinamos": Memorial para Ricardo Cadena*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.masde131.com/2015/12/no-sabemos-que-es-justicia-pero-hoy-la-patinamos-memorial-para-ricardo-cadena/>

Ecoosfera, (2013). *Practica la jardinería guerrilla disparando semillas con una escopeta*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.ecoosfera.com/2013/12/practica-la-jardineria-guerrilla-disparando-semillas-con-una-escopeta/>

El Memo (2016) *¿Quieres que te pinten un mural en tu casa?* Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.chilango.com/general/nota/2016/02/23/quieres-que-te-pinten-un-mural-en-tu-casa>

Emagister (s.f.) *Cursos Centro ADM*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de http://www.emagister.com.mx/cursos_centro_adm-cen26826.htm?idCategSeg=421&idSegmento=1

Emeequis (2016) *Cubren el nuevo grafiti de Banksy que denuncia el maltrato dado a refugiados en Francia*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.m-x.com.mx/2016-01-25/cubren-el-nuevo-grafiti-de-banksy-que-denuncia-el-trato-a-los-refugiados-en-francia/>

Expresión urbana (2010) *Historia del Graffiti en México*. Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <https://expresionurbana.wordpress.com/2010/01/03/historia-del-graffiti-en-mexico/>

Fin de Mercadito (2015) *Apropiarse del espacio público, un melón a la vez: entrevista con Carrera de Melones*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.findemercadito.com/apropiarse-del-espacio-publico-un-melon-a-la-vez-entrevista-con-carrera-de-melones/>

García, A. (2016) *El último trabajo de Banksy que ha alborotado a Europa*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://muhimu.es/inmigracion/el-ultimo-trabajo-de-banksy-que-ha-alborotado-a-europa/#>

Gráfica (2016) *Julien Malland el “globepainter” del Street art*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://grafica.info/julien-malland-seth-globepainter/>

Hernández, D. (2011) *El flâneur baudeleriano en la posmodernidad*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=11243>

Hidalgo, P. (2015) *Street Art Project: Lo mejor del arte urbano mundial en un click*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://revistapicnic.com/street-art-project-lo-mejor-del-arte-urbano-mundial-en-un-click/>

Impacto New York (2015) *Crece el cáncer de racismo y xenofobia*. Recuperado el 31 de marzo de 2016, de <http://www.impactony.com/crece-el-cancer-del-racismo-y-xenofobia/#sthash.x3Y7iDPb.dpbs>

La Street Art Gallery Staff (2015) *Banksy: Auction coming to LA this September*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://lastreetartgallery.com/banksy-auction-coming-to-la-this-september/>

Lara, I. (2015) *La guerrilla más bonita: el yarn bombing*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://hipertextual.com/2015/01/yarn-bombing>

Las Paredes Hablan (2015c) *Recordando nuestro segundo mural*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <https://www.facebook.com/laxparedeshablan/posts/907264412721512>

Martínez, A. (2015) *Las paredes hablan. La situación del graffiti en Puebla*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.subterranos.com.mx/sec-cultura/1340-las-paredes-hablan.html#.VwA2qaThDIW>

Martínez, D. (2015) *Macromural de Palmitas: con pintura también se combate la violencia*. Recuperado el 1 de abril de 2016, de <http://expansion.mx/nacional/2015/09/01/macromural-de-palmitas-con-pintura-tambien-se-combate-la-violencia>

Más y más. (s.f.) *Artur Bordalo, Bordalo II*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://esosmasymas.blogspot.mx/2014/09/artur-bordalo-bordalo-ii.html>

Morales, D. (2015) *Dismaland: El siniestro parque artístico de Banksy*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://culturacolectiva.com/dismaland-el-siniestro-parque-artistico-de-banksy/>

Mxcity (2015) *Meeting of Styles, uno de los festivales de graffiti más grandes del mundo, llega a México*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://mxcity.mx/2015/09/meeting-of-styles-uno-de-los-festivales-de-graffiti-mas-grandes-del-mundo-llega-a-mexico/>

Nimo, A. M. (2015) *El arte urbano como guerrilla*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.elmundo.es/madrid/2015/08/24/55db484eca47419b4c8b4585.html>

Nosotras estamos en la calle (2015) *7mo Festival Nosotras estamos en la calle*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de https://issuu.com/nosotrasestamosenlacalle/docs/proyecto_-_festival_nosotras_estamo

Ortiz, M. (2015b) *Michelle Angela Ortiz*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de http://www.michelleangela.com/#!__bio

Ovibus Roma (2016) *Información sobre Ovibus Roma*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de: https://www.facebook.com/ovibusroma/info?tab=page_info

Pérez, A. (s.f.) *Disparen con semillas: las guerrillas urbanas llegan a Buenos Aires*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.conexionbrando.com/1614989-disparar-semillas-guerrilla-gardening-verde-green-ecologia>

Pineda, I. (2014) *Marchante: arte en los mercados*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <http://www.dondeir.com/sin-categoria/marchante-arte-en-los-mercados/2014/05>

- Pixel (2008) *Congelados en la estación Grand Central*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.pixelydixel.com/2008/02/congelados-en-la-estacion-de-grand-central.html>
- Prieto, D. (2013) *Binomio arte urbano y mujer*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/06/05/binomio-arte-urbano-y-mujer/>
- Quadratín México (2015b) *Pintas por Ayotzinapa aún permanecen en monumentos*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <https://mexico.quadratin.com.mx/Pintas-por-Ayotzinapa-permanecen-en-monumentos/>
- Rexiste (s.f.) *Apoya y replica*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://rexiste.org/apoya>
- Ricardo, J. (2013) *Reviven mercados a través del arte*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <http://old.nvnoticias.com/oaxaca/180296-reviven-mercados-traves-del-arte>
- Richter, W. (2015) *Charla urbana: Chachacha Colectivo*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <http://www.konbini.com/mx/inspiracion/charla-urbana-chachacha-colectivo/>
- Rivera, L. (2015) *Pintando autonomía*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.masde131.com/2015/04/pintando-autonomia-convocan-a-muralistas-a-llenar-de-colores-paredes-del-pueblo-otomi-natho-de-huitzizilapan/>
- Rodríguez, L. (2011) *Graffiti invertido: arte urbano con mensajes ecológicos y sociales*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <https://www.veoverde.com/2011/11/graffiti-invertido-arte-urbano-con-mensajes-ecologicos-y-sociales/>

- Rosaslanda, I. (2014) *Fotogalería: Los murales de la Normal “Raúl Isidro Burgos de #Ayotzinapa*. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.masde131.com/2014/10/fotogaleria-los-murales-de-la-normal-raul-isidro-burgos-de-ayotzinapa/>
- Rudolf (2016) *Trump Loser Light Graffiti*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://urbanshit.de/loser-trump-light-graffiti/>
- Sarabia, D. (2016) *El grafitero Muelle tendrá una calle en Madrid*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de http://www.eldiario.es/cultura/fenomenos/grafitero-Muelle-calle-Madrid_0_483651772.html
- Shimizu, R. (2015) *MUJAM La Revolución de la Doctores*. Recuperado el 2 de abril, de <http://elasuntourbano.mx/mujam-la-evolucion-de-la-doctores/>
- Silva, V. (2016) *Grafiteros pintan bardas para el Papa en Ecatepec*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <http://www.unotv.com/especiales/noticias/visita-papa-en-mexico-2016/detalle/grafiteros-pintan-bardas-para-el-papa-en-ecatepec-053159/>
- Sin Embargo (2015) *El colectivo “Bardas para no olvidar” llega a las calles de la Ciudad de México*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.sinembargo.mx/23-08-2015/1460725>
- Sopitas (2015) *¿Por qué las calles de la Roma-Condesa están invadidas por graffitis de Star Wars?* Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.sopitas.com/514785-por-que-la-roma-condesa-esta-invadida-por-graffitis-de-star-wars/#sthash.RUM5UFS7.dpuf>
- _____ (2016) *Conozcan al mural tributo a David Bowie en Inglaterra que todos odian*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.sopitas.com/578663->

conozcan-al-mural-tributo-a-david-bowie-en-inglaterra-que-todos-odian/#sthash.Rw7D2eww.dpuf

Subcomandante Insurgente Marcos (2003) *Durito y una de Grietas... y Graffitis*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2003/04/12/durito-y-una-de-grietas-y-graffitis/>

Tomate Colectivo (2015) *#Perú Municipalidad de Lima borra murales en Barrio Altos*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <https://tomatecolectivo.wordpress.com/2015/12/16/municipalidad-de-lima-borra-murales-en-barrios-altos/>

UAQ Noticias (2015) *UAQ y artistas urbanos entregan mural en Hércules*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de <http://noticias.uaq.mx/index.php/vida/1298-uaq-y-artistas-urbanos-entregan-mural-en-hercules>

Urbanario (2008a) *Blek le rat*. Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <http://www.urbanario.es/articulos/anos-ochenta/articulo-anos-ochenta/art/blek-le-rat/>

_____ (2008b) *Graffiti o arte urbano: Julio 204 y Daniel Buren en 1968*. Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/graffiti-o-arte-urbano-julio-204-y-daniel-buren-en-1968/>

_____ (2008c) *Keith Haring*. Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/keith-haring/>

_____ (2008d) *Pignon-Ernest y cómo vender arte urbano*. Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/pignon-ernest-y-como-vender-arte-urbano/>

_____ (2011) *El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano*. Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/el-papel-de-los-medios-en-el-desarrollo-del-arte-urbano/>

_____ (2012) *Introducción a los temas tratados*. Recuperado el 30 de marzo de 2016, de <http://www.urbanario.es/introduccion/>

Vankin, D. (2015) *L.A. to spend \$750,000 to conserve public murals and paint new ones*. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-los-angeles-mural-conservation-program-20150914-story.html>

Venegas, G. (s.f.) *Happening, Performance, Instalación*. Recuperado el 2 de abril de 2016, de <http://historiarteuniversal.blogspot.mx/p/happening-performance-instalacion.html>

Voon, C. (2015) *Public Art in Philadelphia Tells the Stories of the Undocumented*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://hyperallergic.com/245607/public-art-in-philadelphia-tells-the-stories-of-the-undocumented/>

Wikipedia (2016) *East side Galley*. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/East_Side_Gallery

Imágenes y fotografías

Bruderkuss, una de las obras más famosas del East Side Gallery. (1991) [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/East_Side_Gallery

Buitre Apc (2015) *Sin Título*. [Imagen]. Recuperado el 8 de abril de 2016, de Tercer Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle.

Combo (2014) *Je déteste la rentrée*. [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.combo-streetart.com/gallery/je-deteste-la-rentree>

Cubren el nuevo grafiti de Banksy. (2016) [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.m-x.com.mx/2016-01-25/cubren-el-nuevo-grafiti-de-banksy-que-denuncia-el-trato-a-los-refugiados-en-francia/>

Cultura Colectiva (2013) *El arte urbano: un juego de estilos*. [Imagen]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://culturacolectiva.com/el-arte-urbano-un-juego-de-estilos/>

Cunningham, B. (1972) *Editta Sherman on the Train to the Brooklyn Botanic Garden* [Fotografía]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de http://nymag.com/thecut/2014/03/see-early-bill-cunningham-pictures-of-new-york/slideshow/2014/03/12/bill_cunningham_facades/

Einstein. (2016) [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de http://1.bp.blogspot.com/kgJTnERx9gk/UwCcUeBdOsl/AAAAAAAAAR58/IO71OZkQOs/s1600/_einstein.jpg

El artista Jesse Graves crea stenciles de lodo. (2015) [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://fahrenheitmagazine.com/conciencia/arte-urbano-que-cuida-la-ecologia/>

El mundo será alegre si todos los colores y todos los pensamientos tienen su lugar. (2014) [Imagen]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <https://elblogdegiap.wordpress.com/2014/08/18/no-es-solo-la-obra-sino-tambien-su-sistema-el-arte-que-nos-interesa/#more-611>

El papa no nos deja comernos las almejas. (2015) [Fotografía]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://blogs.publico.es/strambotic/2015/04/pintando-la-calle/>

En EEUU la libertad es una estatua. (2015) [Fotografía]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://blogs.publico.es/strambotic/2015/04/pintando-la-calle/>

Fuel, A., Gaiola, R. y Rodrigues, L. (2015) *Ilusión de cerámica.* [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.boredpanda.com/ceramic-tile-illusion-diogo-machado-portugal/>

Garforth, A. (2013) *Grow.* [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.annagarforth.co.uk/work/grow.html>

Graffiti de Mayo del 68 (s.f.) [Fotografía]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <http://recuerdosdepandora.com/citas/los-graffitis-de-mayo-del-68/>

Green, P. (2014) *Banksy Parodies Girl With a Pearl Earring.* [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://time.com/3525856/banksy-girl-with-a-pearl-earring/>

Grupo Milenio (2016) *Proyecto Marchante.* [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de http://www.milenio.com/cultura/Proyecto-Marchante_5_193830631.html

Illegal Mezcal (2015) *Donald eres un pendejo.* [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.buzzfeed.com/raquelmiserachi/eres-un-pendejo-donald-trump#.grY79QGA68>

Jonipunto (2014) *La cuenta atrás: La ballena 99.* [Fotografía]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <https://www.facebook.com/444243282314894/photos/pb.444243282314894.-2207520000.1459823232./622134941192393/?type=3&theater>

La artista ya lo había hecho en 2012 en la playa de Tijuana. (2015) [Fotografía]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.posta.com.mx/nacional/mexicana-borra-muro-fronterizo-entre-mexico-y-eua>

La niña de los globos en el muro de Gaza (2011) [Fotografía]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <http://www.taringa.net/posts/arte/8622588/El-Mejor-Post-de-Banksy--Arte-Urbano.html>

Las mujeres no te deben su tiempo o su conversación. (2013) [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2013/09/17/arte-callejero-mujeres-acoso/>

Las Paredes Hablan (2015a) *Pinta de mural -Narvarte-* [Imagen]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <https://www.facebook.com/laxparedeshablan/photos/pb.859864714128149.-2207520000.1460093231.869783823136238/?type=3&theater>

_____ (2015b) *Mural por los cinco de la Narvarte* [Imagen]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <https://www.facebook.com/laxparedeshablan/photos/a.862375930543694.1073741829.859864714128149/907262092721744/?type=3&theater>

Life is beautiful (2014) [Fotografía]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <http://belikewaterproduction.com/2014/12/10/artsy-fartsy-life-is-beautiful-banksy/>

Luna, L. (2013) *Inicia en la Álvaro Obregón programa 'Museos al aire libre'*. [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/10/13/923260#imagen-1>

Luna, L. (2015) *Mural en memoria de Ricardo Cadena*. [Fotografía]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://resonanciamagazine.com/intervencion-mural-en-memoria-de-ricardo-cadena-las-paredes-como-cicatrices-sociales/>

Mi corazón te contiene. (2015) [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.accionpoetica.com/page/3/>

Mobstr (2015) *Un graffitero "experimenta" con las autoridades en una hilarante escalada*. [Imagen]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://culturainquieta.com/es/arte/street-art/item/7450-un-graffitero-experimenta-con-las-autoridades-en-una-hilarante-escalada.html>

Mural niño sirio refugiado. (2015) [Fotografía]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2015/07/9/el-arte-mural-de-pequenos-refugiados-sirios>

Mural tributo a David Bowie en Inglaterra. (2016) [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://www.sopitas.com/578663-conozcan-al-mural-tributo-a-david-bowie-en-ingles-que-todos-odian/>

Murales en el mar. (2015) [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.boredpanda.com/painted-murals-women-water-level-sean-yoro-hula/>

Olguín, E. (2015) *Sara Juárez posa en un vagón del Metro*. [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.jornada.unam.mx/2015/01/30/cultura/a04n1cul>

Parking (2011) [Fotografía]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <http://www.taringa.net/posts/arte/8622588/El-Mejor-Post-de-Banksy---Arte-Urbano.html>

Polo (s.f.) *Revolutionary women stencil*. [Imagen]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <https://revolutionarywomenstencil.wordpress.com/>

Queremos un mundo donde quepan muchos mundos. (2014) [Imagen]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <https://elblogdegiap.wordpress.com/2014/08/18/no-es-solo-la-obra-sino-tambien-su-sistema-el-arte-que-nos-interesa/#more-611>

Rainworks (2016) *Dry/Rain*. [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://rain.works/>

Rexiste (2015) *Tag monumental #EsCENSURA*. [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://rexiste.org/post/113486310087/tag-monumental-escensura-del-proyecto>

Rojo, J. (2016) *Vermibus*. [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2016/02/15/vermibus-returns-to-nyc-to-dissolve-concepts-of-beauty/>

Saype (s.f.) *Land art*. [Fotografía]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://www.saype-artiste.com/#!landart/s34do>

Siluetas de amantes. (2012) [Fotografía]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <http://culturainquieta.com/es/street-art/item/520-claire-streetart.html>

Suzuki, D. (s.f.) *Graffiti Invertido*. [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016 de <http://scribol.com/art-and-design/graffiti/35-greatest-works-of-reverse-graffiti/>

Vanhauw, L. (s.f.) *Mural Diego Rivera* [Fotografía]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de http://www.pbase.com/big_five62/image/38436769/original

Warholian (2010) *Graffiti / Street Artist Blek le Rat behind the scenes of his show "Faces in the Mirror"* [Fotografía]. Recuperado el 7 de abril de 2016, de <https://www.flickr.com/photos/warholian/4567407198>

Weinik, S. (2015) *Eres Mi Todo (You Are My Everything)*. [Fotografía]. Recuperado el 4 de marzo de 2016, de <http://hyperallergic.com/245607/public-art-in-philadelphia-tells-the-stories-of-the-undocumented/>

Videos

Improve Everywhere (2008) Frozen Grand Central. [Video] en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jwMj3PJDxuo>

La Vanguardia (2016, febrero 24) Women on walls. [Archivo de video]. Recuperado el 5 de marzo de 2016, de <https://www.facebook.com/LaVanguardia/videos/1075775402486048/>

Reiss, J. (director) (2007) *Bomb it* [documental]. E.U.A.

Urbanshit (2105) Color Bombing färbt den Arc de Triomphe Platz in Paris komplett gelb ein. [Archivo de video]. Recuperado el 6 de marzo de 2016, de <http://urbanshit.de/color-bombing-faerbt-den-arc-de-triomphe-platz-paris-komplett-gelb-ein/>