



**Gustavo Garduño Oropeza**

Universidad Autónoma del Estado de México.

**Graffiti. Una aproximación semiótica a la estética de las intervenciones urbanas y su relevancia contextual**

*Graffiti. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Urban Interventions and their Contextual Relevance*

Páginas 249-270

En la ciudad, su significación

En:

Miradas semióticas. Arte - diseño – ciudad / María Teresa Olalde Ramos, coordinadora ... [et al.]. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 2021. 352 páginas.

ISBN 978-607-28-2180-4

Relación: <http://hdl.handle.net/11191/8688>

Universidad Autónoma Metropolitana   
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Azcapotzalco

<https://www.azc.uam.mx/>

  
Ciencias y Artes para el Diseño

División de  
Ciencias y Artes para el Diseño

<https://cyad.online/uam/>

  
evaluación  
del diseño en el tiempo

Departamento de  
Evaluación del Diseño en el Tiempo

<http://evaluacion.azc.uam.mx/>

**Área de Investigación  
Semiótica del Diseño**



[Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

# 16

## Graffiti. Una aproximación semiótica a la estética de las intervenciones urbanas y su relevancia contextual

*Graffiti. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Urban Interventions and their Contextual Relevance.*

**Dr. Gustavo Garduño Oropeza**  
Universidad Autónoma del Estado de México

### Resumen

El presente texto propone una tipología para el análisis del *graffiti* basada en la semiótica de Peirce y busca alcanzar una perspectiva fundada en la coyuntura de la obra como elemento indispensable para argumentar un carácter estético. El objetivo es, consecuentemente, acercar al lector a una opción de abordaje de las intervenciones gráficas urbanas en aerosol que no sólo se centre en la estructura (forma y contenido de las mismas), sino en coyunturas, que les permitan aparecer como algunas de las pocas formas actuales de expresión para las que la práctica redundante ciertamente en una pragmática (es decir: en una estética viva y culturalmente pertinente).

Las propuestas que se desarrollan en el presente texto integran en un mismo nivel a elementos contextuales como el anonimato y la clandestinidad con elementos formales como el carácter material de las pintas y su capacidad para generar diferentes relaciones, sentidos y tropos. Ello derivará en la idea de pertinencia, un rasgo indispensable al pretender considerar al *graffiti* como uno de los pocos casos de creación viva presente en una época de reificación y mercantilización de la imagen.

**Palabras clave:** graffiti, estética, semiótica, intervención, contexto.

### Summary

*This text proposes a typology for the analysis of graffiti based on Peirce's semiotics and seeks to form a perspective founded on the conjuncture of the work as an indispensable element to argue an aesthetic character. The objective is, consequently, to bring the reader closer to an option for approaching urban graphic interventions that not only focuses on the structure (form and content thereof) but also on conjunctures, which allow them to appear as some of the few current forms of expression for which the practice certainly results in a pragmatics (that is, in a lively and culturally relevant aesthetic).*

*The proposed in this text integrate contextual elements such as anonymity and secrecy at the same level with formal elements such as the material nature of the paintings and their ability to generate different relationships, meanings and tropes. This will lead to the idea of relevance, an indispensable feature when trying to consider graffiti as one of the few cases of living creation present in a time of reification and commercialization of the image.*

**Keywords:** Graffiti, Aesthetics, Semiotics, Intervention, Context.

## Introducción

**T**odo proceso comunicativo es derivado de un código<sup>1</sup> y tiende a generar convencionalismos en forma paulatina entre sus usuarios. En el ámbito de la cultura, no hay un sólo ejemplo que nos hable de un proceso de codificación que sea simultáneo o automático y que, por consiguiente, engendre comunicación inmediata. Ningún consenso en torno a un evento se da *ex nihilo*.

Hoy la historia testifica la forma en que recurrentemente toda propuesta no comprensible para un mayor número de receptores –en un espacio y momento determinados– es rechazada, etiquetada negativamente, juzgada y abandonada en ese limbo que las sociedades guardan para lo no propio, lo ajeno, lo diferente: la marginalidad. Un espacio de anonimato para el que el caso del *graffiti* no es ajeno, pues las intervenciones urbanas, más aún las anónimas, padecen aún este estigma y han tenido que enfrentar el reto de legitimarse frente cualquier otro lenguaje o manifestación que responde a la perspectiva de lo reconocible, lo aceptable y lo deseable entre una mayoría. La historia de las escuelas, las corrientes y las obras demuestran que sólo el paso del tiempo logra la incorporación de “lo nuevo” al ámbito de la legitimidad: las instituciones, las adjetivaciones positivas y, finalmente, las valoraciones comunes. Es hasta entonces que, lo que aparecía como posibilidad de ser, se convierte en “algo”, es decir, “Es”. Refiriéndolo en términos de Umberto Eco, lo que en principio aparece hipocodificado<sup>2</sup> se vuelve código y, una vez que el grueso de receptores se ha vuelto apto para compartirlo y reconocer sus elementos, surgen las

1. Entendido como artificio o modelo para ordenar el caos de un entorno.

2. Es decir, aquellas que son sólo reconocidas y comprendidas por una élite selecta ya de artistas, científicos, eruditos o pensadores, que pueden ver y codificar sus visiones de la sociedad más allá de la apariencia y comprensión inmediatas (Eco, 1993).

escuelas, los géneros, las academias, los cenáculos y las corrientes que, de una u otra forma, irán encausando el acto creador de las generaciones nuevas hacia esa nueva posibilidad de expresión llamada “arte”. No es de extrañar que el concepto se desarrolle en el fértil territorio etimológico que lo une a la “cosa en sí”, pero también al trabajo creativo, a la técnica y al dominio expresivo necesario para lograrla. El arte implica el dominio de un código y su permanente retrabajo para expandir las posibilidades de éste en contextos múltiples.

Hay casos en que la imposición de una nueva perspectiva o modelo de representación impacta con fuerza la sensibilidad de colectividades mayores; es entonces que se forman corrientes o modelos rígidos que se masifican y redundan en una transformación del producto artístico en mercancía estereotipada. En dichos casos, la demanda y la oferta se convierten en los mejores elementos de validación del código y lo reproducen incesantemente difundiéndolo entre todos los sectores a través el mercado.

¿Es esta la etapa que correspondería al estudio actual del *graffiti* como un nuevo arte, un arte urbano? ¿Hacia dónde deberían partir las investigaciones sobre este tipo de textos: hacia su dimensión formal –como producto de un código compartido entre las innumerables tribus urbanas del planeta– o hacia las condiciones coyunturales relativas a las mismas?

Probablemente tendremos que esperar a que el juicio histórico pueda validar o aproximar alguna respuesta a dichas interrogantes, lo cierto es que hasta ahora resulta ambicioso pretender establecer criterios unificados de crítica que permitan referir con certeza la capacidad poética de las intervenciones urbanas de carácter efímero. Lo más, podemos reconocer su valor formal como mecanismo ampliamente difundido para generar sentidos muchas veces opuestos a lo que el arte, la comunicación y los estereotipos institucionales mantienen.

### **Trayectorias del *graffiti***

Desde que Jean Michel Basquiat despojase a las pintas callejeras de sus fines colectivos de demarcación territorial o protesta para llevarlas a la galería, se inició la desacralización de intervenciones urbanas que, en los años sesenta, eran consideradas primitivas, salvajes o, en el mejor de los casos, expresiones que delimitaban claramente a la *Hi Cult de la Mid Cult* (Eco, 1998).

El proceso colocó a la llamada “cultura de masas” como la nueva protagonista en la discusión sobre arte y estética (Eco, 1998) y lo hizo apelando a la relevancia creciente que el concepto cobraba en la sociedad ya no sólo como mecanismo de denuncia del carácter mercantil, sino mediatizado, anónimo o protético

de los conglomerados urbanos. La necesidad de visualizarse en la expresión, de llevar la urbanidad cotidiana a la imagen o de conquistar el ágora redundó en intervenciones que a lo largo de tres décadas brindaron un repertorio de nombres de artistas que, en realidad, no tenían nombre; de referencias que, ciertamente, no correspondían al referente real y de obras que, como distintivo, sólo presentaban un carácter reiterativo en ciertos elementos (ya fuese de una firma, un ícono o una temática). Piénsese, por decir algo, en el caso de *Obey* y el rostro del luchador André; en *Invader* y su apelación a alienígenas pixelados tomados del videojuego de los ochenta; en *Stik* y sus trazos antropomorfos alargados que se adaptaban al muro; en *Miss.Tic* y el stencil como recursos para exponer la consigna feminista, entre muchos otros que abrieron camino a la atribución autoral, y su consiguiente peso de intervenciones, cuya naturaleza era, paradójicamente, el anonimato. Quizá el clímax en el concierto de exponentes, entre los que encontramos a los ya citados, lo diese el británico *Banksy*, quien llevó la intervención urbana a lo que podría llamar una estrategia multimedia generadora de finas ironías y terribles sarcasmos que fueron aplaudidos precisamente por aquéllos contra los que atentaba. *Banksy*, pese a jamás haberse confirmado su verdadera identidad, acabó siendo un artista de culto cuya estrategia terminó sacralizándose en una gran cantidad de creaciones, que hoy cotizan en cientos de miles de libras. Si bien no fue quien abrió la puerta al gusto por las intervenciones urbanas, sí representa hoy día un referente para entender la demanda de expresiones que garantizan al comprador una cierta ubicación de su cotidiano en todo aquello que refleja las contradicciones de la vida de las grandes ciudades.

El reconocimiento a autores otrora anónimos por parte del mercado no hubiese sido posible sin la sacralización que instituciones de “giro cultural” llevaron a cabo con gente como el mismo *Banksy* o Keith Haring, colocando sus creaciones en galerías de primerísimo nivel, mediatizándolas e, incluso, haciéndolas cotizar internacionalmente a través de redes de circulación que van desde lo virtual hasta lo institucional<sup>3</sup>. Esto condujo a una reificación que partió de la destrucción del sentido *in situ* de sus intervenciones y su traslado a un esquema de circulación donde el reconocimiento en virtud del autor, el estilo o la demanda, se impuso.

Como sucedió con el advenimiento de la ilustración, los viejos mitos y la serie de rituales que los materializaban ante una comunidad fueron desacralizados y devinieron en una racionalidad subordinada a un sistema de intercambios. Este fenómeno es el que actualmente pone en riesgo la pertinencia contextual de la expresión, acercándola al umbral de la mercancía y su circulación (Benjamin, 2003).

3. Banksy se adentró en la producción audiovisual con su documental *Exit through the gift shop* (2010), en el que paradójicamente critica la masificación de la expresión callejera y Keith Haring abarrotó el Museo Albertina en Viena entre marzo y junio del 2018, no sólo con una retrospectiva de su obra, sino con todos los sucedáneos a la misma en forma de mercancía.

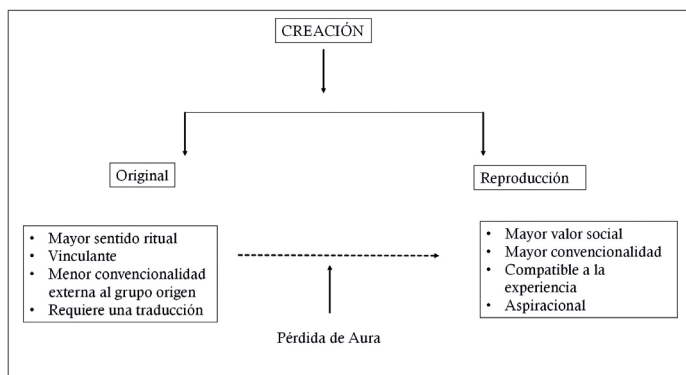


Fig. 1. Diagrama de creación. Fuente: creación propia

Se iniciará la propuesta de análisis del carácter artístico del *graffiti* a partir de la revisión de su naturaleza originaria como evidencia; registro físico que en un sentido estricto se asocia con la idea de primitivismo al aparecer irremediablemente ligada a rituales, a la cotidianidad de un grupo determinado y a la expresión que afecta, modifica o transforma el continuo de un entorno físico.

En un segundo momento, es preciso revisar la intervención más allá de su materialidad y resultado para considerarla como uno o un conjunto de indicios que alude a estructuras, jerarquías, protagonismos, antagonismos e ideologías correspondientes a aquel que la realiza. Sobre este principio se vincula más con una herencia preilustrada (Horkheimer y Adorno, 2016) y una actividad trascendental que con la noción moderna del arte como práctica independiente, elevada y autónoma. Finalmente, se habrá de pasar por su desacralización y revisión como subproducto de mercado, lo que implica una reversión de la primacía que la estructura cobra ante el contexto del que emerge. En suma, se trata de tres fases necesarias que eviten la dialéctica como oposición y acerquen a un pragmatismo por complementación.

El *graffiti* no puede pensarse sin apelar a un cierto origen tribal o preilustrado y, en su base, aparecer como el anclaje de una cosmovisión construida por cierto grupo desde una determinada cultura ya no animista, teísta o mística, sino eminentemente masiva que representa expresiones globales de su localidad como ídolos del deporte, musicales o ideológicos en formatos de expresión muy circunscritos o, viceversa, aludiendo a su folclor, rituales, valores étnicos y visiones ciertamente políticas a través de recursos claramente globales como la multimedia<sup>4</sup>. De aquí, la imposibilidad para ponderar su valor tomando en cuenta solamente la evidencia material de la manifestación sin profundizar en su

4. Hay todo un universo de muros temáticos sobre *graffiti* en redes sociales, así como una gran cantidad de canales locales de creadores y grupos en plataformas audiovisuales. EG. "El *graffiti* es arte" en Facebook. [https://www.facebook.com/groups/1801766393305034/?notif\\_id=1613015140044433&notif\\_t=group\\_r2j\\_approved&ref=notif\\_Mul\\_Crew\\_en\\_Spray\\_Daily](https://www.facebook.com/groups/1801766393305034/?notif_id=1613015140044433&notif_t=group_r2j_approved&ref=notif_Mul_Crew_en_Spray_Daily); <https://www.youtube.com/watch?v=-cP3B46EUql>

pertinencia para un sistema cultural específico de prácticas (tribu, clan, crew), que lo aprovecha como mecanismo de representación de su propia trascendencia, de su identidad, de sus estructuras y jerarquías.

El *graffiti* es un lenguaje vinculante al contar con una estructura referencial más o menos universal en términos sintácticos y semánticos (*ground*), pero también activo al proyectar particularidades culturales relativas a través de aquella (interpretantes). Desde la perspectiva de la semiótica peirciana es posibilidad y es convención, pero adquiere su verdadero valor al poder considerársele un elemento que genera posibilidades para la comprensión de realidades complejas (sentido).

## 1. La dimensión material: La cualidad, los sinsignos, legisignos

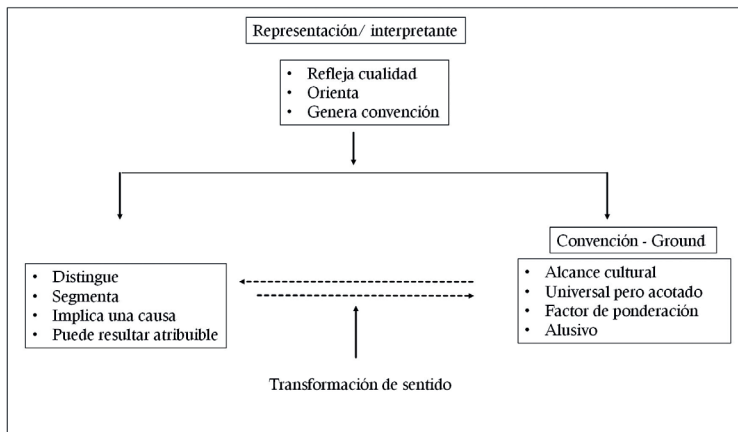


Fig. 2. Diagrama de Representación/interpretante. Fuente: creación propia

La intervención urbana en imagen es, en primera instancia, materialidad que refleja práctica y por ello abre la posibilidad de lecturas basadas en ella. No puede haber interpretación sin un objeto y es precisamente la materialidad de la expresión la que asienta los límites al mismo. Siguiendo la tipología de signos en Peirce (2012, pp. 35-37), entenderemos la dimensión material como equiparable con la primeridad; por lo tanto:

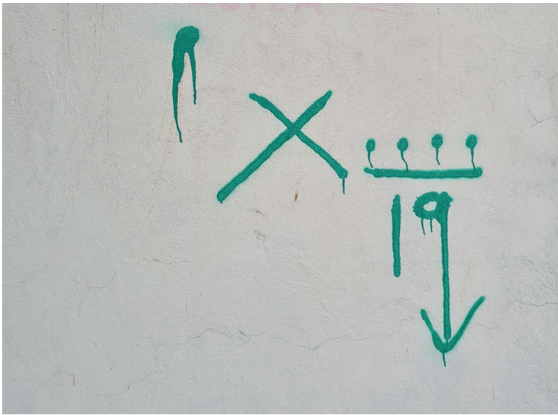


1.1. Es un cualisigno. Quizá el rasgo más evidente e inmediato del *graffiti* sea su particularidad como evento. Una ruptura de un continuo físico que posee una cualidad material que lo separa o diferencia, posicionándolo como algo único (Fig. 3). Por lo mismo, y como cualquier incidencia, es cualidad o huella en tanto que rompe el continuo de infraestructura, atrayendo la atención hacia su particularidad que es sensorialmente perceptible sin importar aun lo que refleje en tanto contenido.



Fig. 3. Creador anónimo. Fuente: fotografía del autor.

1.2. También evidencia de una ausencia o un sinsigno y su importancia radica en el hecho de denotar y poner de manifiesto un agente causal que ya no está presente, pero que es imaginable gracias a una serie de convenciones reconocidas previamente. Como sinsigno cobra valor en tanto refiere una autoría (no precisa o directa, pero sí genérica) y, desde su materialidad, lo anticipa como portador de una intención expresiva, intención que puede complejizarse a partir de nuevas cualidades o condiciones de la marca en sí: un tag, una bomba o un *wildstyle*. El valor de la intervención está –como solía reconocerlo Sherlock Holmes– más en las ausencias que en la presencia (recursos materiales y rasgos físicos de la marca que denotan acciones y condiciones (Figs. 4a y 4b).



Figs. 4a Creadores anónimos.  
Fuente: fotografías del autor.



Figs. 4b Creadores anónimos.  
Fuente: fotografías del autor.

1.3. Lo único que puede llegar al observador ante dicha ausencia es la noción de ésta, pero atribuida a un cúmulo de experiencias. El tercer nivel de la materialidad ya no radica en el terreno de su presencia física, pues es legisigno, reconocimiento del agente causal a partir del convencionalismo que sobre él (y otros de su tipo) se tiene. Este tipo de signo es el que permite a la intervención ser distinguida entre muchas otras posibilidades de incidencia material o cualidades presentadas a los sentidos. Para el ejemplo que nos ocupa, el *graffiti*—al no estar centrado exclusivamente en el uso de aerosoles— se puede categorizar o ajustar a taxonomías, basándose en el mecanismo que la produjo (como podrían ser el estencil, el marcador o la alteración de señalizaciones). Ante el legisigno, la cualidad resulta entonces ser el indicio adecuado de un tipo de intervención específica y, por lo tanto, redundar en nuevos procesos de interpretación subsecuentes.



Figs. 5a y 5b. Creadores anónimos.  
Fuente: fotografías del autor.

## 2. La dimensión de representación: los íconos, los índices y los símbolos

...se sigue que hay tres clases de representaciones: aquellas cuya relación con sus objetos es una mera comunidad en alguna cualidad y éstas pueden denominarse semejanzas aquellas cuya relación con los objetos consiste en una correspondencia en el hecho, y estas pueden denominarse índices o signos; aquellas que tienen un carácter imputado como fundamento de la relación con sus objetos, que son lo mismo que signos generales y que pueden denominarse símbolos (Peirce, 2012, p. 49).

En una segunda instancia, la intervención urbana cobra valor en una dimensión que va más allá de su mera materialidad, porque se adentra en el terreno de las representaciones o de la intención expresiva a las que aquellas aluden. La cualidad material no aparece inmediata, sino mediada por un artificio o materialidad de segundo orden.

En tanto reflejo de otra cosa, se dinamiza volcando sobre las cualidades de aquello que representa, pero también generando modificaciones para privile-

giar, destacar o inhibir ciertos rasgos, propiedades o relaciones que resulten pertinentes para la comprensión en un contexto cultural para el que dicha representación importa.

2.1. Iconismo: Si, al adentrarnos al campo de la representación, la materialidad es desplazada por la expresión de la misma, el ícono es la forma más apegada a la cualidad original (cada uno de los rostros en la Fig. 6). Es su característica el poder reproducir elementos físicos ubicables en el contexto de materialidad exterior para proyectarlos en un espacio o tiempo diferenciados (cada uno con sus propias cualidades que los distinguen).

La representación de bisontes o antílopes en la pintura rupestre o los retratos en Pompeya y Herculano pueden constituir un claro ejemplo de lo anterior. Muchas manifestaciones actuales obedecen a esa función de reproducción de la cualidad:



Fig. 6. Creadores anónimos. Fuente: fotografía del autor.

2.2. Indexalidad: como sucede con el vínculo entre la cualidad y su causa, la representación en sí puede estar ligada con condiciones externas a lo aludido. Para las imágenes de las Figs. 6 y 7, las relaciones entre íconos resultan funda-

mentales al orientar la lectura, pero también lo es para el caso la serie de nexos que se dan con contexto donde la intervención aparece (mismo que implica otros tantos casos que ocupan el espacio).

Por tanto, la indexalidad establece relación por posición, orden, jerarquía y acción, acercando al lector a una perspectiva o punto de vista que se determina la forma por la que aquello que fue materialidad es ahora representado. Los index juegan un papel dinámico que vincula la propiedad con toda una serie de convencionalismos culturales construidos a lo largo de periodos considerables de tiempo y en espacios determinados. “La cuantificación a partir de índices, por ejemplo, permitió a Peirce reconocer que el mundo exterior posee una realidad y que su lógica precisa ser comprendida por relaciones [...] Los índices deberían coadyuvar al proceso de conocimiento y a la representación” (Romanini, 205, p. 149) por lo que son la base para la generación de interpretantes.

2.3. Simbolismo: en tanto signo altamente convencional, el símbolo opera como traductor (y por lo tanto legitimador) de la pertinencia de una representación para una comunidad. El símbolo está íntimamente ligado a lo representado en términos icónicos e indexales con un *ground* (o plataforma de convencionalismos) en tanto cosmovisión, mito o sistema de referencia. Si tomásemos como



Fig 7. (creadores anónimos, fotografía del autor)

ejemplo el caso de las Figs. 6 y 7, el símbolo pasaría de la simple representación de cualidades de cada uno de los sujetos representados a centrar la atención en las implicaciones sociales de los mismo como: raza, edad, indumentaria, actitud, etcétera. Asimismo, abre la puerta a posibilidades de entendido cultural como condiciones sociales que les son atribuidas, inherentes o adjudicadas por estereotipos o prejuicios.

Resulta interesante considerar, además, la relación entre las dos intervenciones referidas en la Fig. 7, pues ambas se integran bajo un lema *missbehave* que alude no solo a la condición del sujeto (como femenino, perteneciente a un rango de edad e incluso apegado a un estereotipo), sino relacionado con una conducta que podría distinguir específicamente al contexto barrial, suburbano o marginal que se refleja en actitud, vestuario y tatuajes y posición.

Mediante la indexación, las unidades distinguidas por cualidad dejan de valer por sí mismas y se convierten en circuitos de lectura más complejos; en algo que en el siguiente bloque se equiparará con la noción de proposición y que se validará como adecuado o inadecuado en atención a los constructos culturales que se puedan argumentar sobre el contexto.

### **3.La dimensión convencional: Rhemas – Propositiones – Argumentos**

Esta implica formalización y convencionalismo. Opera como ámbito de referencia para la comprensión del alcance que los signos, en diferentes niveles, pueden llegar a tener. El convencionalismo está ligado a la cultura y por ello tiene en los símbolos su punto de partida. Para Peirce éstos tienen tres niveles de alcance:

La primera trataría de las condiciones formales bajo las cuales los símbolos tienen significado, es decir, de la referencia de los símbolos en general a sus fundamentos o caracteres imputados, y podría denominarse gramática formal; la segunda, la lógica, trataría de las condiciones formales de la verdad de los símbolos y la tercera trataría de las condiciones formales de la fuerza de los símbolos o su poder de atraer una mente, es decir, de su referencia en general a los interpretantes, y podría denominarse, retórica formal. (Peirce, 2012, p. 50)

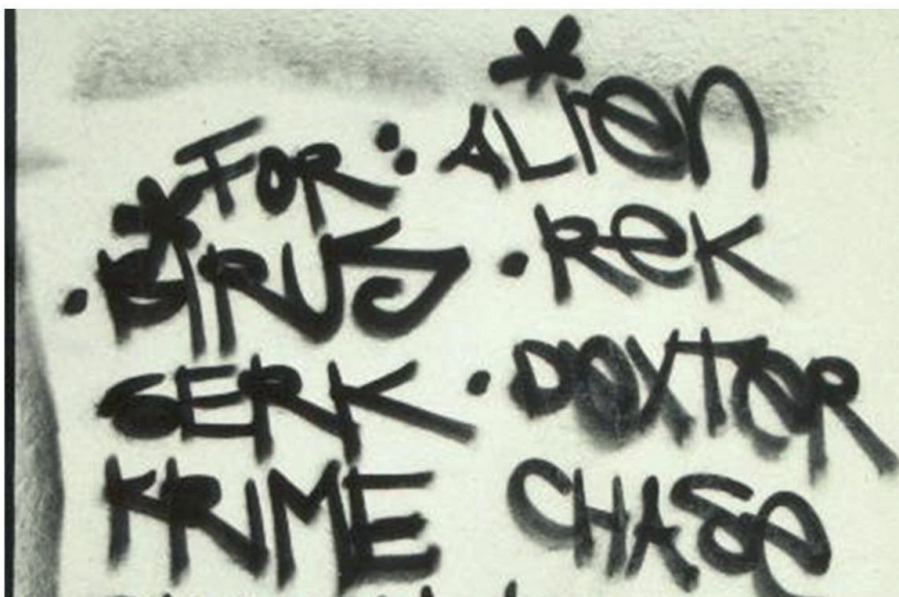


Fig. 8a. Creador anónimo., Fuente: fotografía del autor.



Fig. 8b. Creador anónimo. Fuente: fotografía del autor.

### 3.1. Rhema

El signo rhemático o término está constituido por una unidad mínima de significado que es abstracta y expresa cualidad en un sentido enteramente convencional. Puede ser del orden sustantivo o un pronombre, pero también, basarse en identificadores contextualmente acotados. Tal es el caso de las *tags* o bombas que representan individuos o grupos.

Los ejemplos de la Fig. 8a refieren diferentes individuos: *Alien, Birus, Rek, Serk, Dexter, Krime* y *Chase* que pertenecen o se agrupan en torno al colectivo ASK (Arte Sucio de la Kalle) referido en la Fig. 8b. Ambos denominativos implican cualidad pues refieren entidades externas al signo, pero ya no aludiendo a cualidades o rastros físicos sino solo a entendidos de orden convencional. Los rhemas refieren algo que puede ser sujeto de relación, posición, acción, causa o efecto.

### 3.2. Proposición

Las proposiciones, como elementos relacionales vinculan a los rhemas o figuras aisladas con otros elementos signícos para formar unidades de sentido



Fig. 9. Creador anónimo. Fuente: fotografía del autor.



que son susceptibles ya de una validación o de una invalidación y, por lo tanto, aparecen como latencia o potencial:

El ejemplo de la Fig. 9 nos devuelve la marca del grupo ASK como un elemento rhemático que se cobra sentido gracias a sus relaciones con dos figuras icónicas y ciertamente también simbólicas que van de un sentido global a uno local: La cabeza de un diablo que relaciona la expresión de una cosmovisión cristiana con un sentido local de identidad fincada en el equipo de futbol (Diablos del Toluca); la lata de aerosol que indexammente se muestra chorreante y aplastada (de tanto marcar muros) para simbolizar trabajo, actividad y acción incesante pero, a la vez, pertenencia a un movimiento global de *graffiti* al que justamente la identidad local pretende vincularse a través del *crew* o grupo. Se complementa la proposición con firmas de individuos en el extremo superior derecho, autores cuya importancia o renombre se proyecta más a una lógica interna de relaciones jerárquicas del grupo que a una circulación que –como sucedió con los casos mencionados en el primer apartado de este texto– opaque a la creación en sí misma.

Será necesario que la proposición encuentre correspondencia con otras manifestaciones en otras latitudes para que su propuesta se cumpla. Cuando se ubica una recurrencia a la enunciación de presencia de grupos e individuos en



Fig. 10. Creador anónimo., Fuente: fotografía del autor.

una competencia por abarcar territorios o infraestructura, se puede argumentar la pertinencia de la intervención. Ello llevará a la construcción de argumentos que legitimen la acción no sólo la obra en la que ésta redunde. He allí la importancia del contexto como se muestra en la Fig. 10.

### 3.3. Argumento

La intervención de otro grupo si bien se distingue por sus temas, converge en el sentido en el que éstos se articulan, como se puede apreciar en la Fig. 10, en donde la lata con condiciones similares de agotamiento, la identidad local ya no fincada en el equipo de fútbol sino en un símbolo prehispánico basado en el ícono de la piedra solar que revela más bien una reivindicación racial y las bombas del crew con las firmas de los autores, aparecen como constante. El contexto presenta así un modelo o *ground* sobre el que las proposiciones cobran sentido generando consecuencias contextuales como territorialidad, apropiación y delimitación que, no por ello, impiden al grupo ser reconocido en una determinada dinámica consensuada entre grupos y a los autores expandir sus zonas de actividad y adquirir jerarquía internamente.

Si no contemplamos este fenómeno como parte de lo que está siendo expresado, se corre el riesgo de perder una parte sustancial de la esencia del *graffiti* pues, como intervención, no puede reducirse exclusivamente a lo evidente y quedar despojado de su valor contextual. Aquí es donde la historia del arte tiene que hacer un pliegue y volver a las condiciones de producción primitivas pues se trata de manifestaciones asociadas a prácticas culturales de orden ritual, iniciático y territorial pero inmersas en plena modernidad. Por ello, no son susceptibles ni de visualizarse como producción institucionalizada ni, mucho menos, como mercancía a circular; no pueden ser atribuibles a un protagonista ni ser despojadas de un entorno que significa incluso más que él o los autores.

## 4. *Graffiti*: El arte urbano como meta-relato:

En virtud de lo expuesto en la tipología precedente, se puede hablar de un modelo de lectura semiótica pero ello podría conducir al equívoco de considerar al *graffiti* como producto de un proceso de codificación rígido, entendiendo a éste como el criterio de orden altamente convencional que permitiría asignar sentidos unívocos a signos predeterminados (algo así como pretender que las manifestaciones de arte callejero pudiesen ser plenamente comprendidas por la colectividad de receptores y en infinidad de situaciones divergentes). Obvia-

mente no es el caso que nos compete ya que las intervenciones urbanas –tradicionalmente relacionadas con fenómenos de iconismo– tienen como distinción grados variables de apertura e innovación en sus mecanismos de abstracción y expresión del contexto, lo que podría relacionarse más con una teoría de producción de signos *ad infinitum* que pretendan incorporar al contexto global de la urbe códigos cerrados propios de grupos marginales, vulnerados y se han movido hacia una autodefinición ante las comunicaciones oficiales.

Si como dice Lauro Zavala (1998; 113): “La escritura es una forma de etnografía; la mejor estrategia de aproximación al otro; la forma idónea para establecer un diálogo entre distintos sujetos, culturas y discursos”. Entonces, siguiendo con la argumentación, el *graffiti* constituye más un vínculo complejo de relaciones que convencionaliza y expresa ciertas condiciones de vida de un grupo humano. El estudio semiótico del *graffiti* podría partir, según el modelo triádico, de acuerdo con los siguientes puntos:

- Partir de las condiciones materiales de producción usada por los autores de la intervención (grafiteros, *taggers*, *stampers*, instaladores). El dominio en el manejo de técnicas redundará en indicios que revelen no solo una presencia anónima, sino acerquen a una especie de jerarquización que parte de un aprendiz que va ascendiendo de nivel según su competencia para alterar diferentes bases de infraestructura, mediante operaciones específicas y dominio técnico.
- Seguir con las condiciones de representación que las intervenciones presenten a través de diferentes estructuras de significación: representación de cualidades, establecimiento de relaciones y aseguramiento de significados culturalmente convencionalizados que validen o den pertinencia.
- Determinar condiciones de articulación del *graffiti* en tanto lenguaje abstracto a partir de término o *rhemas*, proposiciones y argumentos verificables en diferentes formatos: Leyendas, estilizaciones y vomitados, murales *wild style*, etcétera<sup>5</sup> ...

Lo que nos llevaría a la consideración de la relación contextual bajo diferentes niveles de interpretantes que vinculen la obra tanto con sus elementos formales internos como con las coyunturas del entorno de la intervención: el espacio, el tiempo, el carácter clandestino de la materialización, el anonimato del autor y el contenido expuesto.

Estos puntos implicarían la necesidad de abordar los signos ya no en sentido formal, sino contextual y demandaría interpretaciones en un sentido abductivo que uniera la imagen con dicho entorno:

5. Una definición a cada uno de estos tipos de expresión en *graffiti* puede ser encontrada en una publicación previa que analiza formalmente las diferentes tipologías de la expresión urbana con aerosoles (Garduño, 2000).

- Trabajo con las comunidades (*crews*) sus contextos, sus prácticas cotidianas.
- Trabajo con las referencias expuestas en los diferentes textos (estereotipos, perspectivas étnico-colectivas, ideología, creencia).
- Consideración de las implicaciones comunitarias y de las transformaciones en las relaciones vecinales a partir de la participación y/o convivencia al interior de y con otros *crews*.
- Estudios de territorialidad y marginalidad urbana con todas sus implicaciones de relación al margen de lo oficial.

La condición estética del *graffiti*, por consiguiente, no puede ser ubicada ni en el texto como un marco cerrado de información ni en su impacto a través de estrategias institucionales como la exposición o exhibición en galerías, museos o zonas designadas por parte de las instituciones políticas de una urbe. Mucho menos en términos de una reificación comercial. El *graffiti* opera estéticamente en un marco genésico, cuya esencia se ubica en la consistencia o inconsistencia con las formas de identidad del grupo, encuentra en él no sólo la expresión de lo que hay afuera, sino la perspectiva de lo que debería haber o no debería haber.

Los resultados del texto estéticamente hablando serían entonces resultado de la acción de un receptor que encontrase entre la intervención y su contexto relaciones de consistencia o inconsistencia: juegos como la parodia, la ironía, el grotesco y la transgresión (Garduño, 2000). Vínculos entre la obra y el receptor, cuya esencia confronta a las proposiciones plasmadas con bases argumentales que no están contenidas necesariamente en el modelo formal, sino en el *ground* que rodea a la intervención.

- Transgresión: invasión, ruptura de límites, violación de acuerdos, acceso indebido, ruptura de privacidad, cuestionamiento a una percepción aceptada comúnmente. Su uso obedece a la reivindicación de un rol o posición no aceptada, cuestionada o mal vista.
- Grotesco: derivado del término “grutesco” por las imágenes encontradas en grutas o cuevas en donde aparecían íconos (generalmente prehistóricas), cuyos rasgos aparecían indexalmente exagerados o profundamente deformados. El recurso del grotesco es la exageración para generar efectos dramáticos.
- Ironía: una cierta frase (signo, texto o función significante) que, inserta en un contexto de enunciación determinado, puede funcionar con un sentido inverso al de su significado original. Puede también generar

efectos de juego al resaltar un cierto rasgo o eje de la burla, pero mediante su alusión indirecta, apologética, velada, etcétera.

- Parodia: el principio del acto de parodiar está en la plena identificación de los rasgos significantes distintivos de un modelo, referente o hecho que es transgredido o cuestionado a partir de estrategias de seguridad (sinsignos, índices, proposiciones). Se trata de nuevos enunciados que se prueban en el entorno y su sentido contraviene a un modelo acordado de legisignos, símbolos o argumentos. Es requisito indispensable la certeza de la identificación común de principio “previamente aceptado” para, a partir de éste, generar otro a nivel de disonancia.

La esencia estética del *graffiti* y de las intervenciones urbanas de carácter efímero por tanto su abordaje está contenido en una relación dinámica entre el texto y el contexto. Esto la hace objeto susceptible de análisis por disciplinas semióticas pero deberá complementarse con buenas dosis de etnografía que permita el reconocimiento de las bases argumentales sobre las que se lea su facticidad, sentando parámetros para la racionalidad estética y/o capacidad lúdica que presenten los diferentes casos de intervención.

El resultado nos puede llevar a una nueva dimensión de lo estético que no tenga relación con la institución del mausoleo o la galería, sino simplemente con lo que se considera patrimonio de todos: la ciudad entendida como ágora o espacio público que, mediante las formas por las que es intervenida, se refiera a sí misma en su amalgama cultural representada. Se trata de un esfuerzo que, por supuesto, no implica forma, estilo o escuela como criterios para controlar o predeterminar las condiciones de intervención –como sería la designación de zonas en donde puede pintarse, quién puede hacerlo, qué puede ser representado y durante cuánto tiempo– sino una vuelta a condiciones preilustradas para las que mitos, rituales y formas de convivencia específicas generen los argumentos suficientes para referir valor en cada una de las proposiciones anónimas. En este último caso, el contexto creativo llevaría a invalidar los intentos de institucionalización del *graffiti* (Figs. 11a y 11b), brindando los elementos para una estética acotada, efímera y anónima que se presente como antítesis a orientación más ligadas a la modernidad cuyas intenciones se ubican más en la retórica muralista de orden propagandístico o de legitimación institucional.



Fig. 11a Mural encargado por el Municipio de Toluca. Fuente: fotografía del autor.



Fig. 11b. Detalle del mural encargado por el Municipio de Toluca. Fuente: fotografía del autor.

### Bibliografía

- Banksy (Marzo, 2010). *Exit through the gift shop* (documental audiovisual). Reino Unido: Paranoid Pictures.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Cassirer, E. (1997). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1998). *Apocalípticos e integrados*. España: Tusquets.
- ... (1993). *La estructura ausente*. España: Lumen.
- Garduño, G. (2000). *Lectura del texto graffiti*. Una aproximación semiótica a sus elementos. En *La Colmena*, Núm. 25. Universidad Autónoma del Estado de México. Recuperado de Repositorio Institucional: <http://hdl.handle.net/20.500.11799/61876>
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes*. De Cristóbal Colón a Blade Runner. 1492 – 2019. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horkheimer, Max y Adorno T. (2016). *Dialéctica de la ilustración*. España: Trotta.
- Horkheimer, M. (2002). *Crítica de la razón instrumental*. España: Trotta.
- Morris, Ch. (1972). *Fundamentos del lenguaje y del conocimiento*. Estados Unidos: Prentice Hall.
- Nivón, Eduardo, et al. (1992). *Antropología urbana*. México: Anthropos.
- Peirce, Ch. S. (2012). *Obra filosófica reunida*, Vol 1. México: FCE.
- Reguillo, R. (1991). *En la calle otra vez*. México: ITESO.
- Reguillo, R. (1994). Las bandas, entre el mito y el estereotipo. ¿Emergencia de nuevas formas de comunicación? En Galindo, Jesús. *Medios y mediaciones*. México: El Colegio de Michoacán.
- Romanini, V. (2015). La contribución de Peirce para la teoría de la comunicación. En Garduño, G. y L. Martell. *Diez autores clave para comprender a la comunicación como metadisciplina*. México: EON
- Sánchez Vázquez, A. (1996). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zavala, L. (1998). *La precisión de la incertidumbre. Postmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Estado de México: Programa Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México.