

La estética de la violencia en el graffiti

Beatriz Isela Peña Peláez

El graffiti es un recurso para la creación estética por grupos de jóvenes. En ellos están impresos diferentes mensajes. En este tipo de arte callejero, se representa una forma de violencia seca, ajena a la representación de las secreciones producidas por ella; una reflexión sobre lo que puede acontecer, no explícito. En este trabajo se plantea un modelo para analizar este tipo de representaciones, con base en un análisis de Chordá, el cual permite mirar con detalle la representación de este graffiti. Se aborda al graffiti como una forma contemporánea de pintura mural, la cual produce en el observador, una experiencia estética, que aunque puede ser ajena al arte en el caso que nos ocupa es posible denominar como arte.

Palabras clave: graffiti, violencia seca, arte callejero, imagen, dar sentido

Graffiti is a resource for aesthetics creation developed by youngsters groups. Graffiti is a mural where some messages are impressed. In this kind of street art, there is a dry violence representation, where there isn't any kind of secretions produced by violence. In graffiti we could see facts for coming; secretions are only a promise, something that could happen. In this work, I develop a model useful for this kind of representations, following Chorda's work. By this way it could be possible to analyse graffiti's details. Graffiti is looked as a contemporary mural painting. Many graffities produce an aesthetics experience; in this case, the painting is undoubtedly a form of art.

Key words: graffiti, dry violence, street art, image, giving sense

* isellet@gmail.com Ciudad de México. Programa de Posgrado en Historia del Arte, FFyL – IIE, UNAM

Introducción

En este trabajo académico desarrollo la idea de violencia a partir de un graffiti, desde las formas que adopta en su construcción como imagen. En el escrito exploro la posibilidad de mirar en el graffiti la representación de una “violencia seca”¹ en oposición a su manifestación más evidente, llena de secreciones.

Inicio con un ejercicio de definición de violencia y graffiti, para establecer la nomenclatura a emplear en este escrito y enlazarlos entre sí y respecto a una conceptualización de la estética, dentro de la cual abordo la terminología de violencia seca; al abordar la postura estética frente a la violencia y el graffiti de forma breve, fundamento cómo abordo la mirada de la obra. Seguidamente, analizo un graffiti con base en los conceptos explorados en previo. Para este análisis parto de cuestionarme si el graffiti puede ser considerado como una forma de violencia, al tiempo que realizo un ejercicio con el constructo de “violencia seca” y exploro la irrupción como forma de violencia y su resultado a partir del espectador.

Violencia y graffiti

En la primera década del siglo XXI el ambiente que reina en todo el país está definido o es rodeado del calificativo “violento”. La “violencia” es la protagonista del discurso cotidiano en los diferentes medios de comunicación, escritos, audibles y visuales, trasladándose a la cotidianidad de las conversaciones de los individuos aún en los espacios más lejanos. La violencia resulta una serpiente policéfala como la hydra de Lerna, difícil exterminar porque cada vez que se corta una cabeza surgen en su lugar otras dos. La violencia como trasgresión, explorada en este escrito, es tan solo una categoría entre las muchas asignadas a ella.²

Raymundo Mier mira en la violencia una dualidad que detona los impulsos de la supervivencia humana, propiciando la lucha por la preservación de la vida a costa de algún otro que la amenaza,

¹ Planteo la posibilidad de representaciones de una “violencia seca” a partir de una categorización planteada en el Seminario *El cuerpo fragmentado* del ciclo 20011-2 del Posgrado en Historia del Arte de la FFyL-UNAM coordinado por la Dra. Linda Báez Rubí y la Dra. Emilie Carreón Blaine. Se denominaron húmedas las representaciones donde son evidentes las secreciones humanas, y seco cuando se omitían en la escena; una imagen seca era aquella donde estaba implícita la fragmentación o algún hecho que la provocó mas no había sangre ni otra secreción asociada. En el caso que me ocupa retomo la terminología “seca” con el mismo sentido, aplicándolo a las manifestaciones de la violencia sin presencia de fluidos e imágenes que muestran amenazas y la violencia acontecida o por venir sin hacer explícita la acción realizada o por realizar, aunque en la imagen se muestra dicha pretensión

² En el diccionario, la violencia se define como “...el uso de la fuerza para dominar a una persona o para imponer su voluntad; calidad de violento...”. (*Diccionario Enciclopédico Vox 1*, 2009)

“...que está fuera de su natural estado, situación o modo... que irrumpe en una casa u otro espacio contra la voluntad de su dueño...” (*Diccionario enciclopédico abreviado*, 1935: 1201-1202)

una respuesta instintiva ante algo que hace peligrar nuestra estabilidad, un proceder consecuente al sentimiento de dolor e impotencia que propician lo irracional, que forma parte de la cultura humana a través del espacio y del tiempo.³

La violencia ha sido la protagonista del ejercicio del orden público, validada por los grupos hegemónicos, una violencia legalmente aceptada; o bien, en acciones ejercidas por los subalterno como recurso para sacudirse el yugo que les aprisiona, una herramienta útil para revertir el orden social de forma temporal o definitiva, una violencia ilegal y trasgresora. En ambos casos se rodea de un halo de emociones; del miedo a la rabia, del sometimiento a la imposición, del rechazo directo a la sublimación, de la guerra a la estética y del arte y de la espiritualidad a la materialidad.

Como categoría de análisis he propuesto la violencia seca, la cual refiere una manifestación sublimada de violencia por irrupción a través de la creación estética, donde la violencia es un ícono y un símbolo, cargada de simbolismos y diferentes niveles de representación e interpretación, opuesta a la representación explícita de la acción y de sus consecuencias.⁴ En estas obras se utiliza la violencia como tema principal o secundario, muestra lo que puede acontecer en un estadio de supuestos atemporales, como advertencia para el que mira.

Una representación de la violencia limpia y seca, sustentada en la alusión y la metáfora conforma un discurso complejo que provoca miedo a lo inesperado, a aquello que me hace pensar y tomar conciencia de algo que ya está presente y que he asimilado como cotidiano y aceptable. La violencia seca es un dispositivo eficaz que utiliza en muchas ocasiones un lenguaje codificado polisémico, que

³ “...la sola mención de la violencia orilla la reflexión a la incertidumbre que suscitan las experiencias de la imposibilidad, la impotencia, el dolor que escapan a la posibilidad del control. Se acude a las metáforas que proyectan magnitudes y fenómenos de la naturaleza sobre la comprensión de las relaciones sociales e históricas: fuerza, poder, potencia, resistencia, entropía, entre otras. Se extienden las calidades atribuidas a la naturaleza a la significación de la violencia entendida como un hecho de la experiencia y la cultura...” (Mier, 2000: 97-98).

⁴ En la prensa del siglo XXI abundan las representaciones gráficas explícitas, a través de fotos y videos, reales o ficcionales, donde la presentación de la violencia se acompaña de el hecho violento en escena, donde la sangre es el principal protagonista, una cabeza aislada no surte el mismo efecto que cuando se acompaña de chorros de sangre brotando de ella; una cara lesionada surte menor efecto en el espectador que acompañada de un puño que frente al que mira produce las marcas que se presentan. Un juego encubierto donde el *vouyerismo* del espectador quiere mirar sin ser descubierto por el que sufre el acto violento se combina con un deseo oculto del que es objeto de dicha acción por ser mirado, en un proceso de *escopofilia*. Los medios de comunicación explotan estos elementos, creando inclusive medios que se ocupan tan solo de casos violentos, en la vida cotidiana como en la interacción de los individuos en la sociedad; mostrar las acciones y los productos corporales con sus fluidos vende. Esta forma tan obvia de mostrar la violencia lesiona nuestra resistencia a situaciones e imágenes duras, acostumbrándonos a lo no natural, ciñéndonos un cinturón de violencia para todos en proporciones tolerables, acostumbrándonos a ella y desactivando nuestra reacción natural, y a final de cuentas sometiéndonos a ser víctimas cautivas, tanto de las imágenes como de las acciones mismas. A esta forma de violencia, donde las secreciones y las acciones son parte de la representación, se opone la que denomino “violencia seca”, la cual escasamente alude a la presencia de sangre u otro tipo de secreción natural y donde la acción se muestra sublimada o trastocada por las formas para perder la factibilidad, en un proceso cercano a un distanciamiento brechtiano, que pretendería ofrecer un espacio para la reflexión, en lugar de mostrar un todo acabado donde no queda nada que pensar ni motivos para no ser víctimas.

en una de sus representaciones permite entender que debo cuidar lo que hago y lo que digo, así como a quien lo digo y en qué lugar. Me alerta sobre lo posible; imposible de evitar o exponer por no ser realmente explícito, sino una simple alusión.

Sin embargo, estos elementos podrían pasar desapercibidos, y aún más, podrían tener una significación muy diferente a la que he percibido desde la codificación misma y hasta los espacios comunes donde estos símbolos a través de las manos significan.

La violencia seca apela a nuestro ser apolíneo, que piensa en las posibles consecuencias no presentes en la imagen. Una imagen que detona la reflexión y supera su propia representación. Sin embargo en una mirada global y a la distancia ejerce una violencia más directa sobre el espectador al irrumpir en su zona de *comfort* provocando en todo caso una reacción que regularmente es de rechazo, por su irrupción en lo cotidiano, por su presencia en la calle y por su estigma de ilegal y clandestino.

La violencia explícita, en cambio, muestra que las cosas son, no más ni menos, sólo en la medida que ya fueron o serán. Tanta información e imágenes que rompen cualquier posible reflexión. La pasión al descubierto, sin tapujos, pero también sin miedos y sin conciencia. En lugar de temer y reflexionar se propicia la costumbre de lo visto, de forma que asimilamos la violencia, incrementando nuestros niveles de tolerancia de acciones e imágenes violentas, y minimizamos sus consecuencias. Esta forma de mostrar la violencia desensibiliza a quien la percibe, propiciando un ambiente adecuado para germinar las semillas de formas cada vez más agresivas de accionar este mecanismo, que lejos de ser una forma de rebelión se transforma en un *modus operandi* al estilo del Estado.

Muchas de las manifestaciones violentas tienen resultantes temporales, con escasos triunfos reales; otras ocasiones trastocan el orden y crean uno nuevo, que en corto o largo plazo resulta en un modelo igualmente intolerante. En tanto que, el arte, efímero o permanente, como resultado de esta tensión de opuestos crea espacios de reflexión y resignificación que rebasan la existencia de los conflictos, sea en el inconsciente colectivo, en la memoria y/o en su existencia física.

La sociedad pretende encajonar las expresiones artísticas en moldes que algunos grupos opositores buscan romper, a veces evadiendo al orden y usando algunos de sus medios como recursos de representación y difusión, en otras irrumpiendo de forma violenta. Sin embargo, toda acción que pretenda la reflexión asusta al poder, por lo cual sea en espacios permitidos o negados el sistema buscará asimilarlas y desactivarlas, en tanto que el verdadero opositor dosificará la violencia y aún en formas sublimes la llevará al público que desea alcanzar con sus contenidos.⁵

Dentro de la irrupción violenta e ilegal pueden filtrarse algunas manifestaciones que se pretenden contrasistémicas, las cuales no serán nunca asimiladas a formas que parezcan legales o sistemáticas,

⁵ Idea desarrollada con base en lo que Rogelio López Cuenca expone como objeto y sentido del arte que reactiva la memoria, liberando la desactivación provocada por grupos hegemónicos que encuentran en la falta de reflexión y en el olvido un sustento a la dominación de los subalternos y su manipulación. Cfr. Rogelio López Cuenca, *Seminario El Arte de Olvidar: La memoria, Campus expandido*. Programa de Posgrado en Historia del Arte, FFyL-UNAM, ciclo escolar 2012-1.

sin embargo tampoco tendrán un contenido que exprese su inconformidad y su necesidad de ser oídos en algo más que la irrupción del espacio de la legalidad violentada con su manifestación, efímera o temporal. Dentro de las posibilidades de representación hay una gran gama de opciones, del graffiti que en este escrito me ocupa hasta señaléticas similares a las del tránsito con mensajes alterados, del performance a la manifestación política, de la pinta textual a la literatura.

El graffiti⁶ es una forma de expresión elaborada individual o grupalmente, a veces anónima (Varnedoe, 1991:16) que deviene entre lo permitido y lo ilegal. La ilegalidad resulta de su irrupción sobre propiedad privada y federal, a veces con fines políticos que pretenden la consciencia colectiva sobre hechos sepultados por la hegemonía, otras como medio para satisfacer un deseo de expresión individual y algunas más como liberación del leviatán interno de cada artista.⁷ El graffiti como irrupción surge como ilegal, sin embargo se le ha dado un nuevo sentido desde los programas de pintas y graffitis en muros y estructuras destinadas a ello, como medio para desactivarlo de su existencia rebelde⁸.

El graffiti es una estilización de una manifestación de grupos juveniles y de adolescentes que buscan un espacio para dejar evidencia de su paso por el mundo, el cual surge al seno de las bandas juveniles, irrumpiendo en el paisaje urbano de los espacios periféricos y de la subalternidad de la Ciudad de México a partir de la década de los 80's, primero como firmas, luego como pintas con textos y delimitaciones espaciales y finalmente como una propuesta creativa, artística y estética que emplea el texto decorado, imágenes o la suma de ambos elementos (Gaytán, 2000: 83).

⁶ Graffiti deriva del italiano “*graffitti*”, letrero o dibujo. (*Diccionario de la Real Lengua Española*, 2010)

También está relacionado con el grafito, en referencia a un escrito utilizándole como medio, con referentes precisos en lugares lejanos, exóticos y/o privados donde se firmaba o se escribía algún texto o poema como huella del paso de un individuo por cierto sitio en algún momento preciso, o bien en espacios donde algunos individuos reclusos y/o reprimidos sentían momentos de libertad, fueran prisiones y cárceles o inclusive conventos.

En un ambiente más contemporáneo refiere “...*formas de inscripción o pintura, generalmente sobre propiedades públicas o privadas ajenas (como paredes, vehículos, puertas, mobiliario urbano y pistas skate). [...] El graffiti es un arte y uno de los cuatro elementos de la cultura hip hop. Las academias artísticas lo reconocen como arte a partir del Mayo Francés. [...] sus orígenes se remontan, historiográficamente, al Imperio Romano; algunos sostienen que las pinturas rupestres fueron las primeras expresiones artísticas de esta corriente...*” (*Definiciones en línea*, 2011).

⁷ Me refiero al autor o a los autores de los graffitis como artistas porque el graffiti como tal no puede negar su valor estético, acorde o no con nuestro canon de belleza; como una manifestación pictórica sobre un muro, con una base de preparación, siguiendo un diseño perfilado en un borrador, lo cual le da cierto paralelismo con la pintura mural, con parámetros propios, sin dejar de ser una obra pictórica, sea o no trasgresora e ilegal.

⁸ En algunas ocasiones tienen un sentido diferente, cuando son elaboradas por artistas reconocidos quienes la proponen, particularmente de fama internacional; en este caso se obtienen los permisos si la irrupción al orden no rebasa el límite permisible. Asimismo, el intento por desactivar esta manifestación no siempre tiene el resultado deseado, gracias a la polisemia de la representación que sublima las formas de mostrar algo, sea a través de metáforas visuales, con el empleo de simbologías propias entre el autor y el público cautivo o con ambas.

El grafiti es una manifestación artística que trasgrede la percepción tradicional de un espacio, en la cual hay elementos estéticos⁹. La doctora Elia Espinoza se refiere a él como “rebelión gráfico pictórica trasgresora” (Espinoza, 2011: 320), en una descripción del grafiti y del uso de la imagen por los grupos que lo producen y por aquellos que le perciben, como mensaje encriptado, o bien como trasgresión del orden en un proceso de “democratización” que “*se lleva a cabo en la traza de las líneas de fuga y de la cultura del código secreto de los grafiteros-pintores nómadas*”¹⁰

En estos grafitis radica una energía que se encuentra en permanente circulación, lo cual mantiene viva la obra (Espinoza, 2011:322). Esta energía que circula en la obra se nutre de los procesos de percepción y resignificación, resultado de la mirada que se posa en la imagen, sea al paso acelerado sobre un auto, en el caminar distraído o en la mirada atenta, generando en cada caso una mirada diferente.

Mostrar la violencia seca en los grafitis no es otra cosa que el retorno a la representación de un *pathos* dramático que retoma la dramatización corporal, presente en el *Laocoonte* y analizada a profundidad por Aby Warburg (Báez, 2005:215), quien refiere que hay “...*formas de expresión corporales y signos culturales...*” que son parte de la memoria colectiva, las cuales han rebasado las fronteras de espacio y tiempo manifestándose en diferentes grupos humanos y periodicidades¹¹. Ciertas formas de

⁹ “...la estética no es sólo lo establecido como bello, ni mucho menos se reduce a una práctica como la artística. La estética es un conjunto de significantes elaborados en función de todos los medios de percepción y su producción de efectos emotivos. Es tan estética la retórica como la montaña rusa; la marca de unos tenis, como nube de mugre que reposa sobre nuestra ciudad... la estética es así un código como matriz de significantes que producen efectos de significados sensibles. Esta ampliación de topos y el espectro de la estética es, me parece, la única salida a los problemas irresueltos e irresolubles dentro de la restricción de la estética tradicional obsesionada y circunscrita a la idea de lo bello y del arte...” (Mandoki, 1992: 244, 246).

¹⁰ “...El concepto de “rebelión gráfico pictórica trasgresora” contiene la fuerza necesaria para significar el golpe que nuestras imágenes acestan al gusto convencional, oficial, institucionalizado, visualmente cómodo, casi pasivo y, al mismo tiempo, guarda el potencial de ser “una ética en imágenes”, corolario de un orden urbano-simbólico, paradoja de oposición y competencia estética y moral entre grupos, resuelta, en última instancia, en una especie de hermandad espiritual, expresión convivencial y redención colectivo individual. El paisaje urbano se altera óptica y espiritualmente. Los lugares en donde se esparce el cúmulo de imágenes lo comprueba: la calle misma, los callejones, las avenidas, las plazas, los exteriores de auditorios, mercados y todo ámbito dedicado a la convivencia o al paso de transeúntes...” (Espinoza, 2011: 320, 322).

¹¹ “...Para Warburg, determinadas formas de expresión corporal y signos culturales se perpetuaban en la memoria colectiva social en su viaje a través de las generaciones humanas. La carga emotiva que habían acumulado los símbolos y las formas expresivas en su origen, se restablecían, en varios casos, al ser restituidos, posteriormente los mismos gestos y las mismas formas expresivas: la Mnemosine no quiere ser otra cosa que “un inventario que comprueba caracterizaciones pasadas, las que el mismo artista reclama para rechazar o comulgar, a partir del gran impulso que ofrece esa conglomeración de impresiones” [“Als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herendrängenden Eindrucks-masse forderten” Aby Warburg, Einleitung zum Mnemosine Atlas (1929), en Die Beredsamkeit des Leibes, p.172; Cfr. Báez, op.cit.]. A este símbolo o gesto viajero que portaba determinada carga emotiva mnémica, Warburg le llamó engrama, y a su vehículo de transporte, la memoria, Mnemosine. [...] Mnemosine pretendía explicar la historia del arte mediante una larga serie de imágenes comparativas que se distinguían por la presencia, ausencia o modificación de los engramas transmitidos por la memoria, que, al devenir fórmulas, adquirieron el nombre de Pathosformel (fórmula Pathos). (Báez, 2005: 216,217).

representación que cobran sentido para el espectador tanto en la pintura rupestre, como en el cuadro con pintura de caballete, en un mural, una escultura o un grafiti donde la imagen es a la vez signo y un ente susceptible de la percepción,¹² con los cuales es posible la polisemia desde la experiencia del que percibe que puede construir diferentes niveles de significación.¹³

La percepción de la imagen desde Peirce implica un proceso triádico donde juega un papel determinante la experiencia, individual o colectiva, experimentada o heredada, propiciando su polisemia a partir de la interpretación individual y colectiva.¹⁴ La percepción es, entonces, la responsable de dar sentido a la imagen. Sin embargo, la imagen opera como su detonador, a partir de la forma en que ciertas representaciones se asocian culturalmente con algo, dando lugar las metáforas visuales, sobre las cuales operan transformaciones en el uso de la imagen, a partir de códigos espacio temporales que complementan la percepción.

Los grafitis son así formas estéticas que recuperan elementos del imaginario cultural de sus comunidades, donde sus autores exponen temas que van desde su impulso personal hasta denuncias y mensajes codificados. Algunos de ellos son simplemente letras adornadas, otros imágenes con significación en el terreno de los sentimientos y de la individualidad, y unos más retratan la violencia de la cotidianidad; sin embargo, todos independiente a sus temática están expuestos a la mirada del espectador que transita por los espacios donde se han ubicado, siendo posible que el público a que se destine sea parte o la totalidad de éste.

¹² “...toda imagen tiene dos aspectos: el de su capacidad de desenvolverse como signo y a la vez su aspecto perceptivo. Con base en ambos [...] se pueden construir diversos niveles de significado, a saber: contenido, referencia, significado simbólico y significado comunicativo. El contenido de la imagen es aquel que se vislumbra en el espacio de la imagen y se percibe a través de las propiedades visuales de su medio, por lo que conforma el punto de partida de los siguientes niveles [...] el significado simbólico requiere que primero reconozcamos el contenido de la imagen y luego contemos con un conocimiento del contexto sociocultural propio [...] la significación comunicativa descansa sobre el mensaje que transmite la imagen...” (Báez, 2010:194)

¹³ La energía de las imágenes se preserva en el imaginario colectivo de la humanidad, de generación en generación, con algunas alteraciones que permiten relacionar la gestualidad de la representación con determinada connotación no evidente en la imagen misma, interpellando la experiencia, la memoria adquirida y heredada, y el “sentido común” del espectador.

¹⁴ “...Experience may be defined as the sum of ideas which have been irresistibly borne in upon us, overwhelming all free-play of thought, by the tenor of our lives. The authority of experience consists in the fact that its power cannot be resisted; it is a flood against which nothing can stand. The maxim that we ought to be “guided” by experience amounts to this, that what we have got to yield to at last we shall economically do well to be submissive to from the first. “Guided” is too egotistical a word [...] Experience being something forced upon us, belongs to the external type. Yet in so far as it is I or you who experiences the constraint, the experience is mine or yours, and thus belongs to the inner world [...] Experience is bouble, as much as reality is. That is, there is an outward an inward experience [...] emotional experience, which has all the authority of any experience, provided it is equally irresistible. But experience and its irresistibility has a public character [...] When an idea bearing the stamp of experience suggests another, that other in many cases itself carries that same stamp, which is carried forward in suggestion and thus a derivative authority from experience is conferred upon an idea which may have neither the vividness nor the other marks of director experience. [...] the reasonableness of the mind and that of nature being essentially the same, it is not surprising that the mind, after a limited number of guesses, should be able to conjecture what the law of any natural phenomenon is...” (Peirce, 1958:272,273,396).

Algunas veces estos se encuentran de forma ilegal, algunas más cuentan con permisos para su realización; la diferencia entre ambos radica en la factibilidad de desarrollar programas completos de acuerdo a su planeación y su carácter de duración temporal o efímero de la representación.

Dar sentido a las imágenes: una opción entre la polisemia de la significación

Al discurrir sobre la relación entre la violencia y el arte en la vida cotidiana me topé con un grafiti ubicado en el Eje 10 Sur, en la Ciudad de México, firmado por “Los OFK” que me hizo integrar diferentes conceptos sobre el tema, seleccionándolo así para desarrollar este trabajo. La longitud del grafiti y la estructura que presenta, además de la firma de las imágenes y la fecha, lo cual es evidencia de que fue elaborado con los permisos necesarios.



Imagen en construcción de una propuesta sobre el grafiti en análisis – con menciones para ajustar las fotografías al modelo de representación en este texto–, ubicado en Avenida Aztecas, Ciudad de México.

Firmado por “Los OFK” en 2010. Fotografías y edición de Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

El método de análisis que utilizaré comprende el uso de la imagen planteado por Warburg, la metodología de análisis artístico propuesto por Chordá¹⁵ y un proceso de interpretación desde Peirce. Para integrar estas propuestas comienzo con la descripción y definición estructural del grafiti, continúo con el análisis por fragmentos donde incorporo los elementos relativos al uso de la imagen y la significación a través de mi mirada. La descripción se acompaña de imágenes que complementarán el texto.

Este grafiti se localiza en un muro de Avenida Aztecas, firmado por los OFK y fechado en 2010. Fue elaborado con sprays de diferentes colores sobre base de color negro, donde se alternan imágenes y texto. En esta obra se representan tres individuos masculinos, una mujer, un armadillo, dos bolas dentadas y

¹⁵ Chordá plantea su propuesta ocupando *El Guernica* de Picasso como base de su análisis. Por el manejo de la obra la consideré como indispensable al abordar este caso. No aplicaré puntualmente el modelo, simplemente desde un esbozo general incorporando muchos de los elementos que Chordá considera indispensables en el análisis. Chordá inicia con la definición del título y características generales de la obra, así como los datos correspondientes a su catalogación. A esto sigue la descripción de la imagen representada, junto con una descripción detallada de ésta. A continuación plantea el establecimiento de una estructura a partir de la artificialidad, la estructuración, el contraste y la simplicidad [“...La estructura supone la existencia de organización y síntesis, consistencia solidaria de las partes en el todo, que es la imagen completa. Arnheim define la forma visual, precisamente por su estructura, como la organización visual, recibida por los ojos y aceptada por la mente humana. El esqueleto estructural manifiesta, visualmente, las ideas madres de la imagen que se expresan verbalmente, uno y otras van unidas como cara y cruz...” Cfr. Chordá, p. 24]. Posteriormente se establece y analiza con detalle el “esqueleto estructural e ideas madre”, a partir de la centralidad, el contraste (desde verticalidad y horizontalidad, alternancia blanco y negro, y oposiciones desde las líneas presentes en el cuadro), compartimentación (partes en que se puede dividir la obra), elasticidad espacial (simultaneidad), tridimensionalidad, deformación expresiva, contexto (considerando su ubicación original, datación y circunstancias, externas e internas) (Chordá, 2004:17–19,24,28–30).

varios textos utilizando letras estilizadas con ángulos agudos y dos con bombas –letras redondeadas.

El grafiti muestra la interacción entre dos individuos, al centro de la cual se encuentra la firma de los autores en medio de una nube de polvo y un corazón aprisionado por algunas letras y el vínculo entre un hombre y una mujer. La representación tiene un formato de cartillas –lineal– donde se privilegia una sola lectura en el centro. Aunque desconozco la intención de los autores y el sentido de la lectura, optaré por un parámetro tradicional describiendo la obra de izquierda a derecha a la vista del espectador.

El centro focal de la obra se localiza en la firma de los autores y en el texto donde se localiza un corazón constreñido por dos “S”, espacio delimitado por las miradas encontradas de dos varones, dejando detrás de ellos dos grupos de escenas más, la de la izquierda presenta los vínculos entre un hombre y una mujer con seres extraños como intermediarios, y del lado derecho conjuntos de textos coloreados.

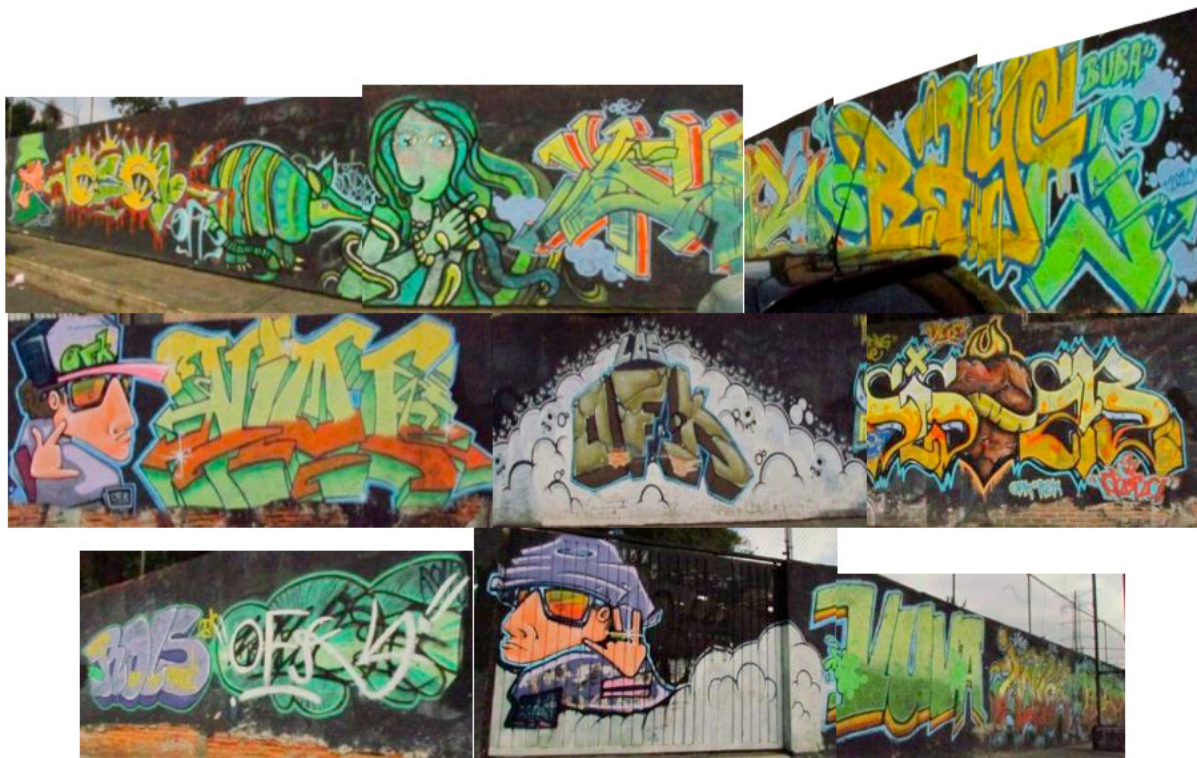


Imagen 2. Constructo general del grafiti en análisis, a partir del tamaño real de las fotografías.
Firmado por “Los OFK” en 2010. Fotografías de Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

La obra puede dividirse en tres fragmentos. La fracción de la izquierda se subdivide en dos partes, la primera integrada por imágenes y la segunda por texto; la del centro se integra de tres escenas, dos laterales con un individuo acompañado de un texto, y uno central con la firma en grande y un texto con un corazón al centro; el de la derecha solo presenta grupos de letras estilizadas.



Imágenes 3 y 4. Graffiti dividido por fracciones y subdivisiones. Las líneas en naranja dividen el graffiti en 3, las negras subdividen cada fragmento y las negras señalan pequeñas divisiones en el graffiti.

Realizado por "Los OFK" 2010. Fotografías de Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

Desde una mirada integral, la mirada del personaje de la extrema izquierda concuerda con su postura corporal y los indicativos de su mano, continuados por una línea curvada que evoluciona de izquierda a derecha alcanzando a una mujer; los ojos de ésta interpelan veladamente al espectador, y su mano señala la continuación ondulando hacia un conjunto de letras que a su vez se liga con otro texto. Al final de este texto está la fecha, subrayada por una flecha en zig-zag, que apunta a un personaje que le da la espalda, dando inicio al segundo fragmento.

Este individuo indica el seguimiento al programa que ostenta con su mirada y su cuerpo, hacia el texto contiguo, que concluye con otra flecha hacia la firma, ubicada junto a otro texto en amarillo, con un corazón ardiente al centro. Aquí hay un corte entre esta escena y la siguiente, continuando la línea tan solo por inercia hacia a un par de textos en bombas –que rompen en forma con el resto de los presentes en este graffiti–, tajeados con la firma de los autores, OFK, que continúan al pilar que delimita este bloque.



Imágenes 5 y 6. Análisis de la estructura. 5: estructura y las formas que ésta adopta; 6: línea de seguimiento que esta obra muestra al espectador. Las líneas rojas señalan rupturas y las cian la interpelación al espectador. Graffiti elaborado por "Los OFK" 2010. Fotografías de Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

Este otro personaje mira hacia el otro pilar, dirección en que se dirige su cuerpo, y un tanto al espectador, hacia quien muestra su seña en la mano izquierda. La última fracción comprende tan solo textos, desvinculados parcialmente del resto, aunque algunos manchones de pintura sirven como puntos de unión y señales de la dirección a seguir.

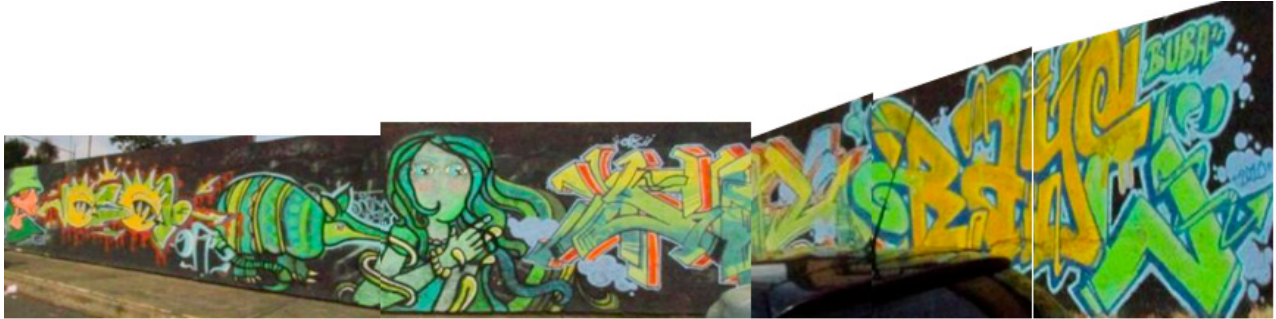


Imagen 7. Primer fragmento del grafiti en análisis. OFK, 2010. Fotografías B. Isela Peña P., agosto 2011

En la primer porción identificamos dos apartados, el primero con imágenes y el segundo con texto. Esta segunda parte muestra dos franjas de texto, el primero en amarillo y verde con sombras rojas y azul, con formas que pudieran asociarse a letras que en detalle me resultan ilegibles, pudiendo tratarse de las ARTAZ; el segundo en amarillo con verde y azul, donde en amarillo se lee Bayo, en verde Buba y en azul 2010.

En el extremo izquierdo se muestra un personaje que mira en dirección al resto del grafiti, en su base y sobre la visera de una gorra presenta la firma de los autores, repetida en diferentes momentos y espacios, OFK. Su mano izquierda tiene levantado el pulgar y estirado al frente el índice, en una posición que semeja una pistola, señalando en dirección del resto del *graffiti*, como una guía para seguir mirándolo de izquierda a derecha. Este personaje viste en verde, tiene barba de candado, cabello apenas por debajo de la oreja, y porta un brazaletes en la muñeca derecha. El dedo del fusil lleva a dos bolas dentadas amarillas, con crestas en picos y dientes paralelos a las crestas superiores, de las que salen extremidades verdes, a manera de las colas de dragón del Medievo, una de las cuales se entierra en un armadillo provocándole un ligero sangrado.



Imagen 8. Extrema izquierda del grafiti. OFK 2010. Fotografías de Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

El armadillo se muestra en color verde, con características anatómicas que facilitan su identificación, aunque su lengua podría asociarse con un oso hormiguero. En la concha del armadillo hay diferentes franjas que alternan líneas rectas, onduladas, picos y círculos concéntricos, algunas delimitadas y otras no y cada una con diferente grosor. Los colores del animal van del amarillo al azul, su lengua está compuesta por franjas blanca y verde paralelas, se enreda en el brazo derecho de una chica y termina en el brazo izquierdo, donde se aprecian gotas de saliva que la salpican.

La joven representada tiene ojos azules y mejillas rosadas, aunque no es posible distinguir su nariz ni su boca. Sus cabellos, en diferentes tonalidades de verde y azul, aparentan llegar por debajo de su cintura. Usa una blusa verde con encaje y porta una pulsera de cuentas en la muñeca derecha. Aunque desde lejos se mira como una chica guapa y feliz, en el detalle hay falta de expresividad, su nariz y boca están nulificadas y la lengua del armadillo funciona como un grillete que la aprisiona e inmoviliza.

A pesar del sangrado del armadillo, esta escena es una representación de la violencia seca, porque las gotas de sangre son escasas, y aunque resultan de una agresión al armadillo, la verdadera agresión radica en la amenaza del personaje masculino, en la lengua del armadillo como cadena y grilletes que aprisionan a la mujer, y particularmente en la ausencia de boca y nariz, en una dependencia absoluta del personaje que ejerce el poder, a la extrema izquierda, como una metáfora del sometimiento y de la existencia callada, donde ha perdido su humanidad y se ha transformado en una posesión, como un objeto, apelando tan solo a un personaje que mira la imagen, al cual interpela con la mirada.

El segundo bloque está delimitado por dos personajes masculinos que a manera de columnas lo circunscriben. En el centro coexisten la firma de los autores y un texto al centro del cual se muestra un corazón.



Imagen 7. Segundo bloque de análisis del grafiti.
OFK 2010. Fotografías de Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

El personaje de la izquierda tiene su cuerpo en dirección al frente del grafiti. Su cabello es quebrado y no usa barba; porta lentes oscuros, vestimenta en azul morado y una banda morada en la muñeca derecha. Sobre la visera de la gorra y en la parte inferior presenta la firma de autoría, OFK. Su mano derecha se muestra con el pulgar levantado, el índice recto con una ligera inclinación hacia el pulgar, y su meñique está levantado con una angulación apenas perceptible en dirección opuesta.¹⁶

Alrededor del este personaje hay un halo azul brillante, que le vincula con el texto representado a continuación de él. Las letras presentadas pudieran corresponder a las letras “N I Q E”, en franjas amarilla arriba, verde claro en el medio y naranja rojizo hacia abajo; con volumen en verde y una delimitación en azul brillante.

Al final del bloque está la antítesis del primer personaje pilar; otro individuo masculino posicionado en oposición al anterior. Porta lentes oscuros, gorra sin visera y traje en morado grisáceo, con una banda rosa en la mano izquierda. En la parte inferior y al centro del frente de la gorra está la firma OFK. Su mano izquierda muestra los dedos índice y medio hacia arriba, y el meñique levantado e

¹⁶ Esta señal de la mano se podría asociar con la de los seguidores de los grupos de rock, sin embargo es una representación polisémica, pues grupos como los Maras también lo utilizan. Aunque intenté rastrear los códigos manuales de algún grupo de Maras no identifiqué información sobre el tema.

inclinado un poco hacia el exterior. Debajo de él hay una nube que lo liga con el tercer bloque. Por detrás de sus lentes oscuros interpela al espectador, enfatizándolo con su mano derecha.



Imágenes 10 y 11. Personajes que delimitan el bloque. OFK 2010. Fotografías de B. Isela Peña P., agosto 2011.

El texto que antecede este segundo personaje pilar comprende dos extractos. El más cercano al centro muestra letras en morado que podrían ser “ROLS”, además de cuatro tags diferentes en amarillo oro, con tipografía y tono idéntico a un 2010 ubicado al final de estas letras. El segundo está en verde y límites en negro mostrando el OFK, reafirmado con un tag en blanco que se lee OFK ubicado en el centro; asimismo, hay un tag negro ilegible debajo y la pinta ROLL en la parte superior derecha.

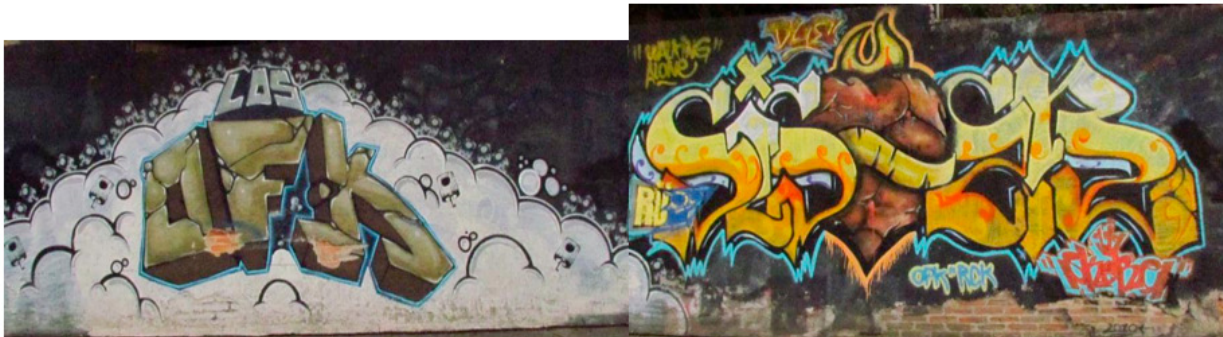


Imagen 12. Imágenes que muestran la firma del grupo de grafiteros entre un polvoso derrumbe; y corazón aprisionado al centro de un texto. Autores OFK, 2010. Fotografías de B. Isela Peña Peláez, agosto 2011.

En el centro se observa en grande la firma del grupo: “Los OFK”, en gris y café verdoso, con un halo azul claro. Es posible mirar la escena como si el bloque con las letras fueran una estructura sólida que ha caído y provocó el levantamiento de nubes de polvo que les rodean, formando burbujas alrededor. En estas nubes se distinguen cuatro artefactos, dos de cada lado, consistentes en cilindros con un orificio en negro y una base delgada en su ápice, a manera de una varilla que les sostiene balanceándose hacia los lados. En la parte inferior de las letras hay dos descarapeladas que no rompen con la escena, como ventanas a través de las cuales se revela un fondo de ladrillo rojo.

En siguiente fragmento se muestra la interacción de letras, la imagen de un corazón flameante, lo cual podría señalar que late y está vivo. Este fragmento hace interactuar pintas y tags. Las letras, en amarillo, se reparten equitativamente alrededor de lo que he identificado como corazón, que tiene en

su parte superior una doble flama amarilla con centro rojo; del lado izquierdo las letras son SIS, el corazón está aprisionado por las letras a los lados y por un lazo amarillo por el frente, del lado derecho se lee algo similar a GIB. Los tags y pintas señalan en el lado superior derecho <<“WALKING” ALONE>>, casi sobre el corazón a la derecha “VGE”, en el extremo inferior izquierdo RC, casi debajo del corazón a la izquierda “OFK – RCK”, y en el extremo inferior izquierdo <<“MATAACA”>>.

En esta segunda fracción difícilmente se lee un código violento, sin embargo planteo las diferentes representaciones de las manos, que además de ser un código encriptado, que deben conocer los autores y los destinatarios de este graffiti, señalan que no es por simple expresividad que este graffiti está en ese lugar, ni la distribución dada al mismo. Además de las manos, la superposición de tags de OFK sobre las únicas letras en forma de bomba en lugar de estar anguladas podría mostrar un mayor rango o un triunfo de OFK frente a lo que signifique o representen las letras tagueadas. Asimismo, el corazón se percibe latente y agobiado, constreñido y a punto de explotar; la banda dorada que enlaza las letras funciona como un dispositivo de control, que a manera de grilletes sostiene al corazón en su sitio, casi en el centro del graffiti.

El último bloque corresponde a una serie de pintas que completan la porción faltante, desde las nubes que se ubican en la parte inferior del personaje que bloquea el fragmento anterior desde la derecha. Las pintas no terminan en la esquina, junto con la barda da vuelta sobre el mismo muro.¹⁷ Junto a las nubes surge un fragmento de texto en verde con sombra amarilla, con evidencia de secreciones húmedas como interfase entre ambos bloques un halo azul claro. Las letras que se leen son VUVA. Siguen otros fragmentos con letras en diferentes formas y colores que continúan la idea al dar vuelta a la calle.



Imagen 13. Fragmento de extrema derecha del graffiti: Pintas. OFK, 2010.
Fotografías Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

En esta última parte el graffiti ejerce como dispositivo que se impone y obliga al espectador a mirarlo, aunque solo sea de reojo. Este carácter trasgresor no es otro aquel que permanece en el graffiti desde la tradición.

¹⁷ Por cuestiones de logística no tengo registro fotográfico de la parte lateral del inmueble donde se localiza el graffiti que presento en este texto.

El grafiti en lo general se percibe como la interacción de al menos tres codificaciones, la primera en el plano de lo cotidiano, dirigida a cualquiera que la mira, otro con un planteamiento comprensible para aquel que mira en detalle cada fragmento y lo integra a la totalidad, y uno tercero que tienen un sentido encriptado destinado a un público cautivo que comparte el conocimiento del mismo código de representación. La forma en que está presentado, luego de la revisión puntual, muestra que la lectura ideal es para el que percibe al grafiti viéndolo de frente, en una mirada general que comience en el centro, donde a modo de perspectiva tiene su punto focal, ubicado en la firma y sublima el centro hacia la palabra que constriñe al corazón.



Imagen 14. Focalización de la mirada en el grafiti desde cómo se presenta. OFK, 2010.
Fotografías Beatriz Isela Peña Peláez, agosto 2011.

En el grafiti se muestran en el centro las firmas y un corazón latente conforman un constructo central en la obra. A la izquierda se presenta un ejercicio de violencia y control sobre la mujer desnuda de voz y fosas nasales por donde respirar, controlada por el personaje de la extrema izquierda que amenaza con la mano y utiliza seres extraños para forzar a un armadillo a aprisionarla. El fragmento de la derecha se limita un código escrito no accesible para cualquier lector.

La escena de la izquierda muestra una mujer callada y sumisa, agradable a la vista, que no puede escapar por tener adherido a su brazo un armadillo, que funciona bajo la presión de dos bolas dentadas que lo lesionan a instrucción de un personaje que ejerce la violencia de una forma completamente seca, un “violento de cuello alto”, que no se ocupa más que de amenazar, controlar y señalar. Los constructos nominales del lado derecho quedan perdidos en un universo que no señala un fin perceptible, por continuarse al dar la vuelta la barda sobre la cual está el grafiti, dando al espectador general la idea de continuidad, y forzando al que entiende el texto a girar y entrar a la calle lateral.

Los personajes masculinos y las señas con las manos irrumpen en la percepción del todo, violentándolo y generando incertidumbre sobre su significación. Pareciera una amenaza velada, un modelo de violencia seca sin disparo ni arma, solo manos en diferentes posiciones, intimidando al espectador inocente y ajeno, y tal vez comunicando algo en códigos particulares, tal vez amenazándose entre ellos, o bien tomando un acuerdo para una acción sobre el que mira. La incertidumbre provoca tensión en el espectador.

Enfrentar un código incomprensible resulta violento, por un precedente de violencia ejercida por grupos de jóvenes que se comunican por códigos a través de las manos. La experiencia de la violencia cotidiana difundida por los medios se extiende sobre el espectador, que cuestiona hasta dónde hay peligro en lo que mira. La violencia seca interactúa con un proceso que se percibe menos violento, que lleva a la reflexión.

Conclusiones

Este grafiti podría ser considerado como un ejemplo de una representación donde se hace alusión a la violencia de forma seca, desde la imagen de la mujer sometida, esclavizada, oprimida y controlada, hasta el gesto manual que simula un arma, atravesando por la opresión al corazón, la agresión presente en las bolas dentadas y la lesión que causan al armadillo, el resto de los símbolos presentados con las manos y un código evidentemente textual y occidental que no cualquier espectador decodifica.

La opresión a la mujer, representada en la constricción realizada por la lengua del armadillo, y su nulificación al no tener boca, constituyen otros elementos evidentes de violencia seca, pues no hay llanto ni enojo, un gesto nulificado por la fragmentación del rostro, minimizándola a ser espectador de su propio destino.

El grafiti por origen e irrupción, aún dentro de la norma y la legalidad, puede ser visto como una forma de violencia sustentada en la ruptura del orden, más aún cuando es ilegal. La irrupción se asocia a la violencia como extensión del control hegemónico. La violencia seca es más efectiva como dispositivo para intimidar a través de íconos del dominio generalizado y a la vez polisémicos; sin embargo también propicia una mirada crítica y un proceso reflexivo. Una imagen violenta muy explícita, sangrienta y con otras secreciones, no deja nada a la imaginación ni al raciocinio; sólo aliena y acostumbra a la existencia de la violencia, desactivándola como dispositivo político y social; transforma al individuo en un ser cada vez más susceptible a resistir acciones violentas y/o a producirlas en otros; su naturalización que conduce necesariamente a una deshumanización.

El grafiti tiene el estigma de ser visto como violento e irruptor, aún en la legalidad. En la imagen en análisis, como en muchos otros grafitis, hay violencia seca que actúa como dispositivo de comunicación y genera incertidumbre en el espectador y propicia que se alerte. A pesar de que el lenguaje empleado es necesariamente occidental (sea español o inglés), mas la deformación en la representación nominal trastoca al texto, que al ser incomprensible se percibe como otra imagen, pasando a ser interpretados como elementos complementarios de las imágenes mismas.

Bibliografía

Báez R. L. (2005), *Mnemosine novohispana, retórica e imágenes en el siglo XVI*, IIE – UNAM, México.

Báez R. L. (2010), “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs Hombach” en *Anales de investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IIE – UNAM, México.

Chordá F. (2004), *De lo visible a lo virtual, una metodología del análisis artístico*, Anthropos Edit., Barcelona.

Espinoza E. (2011), “Lo sacro-político y lo urbano en imágenes y graffiti de barrios de Iztapalapa” en *La imagen sagrada y sacralizada I*, IIE – UNAM, México.

Gaytán S.P. (2000), “Sombras cromáticas en el archipiélago urbano; Pintas, tags y graffiti en la submetrópoli defecha” en *Joven es, Revista de estudios Jóvenes sobre Juventud*, Instituto Mexicano de la Juventud–SEP–Centro de investigación y estudios sobre juventud, México.

Mandoki K. (1992), “El poder de la estética” en *Arte y coerción*, IIE–UNAM, México

Mier G.R. (2000), “Los desfiladeros de la metáfora: Rostros de la Violencia” en *Subversión de la violencia*.

Peirce, Ch.S. (1958), *The first six volumes of the Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Library of Congress–Oxford University, USA.

Varnedoe K *etAl.* (1991), Museum of Modern Art, NY.

(1935) *Diccionario enciclopédico abreviado, t.III*, Espasa – Calpe, Madrid.

Fuentes informáticas

Castañeda N. *etAl.*, *Diccionario de Parlache, edición depurada y actualizada*, Lea Envigado, Antioquía, <http://www.lea.org.co/Uploads/documentosCompletos/Diccionario%20abreviado%20LEA.pdf>.

(2011), *Definiciones en línea*, <http://bluehacking.coolbb.net/t115-definicion-de-graffiti>.

(2010), *Diccionario de la Real Lengua Española*, Real Academia Española de la Lengua, España, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=graffiti.

(2009), *Diccionario Enciclopédico Vox 1*, Larousse Editorial, España, <http://es.thefreedictionary.com/violencia>.