

CAPÍTULO 1



EL GRAFFITI, SU CONTEXTO Y SU HISTORIA

El graffiti no es un fenómeno actual. Hay registros de su existencia desde la época de los antiguos romanos y siempre nos ha acompañado de alguna u otra forma desde el momento mismo en que la escritura se convirtió en una herramienta primordial de comunicación (McQuiston, 1993). Sin embargo nunca trascendió como fenómeno social y cultural hasta su explosión y explotación a finales de los años sesenta en las calles de Nueva York, cuando el graffiti adquirió importancia y se convirtió en el único medio de expresión, y por lo tanto es un medio de comunicación ideal para un gran número de grupos marginados de jóvenes (Powers, 1999). Así, a partir de la década de los setenta el graffiti cobró gran importancia social y artística. Se transformó, por una parte, en la evidencia real y tangible de la existencia de toda una subcultura que se gestaba en lo más profundo, recóndito y olvidado de las grandes urbes; por la otra, el graffiti se convirtió desde entonces en un medio que satisfizo una serie de necesidades diversas propias de los jóvenes bajo un contexto cosmopolita, cumpliendo antes que nada una necesidad de carácter primario: la de la expresión misma, la del deseo de ser escuchados.

“La gente no va a entender nunca lo que significa el graffiti a menos que vaya a Nueva York a vivir rodeada por edificios abandonados y coches quemados y el Ayuntamiento salga diciendo que el graffiti es algo terrible. Pero miras el barrio y ves toda esa basura, y luego encima sales fuera con una actitud hacia la vida que te permite crear algo positivo”
(Witten, 2001: 106).

Un graffiti, como tal, es un mensaje pintado o rayado en cualquier rincón del espacio urbano: paredes, estaciones de metro, baños, cercas, ventanas, automóviles, banquetas, casetas telefónicas, etcétera (Powers, 1999).

El graffiti es pues, un tipo de escritura que se apropia de espacios no concebidos para tal fin, produciendo en consecuencia una reacción y un impacto comunicativo y visual único. Es necesario diferenciar, antes que nada, lo que es conocido como el graffiti popular y el graffiti artístico. El graffiti popular se refiere a todas aquellas inscripciones hechas en un lenguaje coloquial, sin codificaciones especiales y sin pretensiones artísticas en las cuales no hay ninguna intención comunicativa más que el simple acto de decir algo con intenciones humorísticas o como simple expresión del folclore popular como por ejemplo un simple “Lola y Luis” marcado en un árbol o las alusiones escatológicas y sexuales muy recurrentes en los baños públicos. Pero existe también el otro graffiti, el llamado graffiti artístico al cual hace alusión este estudio y se refiere a las pintas llenas de colores y tipografías estilizadas en las cuales se puede leer el sobrenombre que el autor emplea para hacer su obra. Dichos sobrenombres provienen de fuentes muy diversas: nombres de pila, direcciones o zonas, gustos musicales y reflejan de alguna u otra manera el carácter y la personalidad de quien los emplea (McQuiston, 1993).

El graffiti es pues, una firma estéticamente enriquecida con otras connotaciones que van más allá de lo que el transeúnte común puede apreciar. Aquí, en este aspecto cabe mencionar que el graffiti posee una paradoja comunicacional. Por una parte representa el medio a través del cual ciertos grupos sociales de jóvenes se manifiestan, expresan y reaccionan ante su contexto social. Sin embargo, los graffitis poseen un lenguaje codificado basado en ciertos patrones estéticos y de forma (Powers, 1999). Por ello un graffiti satisface en parte una necesidad comunicacional, la del mensaje que posee características que lo convierten en un mensaje codificado dirigido a un público meta específico: otros graffiteros; aunque cualquier persona puede asignarle un significado de acuerdo a la inter-



Nueva York, 1981

pretación individual. Con lo anterior queda claro que la intención de quien realiza un graffiti no es comunicarse directamente con el resto de la sociedad quien no entiende la intención primaria del graffitero, pero sí comprende el mensaje tácito que acompaña el metalenguaje del graffiti, el de la rebeldía. El graffitero es parte de una subcultura específica, la de el graffiti, y al realizar una pinta se representa a sí mismo ante sus semejantes y ante el resto de la sociedad. Son dos mensajes distintos contenidos en uno solo.

A simple vista, resulta difícil entender las intenciones y motivaciones primarias de una pinta callejera. No obstante, el mensaje más claro que existe en cualquier graffiti va más allá de su simple apreciación artística y estética y radica en el uso del espacio urbano, en la trasgresión a la propiedad privada generando entre sus autores un sentimiento de autoridad, no sólo sobre los demás grupos marginados sino sobre la moral y el orden establecidos (Manco, 2002).

El graffiti posee de manera inherente un sentido de protesta en contra del control gubernamental y corporativo del espacio urbano. Las ciudades se encuentran abarrotadas de mensajes de índole comercial, de publicidad, sin embargo la sociedad los acepta sin cuestionamiento alguno más allá de los intereses individuales (Fairey, 2002).

Se dice que el graffiti emplea de igual manera la calle para expresarse, sin embargo, el graffiti tiene la capacidad de convertir un mensaje permisible en uno no lícito. Esto es, un graffiti puede contener un mensaje de índole moral o social, sin embargo, debido a su formato es incompatible con las normas sociales y por ende, es rechazado. Pero cabe mencionar que dicho rechazo es parte de lo que hace que un graffiti sea lo que es, un medio marginado empleado por gente marginada con esa intención.

El graffiti sobrevive como un medio creativo de insubordinación ante una cultura prefabricada, una reacción al establecimiento de límites por parte de las elites gubernamentales y corporativas. Es



Vagón de metro por Stem

una forma de arte público que evade el control de la autoridad y se mantiene como una alternativa que a su vez ilumina y decora las ciudades como las destruye y degrada (Manco, 2002). Es ilegal por naturaleza y mediante la comunicación visual ataca y critica indirectamente manteniéndose como una misteriosa resistencia ante el conformismo y el control (Fairey, 2002).

“El graffiti para mí es hacerme dueño del espacio público, son rasgos de una ciudad, de que existe juventud con inquietudes, que podemos crear colores, imágenes con latas... que no haya prohibiciones por eso existimos, por la prohibición”
(Witten, 2001: 107)



Dondism, 1979

La rapidez, la protesta, la trasgresión, la clandestinidad, el ámbito público y la espontaneidad son características intrínsecas del graffiti. Cientos de ciudades en todo el mundo se han visto invadidas por dicha cultura, y menciono cultura ya que existe detrás del graffiti como tal, toda una corriente inspirada en el mundo del graffitero: música, ropa, publicaciones, exposiciones, entre otras actividades que a su vez motivan y refuerzan la esencia del graffiti (Witten, 2001). Hoy en día está presente en todos lados y es parte ya de anuncios publicitarios, videos musicales, calcomanías, videojuegos, tatuajes y demás productos. La estética graffiti no ha podido eludir los intereses mercantiles y ha rebasado los límites urbanos para ingresar a la lista de necesidades de consumo para diversos mercados generalmente dirigidos a los jóvenes.

La historia del graffiti es tan antigua como la de la escritura misma. Aunque desde la prehistoria florece el arte de aplicar pigmentos sobre las paredes y techos bajo una necesidad de expresión, los antecedentes más directos del graffiti como tal, es decir más escrito que pictórico, provienen de la cultura Griega. La antigua Grecia fue la primera cultura en donde la gente del pueblo, común y corriente, comenzó a aprender y a dominar la escritura para poder expresarse gráficamente, por ello fueron los primeros en hacer graffiti (McQuiston, 1993). Existen numerosos registros de inscripciones en lo

que solía ser el antiguo mercado de Atenas. Dichas inscripciones eran en su totalidad de carácter obsceno. Los romanos también experimentaron con el graffiti, aunque de igual forma tenían un sentido escatológico y sexual. Sin embargo, se han encontrado registros de graffitis que, aunque no dejan de ser obscenos, tienen cierto contenido político (Witten, 2001).

A su vez otras culturas antiguas emplearon el graffiti como medio de expresión. Los Mayas hicieron inscripciones en la zona conocida como el Tikal, en Guatemala, dichos graffitis datan del año cien antes de Cristo. La Europa medieval conserva a su vez registros de graffitis, principalmente en Inglaterra. En ese país hay inscripciones de todo tipo ubicados principalmente dentro de los antiguos calabozos, en donde las paredes era rayadas y pintadas incluso con sangre. Las tabernas, iglesias, así como en muros y pilares de las ciudades sirvieron a su vez de lienzos para la expresión popular. Durante el siglo dieciocho hubo, por decirlo así, un mayor auge del graffiti el cual se basaba en la creciente literatura abarcando gran variedad de tópicos, desde alusiones al amor hasta quejas y avisos de salubridad (Powers, 1999).

Así, poco a poco la costumbre de marcar o pintar lugares inusuales fue cada vez más común a lo largo de la historia, sin embargo nunca trascendió como fenómeno social y cultural al carecer de un trasfondo en su intencionalidad. No fue sino hasta el siglo veinte cuando se le consideró digno de estudio y de hecho el primer estudio que considera al graffiti como un importante fenómeno, *Lexical Evidence from Folk Ephigraphy in Western North America* de Allen Walker Read, no se centra en el graffiti como tal, sino en el uso del lenguaje popular y vulgar dentro del graffiti (Powers, 1999).

En la década de los cincuenta, años de la posguerra, el graffiti comenzó a cambiar poco a poco de carácter. Estados Unidos experimentó un rápido crecimiento de lo que fue la primera explosión de una cultura basada en los jóvenes, lo cual le representó el establecimiento de cierta imagen con gran influencia ante el resto de mundo. También se suscitó otro importante e influyente fenómeno



Vagón de Stem

social en Norteamérica que consistió en el furor del enaltecimiento del orgullo étnico y de las identidades culturales de los diferentes grupos raciales establecidos a lo largo de ese país. De esta forma, el graffiti representó un medio de expresión que podía fácilmente satisfacer las necesidades de ambas corrientes nacientes, la de los jóvenes y la de los grupos étnicos, cobrando mayor importancia cuando ambos factores se llegaron a conjugar (McQuiston, 1993).

Tras la Segunda Guerra Mundial fueron los grupos México-americanos establecidos en Los Ángeles quienes comenzaron a darle un uso específico al graffiti. Su principal intención fue la de marcar territorios dentro de los distintos barrios, así como la de hacerse propaganda entre los mismos miembros de la comunidad latina. De esta forma, una banda rival sabría si cometía alguna “invasión” al territorio de otra. Fue aquí cuando por primera vez, el graffiti significó una expresión grupal y no sólo individual, sin embargo el fenómeno era aún incipiente (Witten, 2001).

A finales de los años sesenta el graffiti recobró su carácter individual y sufrió un importante y crucial cambio. A partir de 1969 el acto de graffitear se convirtió en lo que ahora se conoce como el “tagging”, es decir, cuando el graffitero comenzó a pintar las iniciales de su nombre o pseudónimo así como el número de su dirección en cualquier lugar donde fuera posible (Witten, 2001). La chispa que comenzó esta explosión de los llamados *taggers*, surgió en la ciudad de Nueva York y dio pie al fenómeno que hasta hoy, más de treinta años después sigue latente en casi cualquier urbe. Todo inició cuando la misteriosa inscripción “TAKI 183” comenzó a ser observada por los neoyorquinos a lo largo de toda la ciudad. En el subterráneo, en los muros de la calle Broadway, en el aeropuerto internacional Kennedy así como en las zonas residenciales de los suburbios de New Jersey y Connecticut. Tras esto, un escritor del *New York Times* investigó al respecto y descubrió tanto su significado como su autor. Taki era un joven de clase media baja que vivía en la calle 183, en las afueras de Manhattan. De origen griego, su verdadero nombre era Demetrius y

Taki era el diminutivo en griego para ese nombre. Así, desde que Taki marcó un camión de helados el verano de 1970 impuso sin quererlo una moda que prevalecería a través de los años. Este fue el primer caso documentado del graffiti al estilo *tag*, sin embargo Taki a su vez declaró haber sido influenciado por “JULIO 204”, un graffiti que Demetrius observó en su vecindario en el año de 1967. Cabe mencionar que dicho tag no rebasó los límites de aquel vecindario y que fue Taki quien, gracias a su empleo de mensajero, llevó su firma por todos los rincones de Nueva York añadiendo además cierto diseño y estilo a la tipografía, la cual hacía con un plumón (Powers, 1999).

No pasó mucho tiempo para que cientos de *taggers* imitadores de Taki hicieran lo mismo dentro de Nueva York y Filadelfia, añadiendo sus propias innovaciones técnicas y estéticas. En 1972, Super-Kool 223 fue el primero en utilizar latas de pintura en aerosol además de los plumones para firmar, lo cual le permitía hacer diseños de mayor tamaño en menor tiempo. Además, Super-Kool 223 descubrió que sustituyendo las válvulas de la pintura en aerosol por válvulas de un aerosol para limpiar hornos, podía hacer diseños más detallados (Powers, 1999). Diferentes estilos fueron creados y más tarde era posible identificar el origen del graffiti según la técnica empleada. Por ejemplo, los *taggers* provenientes del Bronx caracterizaron sus diseños por el empleo de grandes letras abombadas con efectos de volumen y vistosos colores. Los grupos provenientes de Brooklyn agregaban elementos de las culturas célticas en sus graffiti, como flechas y flores mientras que los *taggers* de Broadway y Manhattan se caracterizaban por el uso de letras largas y delgadas, un estilo importado de Filadelfia por Topcat quien a su vez lo aprendió de Cornbread. La combinación de los diversos estilos dio como resultado lo que se conoce hoy en día como el *wildstyle*, el cual es el término para las tipografías complejas inspiradas en la estética graffiti (McQuiston, 1993).

Una vez popularizado, el subterráneo de Nueva York se convirtió en el lugar predilecto para hacer graffiti debido a varios factores.

El primero era la gran audiencia que garantizaba un *tag* pintado en un vagón, el cual hacía un recorrido de cuatro horas durante todo el día. Por otro lado, el factor peligro que representaba pintar un graffiti en un vagón, ya que esto requería una gran conocimiento de las rutas y horarios así como de las estructuras y el funcionamiento del subterráneo (Witten, 2001).

Las autoridades de la ciudad comenzaron a alarmarse y el diez de octubre 1972 se decretó la imposición de una multa a todo aquel que llevara consigo una lata de pintura en aerosol dentro de edificios públicos. Dichas multas podían ascender a los quinientos dólares y tres meses de prisión. Los intentos fueron inútiles y hacia 1973 la ciudad de Nueva York invertía alrededor de diez millones de dólares anuales borrando graffitis. Incluso hubo fallidos intentos por promover una cultura antigraffiti, como la implementación de perros guardianes entrenados para atacar específicamente a los *taggers*, sin embargo la represión de fenómeno solamente parecía alimentar su popularidad.

Así pues, la intensificación de las campañas antigraffitis significó un estimulante reto para los *taggers*. Diseños más grandes y complejos significaban un gran atractivo, así como la irrupción en los lugares menos esperados y vigilados. Los graffiteros mejoraron entonces sus técnicas y formaron grupos o *crews* dedicados a hacer los diseños más llamativos y originales (Powers, 1999). Los *crews* más célebres fueron los Ex Vandals, the Independent Writers y Wanted, siendo este último el que poseía el mayor número de integrantes, setenta en total, quienes se dedicaron a realizar los diseños más llamativos de la época implementando el estilo en tres dimensiones y letras sombreadas y encimadas, dificultando su lectura haciendo ver al graffiti más como una composición de arte pop que como una simple firma. La cultura del graffiti creció a pasos agigantados y las innovaciones eran cada vez más. Así, además de cuidar factores como la escala y las mezclas de color, los *taggers* comenzaron a añadir nuevos elementos a sus firmas, como estrellas, nubes, flamas, tableros de ajedrez, grietas así como personajes extraídos de las caricaturas y tiras cómicas de la época, siendo los más populares Mr. Natural de



Barcode Escape, Cologne

Robert Crumb y el Winged Eyeball de Rick Griffin (Witten, 2001).

Esta competencia de estilos que trajo consigo la experimentación estética marcó la diferencia entre el graffiti como una simple inscripción y el llamado graffiti artístico. De esta forma, ya había surgido una subcultura basada en una forma artística con valores y lenguaje propios. Así, a principios de los ochenta, los graffitis comenzaron a ser expuestos en las galerías más exclusivas. Los *taggers* empezaron a ser requeridos para diseñar y pintar muros en los clubes nocturnos, portadas de revistas y discos, postales y carteles entre otras tareas. A su vez, el graffiti comenzó a influenciar tendencias de la moda en cuanto al diseño de ropa y joyería, haciendo que su presencia como parte de una cultura urbana fuera cada vez más inminente (Witten, 2001).

Durante la década de los noventa, se registró una considerable baja en cuanto a la creación de graffiti, lo cual se tradujo en un decremento de la popularidad de este medio de expresión. En la mayoría de los casos, esto se debió a que toda aquella generación graffitera de los setenta y ochenta creció y aquellos que continuaron inmersos en el mundo del graffiti se dedicaron a buscar evoluciones artísticas del mismo, haciendo a un lado el graffiti como tal. A pesar de ello, nuevas generaciones influenciadas e inspiradas en la vieja escuela del graffiti no dejaron que este muriera y siguieron llevando a cabo pintas callejeras con nuevas aportaciones y técnicas (Manco, 2002). Además, se estableció una industria basada en la cultura del graffiti que contempla la música, la ropa, publicaciones, etcétera, así como la fusión con deportes urbanos vinculados a otras subculturas callejeras como la cultura de los *bikers* y los *skaters*. Además, algunos integrantes de las antiguas generaciones de *taggers* son los que hoy en día se encuentran de alguna u otra manera detrás de todo este desarrollo que el graffiti ha sufrido promoviendo dicha forma de expresión de tal manera que el graffiti es parte inherente ya de las subculturas urbanas a lo largo y ancho de las ciudades alrededor de todo el mundo.



Giant por Obey

EL ESTÉNCIL

Un esténcil es básicamente una plantilla la cual se coloca sobre una superficie y se pinta a través de ella con aerosol o brocha. Sus orígenes se remontan a pinturas rupestres hechas dentro de cavernas 22000 años atrás. Además de dibujos de siluetas antropomórficas se pueden encontrar pinturas de siluetas de manos, las cuales se hacían arrojando pintura sobre una mano colocada sobre la pared creando una impresión invertida (Manco, 2002). Esta simple idea es el principio básico del esténcil, que es una de las técnicas artísticas más antiguas que se haya registrado.

A lo largo de la historia y en diversas culturas, el hombre ha usado el esténcil con diferentes propósitos, por lo general con fines ornamentales. Culturas como la egipcia usaban esténciles de piel para pintar decorados en las paredes interiores de sus pirámides. Los chinos empleaban esténciles, de papel, recortados para decorar la seda que usaban en piezas ornamentales. Este método viajó desde Asia hasta Europa en donde, desde la época medieval, se implementó como técnica decorativa.

En la década de los treinta, el esténcil se usó para decorar las iglesias, pisos, muebles, textiles y tapices. En Francia, durante los períodos de arte Nouveau y Deco, se desarrolló la técnica de coloreado por esténcil la cual se le llamó *pochoir*. Dicha técnica era costosa debido a que los esténciles eran hechos en metal, de esta manera se producían obras de edición limitada lo cual incrementaba su valor. A su vez, desde entonces, el principio básico del esténcil fue crucial para la implementación de nuevas técnicas de impresión que junto al desarrollo de productos químicos y técnicas fotomecánicas han expandido las posibilidades gráficas de expresión.

El esténcil es empleado en la actualidad con fines funcionales, ya sea como un método de decoración de interiores o como una técnica gráfica empleada para impresiones que van desde el embalaje, la rotulación, hasta la señalización.

En realidad no es posible definir con exactitud cuándo fue implementado el esténcil en conjunción con el graffiti por primera vez, pero comúnmente se le asocia con países latinoamericanos y del sur de Europa (Manco 2002). Durante la Segunda Guerra Mundial los fascistas en Italia implementaron el graffiti esténcil con fines propagandísticos en donde eslóganes e imágenes estética y gráficamente cuidadas eran pintadas en las paredes de las calles principales donde podían ser apreciados por gran cantidad de gente (McQuiston, 1993). Este es quizá el primer antecedente del uso del graffiti esténcil del cual se tiene registro. La asociación con países latinoamericanos proviene de las pintas hechas por grupos subversivos de protesta durante los años setenta en países como México, Argentina y Chile (Manco, 2002).

No fue sino hasta la década de los ochenta cuando el graffiti esténcil recobró importancia gracias a la obra de Blek Le Rat en París, Francia. Estudiante de la *Ecole des Beaux-Arts*, donde aprendió la tradicional técnica del esténcil *pochoir* e influenciado por los graffiti esténciles propagandísticos de Musollini que había visto durante su niñez, Blek retomó dicha técnica para mostrar su obra en las calles de París. Trabajando a dúo con Gérard, un antiguo amigo suyo, Blek aplicó graffiti esténciles de ratas, tanques de guerra y diversas figuras humanas por toda la ciudad, alcanzando popularidad logrando entrar a la elite artística europea cuando su obra fue expuesta en el Pompidou Centre a principios de 1983 (Manco, 2002).

“...Blek menciona: Mi intención era simplemente hablar mediante la imaginación para cuestionar al colectivo con comentarios de odio y amor, de vida y de muerte...” “...intento exponer las mejores cosas de la vida mediante inesperadas imágenes que distraen y deleitan a los peatones sacándolos de sus preocupaciones cotidianas. A pesar de las repre-

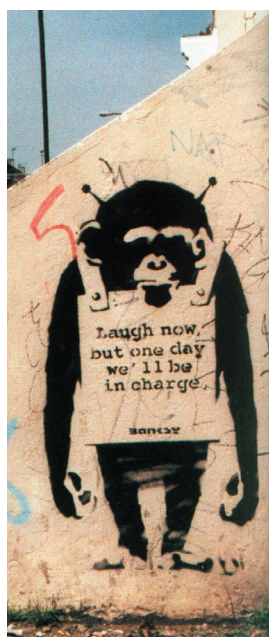


Retrato por Bath

salías por parte de la policía en contra del graffiti, continuaré asaltando las calles por la oscuridad ya que para mi, llevar el trabajo directamente a las calles es parte primordial de la evolución del arte” (Manco, 2002: 38).

La influencia de Blek inspiró todo un movimiento de graffiti estenciles en París. Inscripciones como “Marie Rouffet” y “Surface Active” comenzaron a ser vistas por las paredes de las calles, lo cual significó el inicio del movimiento. Aunado a esto Blek, quien dejó de trabajar con Gérard, se unió al artista urbano Jérôme Mesnager con quien viajó a otras ciudades de Europa y Nueva York. En esta última ciudad, realizaron pinturas en la *Leo Castelli Gallery* así como en otros puntos estratégicos que sirvieron para detonar el interés del graffiti estencil en los Estados Unidos (Manco, 2002). Además el impacto fue mayor por la revalorización que tuvo el graffiti dentro del mundo del arte y en general como medio de expresión a principios de los ochenta producto de la llegada de la nueva escuela *punk* y *new wave*, lo cual ayudó al *boom* y al establecimiento del graffiti y el estencil graffiti en las grandes ciudades en las cuales se podían apreciar obras tanto en las calles como en las galerías de arte (Witten, 2001).

En la actualidad, existe un creciente resurgimiento del uso del graffiti estencil por parte de las nuevas generaciones que han adoptado la técnica, gran parte influenciados por el trabajo de artistas franceses provenientes de la vieja escuela y que aún se mantienen realizando graffiti estenciles alrededor de todo el mundo. Gente pionera como Mesnager y Nemo así como una nueva corriente de artistas provenientes de diversos países como Shepard Fairey, Dave Kinsey, Nano4814, Gerardo Yepiz, Banksy, entre otros, se han encargado de la revalorización del medio, reinventándolo y adaptándolo al nuevo contexto mundial, refrescándolo con la inserción de nuevas ideas así como de interesantes mensajes donde se fusiona la comunicación, las artes gráficas, el diseño, la crítica, el humor, mediante un lenguaje tan subversivo como popular, el del graffiti.



Bransky, Londres

EL POSMODERNISMO Y EL GRAFFITI ESTÉNCIL

El término posmoderno fue empleado por primera vez en 1870 por el artista inglés John W. Chapman para definir la nueva corriente artística derivada de la pintura impresionista. Sin embargo, no fue sino hasta 1957 cuando el historiador norteamericano Bernard Rosenberg llamó postmodernismo a las nuevas circunstancias de la vida en sociedad, derivadas del modernismo, circunstancias en las cuales se vivían cruciales cambios en la estructura de la humanidad debido a factores socioeconómicos clave, producto de la época tales como el crecimiento de la dominación tecnológica y el desarrollo de una cultura de masas basada en la igualdad (Ward, 1997).

Sin embargo, el término posmoderno es difícil de definir al poder ser insertado en cualquier disciplina multiplicando así sus significados debido que puede entenderse como una realidad social específica ubicada en un tiempo y espacio; como un grupo de ideas asociadas a dicha realidad social que la definen y explican, o como un término que puede ser ubicado en diferentes contextos para referirse a diversos aspectos relacionados con las dos acepciones anteriores (Ward, 1997).

A pesar de lo anterior, el posmodernismo posee ciertas características que lo hacen identificable. Surge y se deriva de la cultura popular que durante la década de los sesenta, enfrentaba situaciones como la dominación global del capitalismo, la posguerra, el imperialismo, la urbanización de las sociedades producto de la modernidad y la alineación urbana. Se refiere principalmente al comportamiento social fragmentado e inconmensurable del individuo dentro de las ciudades, el cual va en contra de la universalidad del modernismo así como del entendimiento tradicional de la concepción del individuo bajo una racionalidad social basada en estructuras generadas

por intereses sociales ajenos o caducos (Ward, 1997).

Bajo el pensamiento posmodernista, el hombre tiene la capacidad de alterar, modificar y cambiar su entorno resistiéndose con la validez de poder poseer una conciencia unificada y coherente del “yo” (Woods, 1999). Dicha conciencia independiente se da gracias a la lógica social del agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista, sin tradición ni revitalización del presente, en una discontinuidad renovada del modernismo en sí (Lipovetsky, 2000).

Resulta básico para este estudio destacar que existe una relación directa entre el desarrollo del posmodernismo y el concepto de urbanidad, producto del auge vanguardista económico y tecnológico del modernismo. Al terminar la década de los sesenta, las grandes urbes sirvieron de contexto catalizador del posmodernismo. Diversos factores inherentes a las megalópolis que van desde su distribución geográfica, su composición espacial, su planeación, transformación y renovación, hasta la configuración y el desenvolvimiento de sus estructuras sociales, resultaron determinantes en la formación de una concepción posmoderna. Las grandes ciudades se desarrollaron y organizaron en sus orígenes con base en factores morfológicos y espaciales dispuestos por los determinados grupos sociales destacados que las formaron. Dicha disposición, estaba sujeta y diseñada para su aprovechamiento máximo con base en los intereses de sus fundadores. Con el paso del tiempo, los intereses primarios de las configuraciones urbanas y los grupos que las formaron se diseminaron, cambiaron o desaparecieron por completo, perdiéndose así, el sentido primario de la urbanización misma (Lefebvre, 2003).

La pérdida de este importante incentivo deterioró gravemente el sentido primario de productividad, funcionalidad y progreso, dando pie a una revalorización funcional por parte de los nuevos integrantes de las urbes. Hubo un replanteamiento del concepto urbano cambiando la actitud productiva por una actitud defensiva y pasiva de sus integrantes (Lefebvre, 2003). A partir de ahí, nuevas situaciones sociales emergieron resultado de dicho replanteamiento, situaciones que perfectamente correspondieron al contexto posmodernista mundial.

De una manera gradual se perdió la consistencia lógica de los fundamentos teóricos y filosóficos del discurso modernista, generando así, un nuevo sentido de revaloración del concepto de individualidad. Ahora los individuos que conformarían dichas sociedades urbanizadas se caracterizarían por una tendencia a rechazar conceptos como la homogenización, la totalización y la universalización (Woods, 1999). A su vez, cada persona sería capaz de evadir las grandes ideologías de control imperantes en el contexto global y así poseer una narrativa propia justificada en el poder e importancia del individuo validando el rechazo de fundamentos establecidos tales como el conocimiento, las estructuras del lenguaje, las configuraciones de poder.

Los cambios socioeconómicos derivados del debilitamiento de los postulados modernistas repercutieron de manera específica en factores determinantes, entre los que se destaca la reconfiguración urbana que permitió la reestructuración de la relación entre los individuos y el concepto de urbanidad. (Lefebvre, 2003). Las políticas dogmáticas imperantes de reajuste y de globalización económica influyeron en la disposición humana atrayendo el flujo de gente del campo y otras ciudades pequeñas a las grandes ciudades centrales occidentales. La industrialización de regiones periféricas enteras así como el establecimiento de nuevos asentamientos de grupos sociales con características y condiciones específicas en común como la etnia o raza, la situación económica, la religión, la edad o la simple disposición cartográfica dio origen al surgimiento de nuevos niveles de producción de cultura. Caracterizados por la simbiosis de tradiciones e ideologías, estos nuevos niveles de sociedad minoritarios propiciaron a su vez la formación de subgrupos con características específicas al conjugarse con la nueva dinámica posmodernista en las ciudades, dando pie así a la producción de nuevas formas de cultura marginada, de subculturas (Crane, 1992).

Las condiciones socioeconómicas específicas de interacción dentro de las urbes posmodernas y sus subculturas determinan el modo en el cual se genera la producción de las manifestaciones de cultura popular. Dichas manifestaciones abarcan un gran número

ro de expresiones artísticas y culturales y son producto de fusiones ideológicas, conservando siempre una propia independencia e identidad. Debido a su condición marginal, dichas manifestaciones no entran dentro de la categoría de “*alta cultura*”, la cual se refiere a la producción cultural proveniente de grupos sociales de la clase media y alta que posee cierta infraestructura de producción y difusión específica (Crane, 1992). Por ello, la producción de material cultural dentro de las subculturas derivadas del posmodernismo tiende a estar relegada y dirigida a ese mismo sector.

De esta forma, el graffiti esténcil puede clasificarse como un producto cultural derivado de una subcultura dentro de un contexto posmodernista. Existen ciertas características específicas propias de la producción cultural posmoderna las cuales a su vez son aplicables perfectamente al graffiti esténcil y consolidan su condición: la experimentación, la innovación, el individualismo, la originalidad, el uso y combinación de diversas técnicas incluyendo técnicas industriales subdesarrolladas, el empleo de elementos y productos de la cultura popular así como de la llamada alta cultura y el uso de colores artificiales (Ward, 1997).

Por todo lo anterior, consideramos que nuestro objeto de estudio, el graffiti esténcil de Mario Domínguez Pérez se instala dentro de esta categorización posmoderna, en una subcultura urbana y es portador de toda esta caracterización que nos alcanza hasta nuestros días.