

Geografía del arte callejero: La distribución espacial de un arte controvertido. El caso de Valparaíso

Jan Gemeinholzer¹, Andrés Gerique², Michael Richter³

¹Instituto de Geografía de la Universidad Friedrich-Alexander de Erlangen-Nürnberg, Alemania
E-mail: jan.gemeinholzer@fau.de

²Instituto de Geografía de la Universidad Friedrich-Alexander de Erlangen-Nürnberg, Alemania
E-mail: andres.gerique-zipfel@fau.de

³Instituto de Geografía de la Universidad Friedrich-Alexander de Erlangen-Nürnberg, Alemania
E-mail: sairecabur@posteo.de

Fecha de recepción: 13/06/2021

Fecha de aceptación: 22/9/2021

RESUMEN

En este artículo se analiza el fenómeno del arte callejero desde una perspectiva geográfica, entendiendo por dicho arte tanto los complejos murales de gran calidad artística y persistencia como los grafitis de fugaz existencia y autoría poco clara. El estudio se basa en un análisis bibliográfico y trabajo de campo en la ciudad de Valparaíso. Los resultados indican que la ubicación geográfica de las diferentes expresiones del arte callejero varía a escala local y mundial. Por ejemplo, en las ciudades de América Latina de rico colorido el arte callejero de colores vistosos es particularmente frecuente. A nivel local, destaca Valparaíso. México desempeña el papel de pionero, ya que en el muralismo de los "Tres Grandes" (Orozco, Siqueiros, Rivera) se encuentra uno de los orígenes de los murales modernos. En la capital del arte y la cultura de Chile, Valparaíso, una actitud liberal tanto por parte de los residentes como de la administración de la ciudad hacia los artistas de arte callejero ha generado un boom que contribuye a su atractivo turístico. Este artículo aclara hasta qué punto los murales constituyen el momento inicial para las decoraciones artísticas de vehículos y por qué los grafiteros prefieren los "lugares perdidos" para su obra.

Palabras clave: Arte callejero; Valparaíso; Muralismo; Grafiti.

GEOGRAPHY OF STREET ART: THE SPATIAL DISTRIBUTION OF A CONTROVERSIAL ART. THE CASE OF VALPARAISO

ABSTRACT

This article analyzes the phenomenon of street art from a geographic perspective, understanding by this term both complex murals of higher artistic quality and persistence as well as graffiti of unclear authorship and fleeting existence. The study is based on bibliographic research and field work in the city of Valparaiso. The study shows that the spatial distribution of these phenomena varies on the local to the global level. In the latter case, colorful street art is particularly widespread in anyway colorful urban environs of Latin America. At the local level, Valparaiso is highlighted. Mexico plays a kind of pioneering role insofar as the muralism of 'The Big Three' (Orozco, Rivera, and Siqueiros) impacts many of the modern wall paintings. In Valparaiso, Chile's capital of art and culture, a liberal attitude of the residents as well as propagation by urban planners towards actors/artists is contributing to a boom leading to an additional tourist attraction. This article sheds light on the extent to which wall paintings are the starting point for the artistic decoration of vehicles and why graffiti artists prefer 'lost places'.

Keywords: Street Art; Valparaíso; muralism; graffiti.

INTRODUCCIÓN

Las referencias bibliográficas sobre el arte cotidiano en paredes y muros (bajo esta definición entendemos murales, arte callejero y grafitis) provienen principalmente de la visión que la sociología, las ciencias políticas o las bellas artes tienen del mismo. Los aspectos propios de la geografía humana han sido hasta ahora raramente abordados, aunque las cuestiones relativas a la distribución espacial del arte mural contemporáneo y sus características específicas son significativas y dignas de conocerse. La pregunta sería: ¿Qué relación existe entre el arte callejero en el espacio público con la modelación espacial y sus identidades inherentes?

Este artículo está basado en investigaciones de diversa índole. Por un lado, los autores contaron con una amplia documentación fotográfica de motivos de arte callejero de unos ochenta países visitados varias veces durante la última década. Además, se realizaron estudios específicos basados en GPS sobre la distribución y el patrón de los murales en los barrios de Valparaíso (Gemeinholzer, 2018). También se utilizaron varios motores de búsqueda en Internet para comprobar la distribución de imágenes de arte callejero en regiones concretas utilizando palabras claves específicas. Por ejemplo, la entrada combinada de nombres de países o ciudades y el término "arte callejero" proporciona una primera visión de la difusión del arte urbano.

El arte mural: ¿Un medio efímero con relevancia espacial?

Los fenómenos del arte mural aquí considerados son efímeros en comparación con las pinturas sobre lienzo o papel de acuarela. Por regla general, los murales son repintados o alterados varias veces a lo largo de los años, lo que convierte a las paredes en un mosaico de colores. Nuestras observaciones son, pues, instantáneas de un medio difícil de fijar, en constante cambio, fugaz.

Las ciudades de América Latina forman un contraste muy colorido sobre todo con la mayoría de los antiguos Estados socialistas. Si se realiza una búsqueda en Internet sobre “ciudades más coloridas del mundo”, aparecen multitud de sitios web dedicados a ciudades latinoamericanas, mientras que las urbes europeas solo son nombradas esporádicamente y las rusas o chinas no aparecen en absoluto. En estos últimos países predominan fachadas grises, mientras que en Europa Central las normativas de construcción suelen restringir el potencial colorido de las edificaciones. Por otra parte, es precisamente aquí donde los colectivos de artistas están cobrando protagonismo, encargando murales fantasiosos de grandes dimensiones más allá de las fronteras nacionales. Estas obras gigantescas suelen presentar motivos tanto abstractos como fotorrealistas. Sin embargo, los temas de estas obras no acostumbran a relacionarse con los residentes del barrio. Además, según Lossau y Flitner (2006), aunque estas medidas de renovación urbana aumentan el atractivo (visual) del barrio, suelen también aumentar considerablemente los alquileres y los precios de las viviendas en propiedad. Los autores ven en estos “lugares temáticos” la representación de “mundos de purpurina”.

Por el contrario, el arte callejero realizado a escondidas, y en especial los grafitis, son considerados como una desfiguración visual del medio y jurídicamente como un daño a la propiedad. No obstante, en la escena artística, la ilegalidad, unida a la intervención del espacio, se suele entender como un proceso creativo, ejerciendo una atracción especial para muchos de los actores implicados (Wald, 2010) (Fig. 1). La aceptación por parte del público varía mucho según el origen, la educación, la edad y la sensibilidad artística y también depende de la tolerancia personal o de la actitud política de cada espectador. Del mismo modo, en las ciudades latinoamericanas “coloridas”, es probable que la aceptación sea mayor que en Europa Central y que abarque un abanico más amplio de público.



Figura 1: Autorretratos de grafiteros anónimos. A) San Petersburgo, B) Cerro Alegre, Valparaíso, C) Pachuca, D) Ciudad de México. Fotografías de los autores.

En general, los dibujos de mayor calidad son más apreciados que los grafitis por la mayoría del público, que suele considerarlos meros pintarrajeos. La ubicación y el tipo de edificio en el que se realizan también influyen en su apreciación o rechazo, al igual que el discurso (socio)político al que se asocian. Así, es más probable que se acepten los motivos en paredes descuidadas, en fábricas en desuso o en terrenos industriales abandonados que en edificios de uso privado o público o en zonas residenciales. Los objetivos preferidos de los grafiteros que obran ilegalmente son sobre todo espacios de poco valor o “lugares perdidos” (lost spaces) que quedan fuera de las zonas de interés público, de sus propietarios o de los agentes de la autoridad. Por otro lado, impulsado por el auge de las redes sociales, está ganando popularidad un auténtico “turismo de lugares perdidos”, de modo que, en el sentido de Lippuner y Lossau (2004), los “no lugares” poco atractivos se están convirtiendo en “lugares temáticos” encantadores.

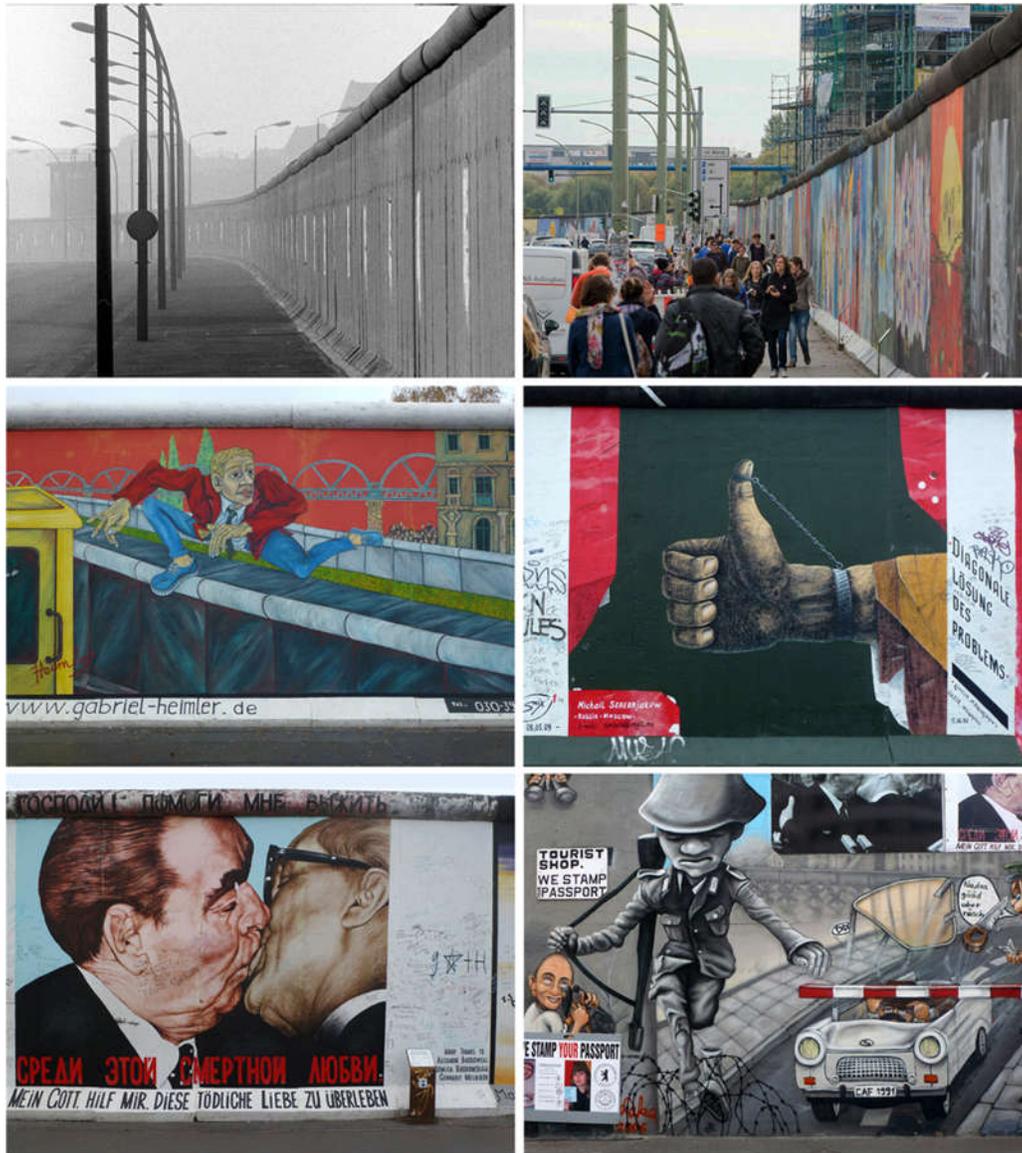


Figura 2: El muro de Berlín. A) y B): Antes y después de la caída del muro en 1990 y 2014. Fotografías de Eberhard Klöppel y Lukas Schulze (Fuente: Augsburgener Allgemeine, 2014). C) El saltador de muros (de Gabriel Heimler y Anna Proc), D) Solución diagonal del problema (de Mikhail Serebryakov), E) Beso fraternal (de Dmitri Wrubel), F) Salto hacia la libertad (artista desconocido). Fotografías C-F de los autores.

Dependiendo de las preferencias temáticas de los artistas callejeros y de la población como público destinatario, la gama del lenguaje visual puede variar significativamente de una región a otra. Por ejemplo, la crítica política y social está mucho más extendida en el Muro de Berlín (Fig. 2) que en Valparaíso o Ciudad de México (Figs. 3 y 4).



Figura 3: Ejemplos de arte callejero en México. A) y B) Pancho Villa y Emiliano Zapata el 6 de diciembre de 1914 en el Palacio Presidencial de la capital mexicana. Fotografía histórica de Agustín Víctor Casasola (véase Emerson Kent, s/f) y mural correspondiente en Ciudad de México. C y D) Vista de un cráneo en versión mexicana y cubana (Tepetlixpa y La Habana; en esta última, monumento dedicado a William Shakespeare). E) Pirata en el centro de Ciudad de México, F) “Macromural” en Pachuca. Fotografías B-F de los autores.

Esta fue probablemente una de las razones por las que, en torno a 2010, influyentes promotores urbanísticos quisieron verlo derribado. Sin embargo, esto ha cambiado. Actualmente “El Muro” se considera una obra de arte completa o una especie de museo al aire libre y ha pasado a denominarse permanentemente “The East Side Gallery” en un tramo completamente conservado de 1,3 km.

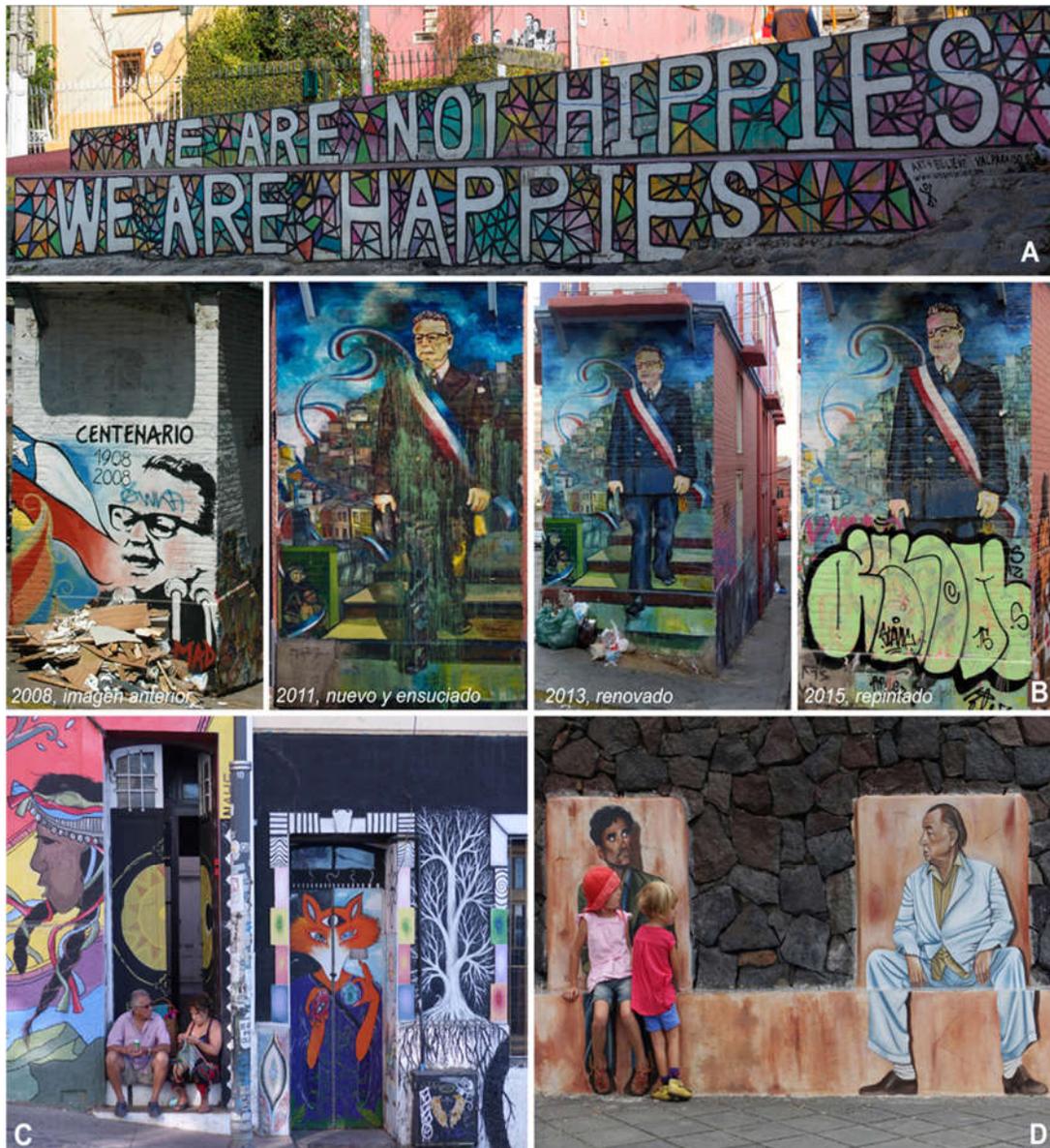


Figura 4: Murales en y sobre Valparaíso. A) Lema, B) Cambios en un mural dedicado al expresidente Salvador Allende entre los años 2008 y 2015 en la esquina Almirante Montt y Wagner, C) Creatividad muralística y vida con los murales. D) El cartero y Pablo Neruda, protagonistas de la película *Il Postino* (1994), mural ubicado en Pollara en la isla italiana de Salina, donde se rodó gran parte de la película. Fotografías de los autores.

Müller (2019) destaca el papel de los artistas en la creación de una “ciudad justa”, en la que confluyen la interacción de los artistas, el arte callejero, los residentes, los planificadores y la materialidad de la ciudad. En opinión de la autora, la importancia del diseño para una ciudad diversa y el orden visual de las ciudades es eminente, ya que las intervenciones artísticas siempre han sido un ejemplo de los constantes procesos de cambio en las ciudades. En algunos lugares, los urbanistas incluso utilizan intervenciones artísticas en el tejido urbano para transformar los barrios.

Asimismo, cabe destacar que también se observan variaciones regionales y ciertos paralelismos en

la coloración de los vehículos que circulan por las ciudades, los cuales pasan a formar parte del paisaje urbano. Mientras que en Europa sus colores suelen ser sobrios y predominan el negro, blanco o gris, en Perú y Colombia, por ejemplo, existe desde hace muchos años una tendencia creciente a diseñar camiones, autobuses y mototaxis con un colorido llamativo (Fig. 5). En Pakistán y Afganistán, en particular, y también en la India y Ceilán, este tipo de vehículos se han diseñado durante décadas de forma extremadamente ornamentada y relativamente costosa. En el oeste de Europa, la tendencia a utilizar más colores en los camiones y en las paredes de las casas se ha hecho notorio recientemente. En el caso de los vehículos, ganan importancia los talleres de pintura especiales, donde poco a poco se ponen de moda los llamados camiones de tatuaje o tattoo trucks. Con sus exuberantes disposiciones de color (Fig. 5), podrían contribuir a dar un aspecto más colorido a las ciudades de latitudes medias y altas.

Tabla 1: El concepto espacial de la tríada de Henri Lefebvre (según Meyer, 2007, p. 315; v.t. Castro-Martínez, 2021, p. 29)

1. Tríada espacial	Significado	2. Tríada espacial	Significado
espace perçu (espacio percibido)	espacio sentido, experimentado sensorialmente	práctica del espacio	entorno material, espacio real generado a lo largo de la historia
espace conçu (espacio concebido)	espacio conceptualizado, planificado	representaciones del espacio	representaciones teóricas del espacio; modelos, espacio del saber y de la lógica
espace vécu (espacio vivido)	espacio vivido y experimentado en el día a día de la realidad urbana	espacios de representación	relaciones sociales vividas por los usuarios del espacio; espacio que cambia a causa de su uso

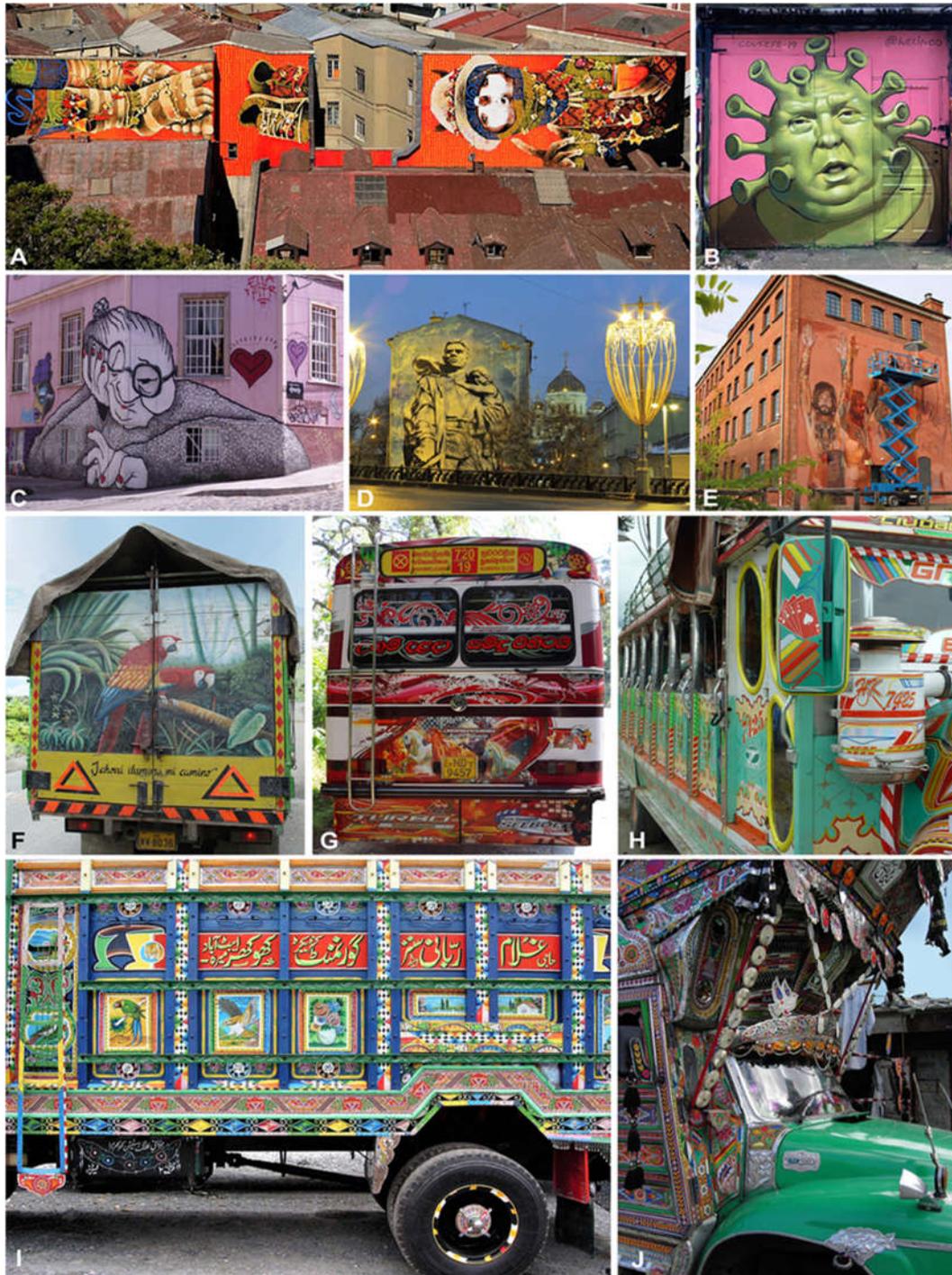


Figura 5: Trabajos comerciales (incluyendo el “arte sobre ruedas”) por encargo: A) Valparaíso: Ekeko (Inti Castro), B) Copenhague: Shrek-Trump-Corona (Welinoo), C) Valparaíso: La “Mamie” (Ella & Pitri), D) Moscú: Imagen de un monumento del Cementerio Berlín-Treptow “Soldado soviético con niña alemana ” (artista desconocido), E) Recinto Siemens en Erlangen: Hombre Rayos-X (Case Maclairn), F) Balsas, Perú, G) Trincomalee, Sri Lanka, H) Popayán, Colombia, I y J) Sost, Pakistán. Fotografías de los autores.

¿Pura teoría o geografía?

Los signos y las imágenes en las paredes forman parte de la condición humana. Afirmaciones como “Desde la perspectiva del uso actual del papel, el teléfono y la pantalla, a veces ya no se concibe lo esenciales que han sido los muros de todo tipo también como medio de comunicación” o “Una idea sin época –siempre han existido: signos e imágenes en los muros que se crearon sin encargo” hablan por sí solas (Stahl, 2012, p. 15; la traducción es nuestra). Más allá de su función de archivo histórico, la pintura mural debe considerarse también uno de los primeros logros culturales de la humanidad. Los fenómenos y prácticas de la pintura mural, el arte mural y callejero, el arte de la calle y el grafiti “arrojan luz sobre una necesidad humana básica: comunicar con palabras e imágenes” (p. 15). Las palabras e imágenes de una época colocadas en los muros representan lo que preocupa a sus intérpretes y lo que quieren comunicar a la gente de su tiempo:

La más elevada, la más lógica, la más pura y más fuerte forma de pintura es el mural. En esta sola forma, es una con las otras artes –con todas las demás. También es la forma más desinteresada, porque no puede convertirse en un asunto de beneficio privado [...]. Es para el pueblo. Es para TODOS. (José Clemente Orozco, “New World, New Races and New Art”, 1929; citado en Anreus, Folgarait y Greeley, 2012, p. 322)

En las décadas de 1980 y 1990, el arte callejero (en el sentido amplio) puede considerarse un componente importante de la estética urbana posmoderna y, por tanto, también un “factor espacial” (Wacławek, 2012). Así, este artículo indaga sobre “lo espacial” en las diversas expresiones de la pintura mural y examina cómo durante distintas épocas y circunstancias estas prácticas tomaron y toman áreas urbanas, y cómo influyen a las producciones del espacio.

Durante la investigación se hizo evidente que una comprensión esencialista del espacio no es eficiente para investigar el significado del arte callejero en el contexto histórico-geográfico-cultural. Por lo tanto, con respecto al debate espacial dentro de la nueva geografía cultural en el contexto del “spatial turn”, nos orientamos aquí, entre otros, desde el concepto triádico de espacio de Henri Lefebvre (Tab. 1).

Para Lefebvre (1991) , el espacio se concibe como un producto histórico. En su obra aborda diversos conceptos de espacio para varias épocas históricas. El abanico se extiende desde el espacio absoluto de la naturaleza, la interconexión no fragmentada del espacio, el tiempo, la sociedad y lo espiritual, hasta el espacio diferencial, que se construye en el momento de la diferencia y, por tanto, tiene que ser “luchado” y creado (Meyer, 2007, p. 318). La obra de Lefebvre se vuelve relevante para nuestra interpretación del muralismo y los fenómenos del grafiti y del arte callejero cuando el autor habla de un “espacio abstracto” refiriéndose a pintores famosos del cubismo, como Pablo Picasso o Georges Braque:

En la disolución o descomposición del espacio, la pintura desempeña un papel pionero. En vísperas de la Primera Guerra Mundial, los pintores del cubismo analítico (Braque, Picasso) rompen con la perspectiva clásica. Picasso inventó una forma de pintar completamente nueva. Los cubistas crean el espacio de la modernidad: el espacio abstracto, incondicionalmente visualizado. [...] Inauguran la dictadura del ojo. (Meyer, 2007, p. 321; la traducción es nuestra)

Estas perspectivas teóricas espaciales pueden vincularse al concepto de “sitios temáticos”, tal y como lo definen Lossau y Flitner (2006). A partir de estas consideraciones teóricas, en la parte empírica se plantean cuestiones orientativas sobre la constitución y percepción de los lugares y espacios en la interacción con el arte mural, utilizando diversos ejemplos.

Del muralismo mexicano al movimiento del arte callejero

Los paralelismos estilísticos entre el arte callejero y el “muralismo” son inconfundibles en México (Fig. 6). Este último término describe un movimiento y una forma de arte surgida en la década de 1920 tras la Revolución Mexicana. El término español murales se refiere aquí a las pinturas en muros localizados en espacios públicos y desempeña un papel en el contexto del establecimiento del Estado nacional mexicano como una forma de arte visiblemente institucionalizada. Las obras reflejan contenidos nacionales, de crítica social e históricos, interpretados principalmente por los “Tres Grandes”: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Gracias a sus murales monumentales se les puede considerar como los pioneros del movimiento moderno del arte callejero o “street art”. Desde los años veinte hasta los setenta colocaron sus mensajes en y sobre edificios públicos, en patios y escaleras semiabiertos o en las paredes interiores de cúpulas inundadas de luz. El Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México representa un prototipo de creaciones, cumpliendo con todas las características de los sitios temáticos en el sentido del concepto de Lossau y Flitner (2006).

Se pueden encontrar murales similares, aunque más recientes, en muchos edificios públicos de todo el país. Una exhibición mundialmente conocida del muralismo son los mosaicos en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en la delegación de Coyoacán de la capital, que fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 2007. Terminados en 1956, los mosaicos están compuestos por miles de fragmentos de unos 150 tipos de piedra de diferentes colores procedentes de todo el país. Concebidos por el artista mexicano Juan O’Gorman, el cual pertenecía al círculo de amistades de los Tres Grandes, son representaciones históricas y culturales. En total, el conjunto monumental adorna una superficie de casi 4.000 m², donde el muro norte simboliza el pasado prehispánico y el muro sur el pasado colonial, el muro oeste representa el México moderno y el muro este el mundo contemporáneo (Fig. 6, tira inferior).

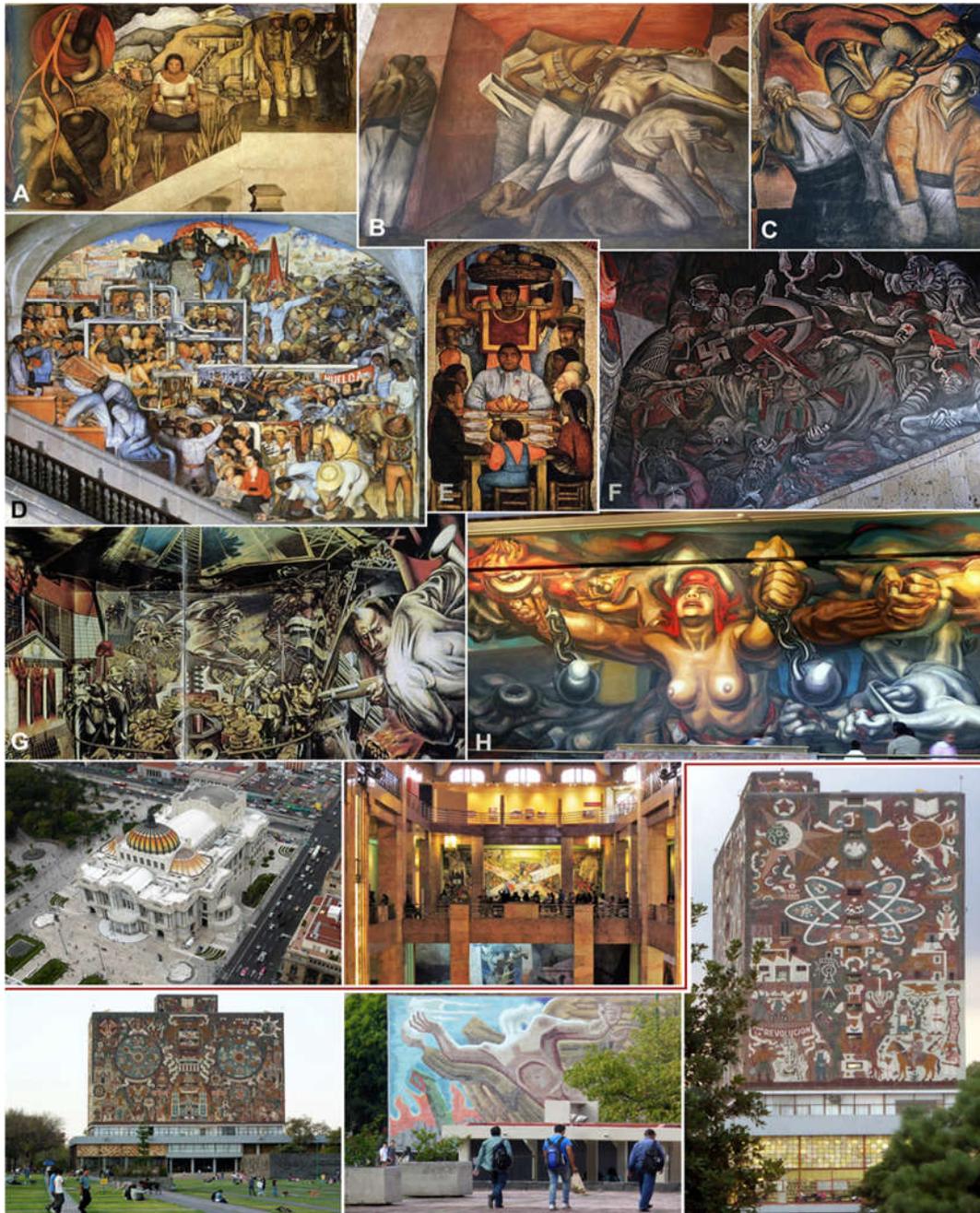


Figura 6: Ejemplos del muralismo mexicano. En la mitad superior, murales de los tres grandes maestros del período 1926-1945. A) Diego Rivera (1926): La mecanización del país. Secretaría de Educación Pública (SEP), Ciudad de México. B y C) José Clemente Orozco (1923-26): La trinchera y Trinidad revolucionaria. Antiguo Colegio de San Ildefonso (antes Escuela Nacional Preparatoria), Ciudad de México. D) Diego Rivera (1935): El mundo de hoy y de mañana. Palacio Nacional, Ciudad de México. E) Diego Rivera (1928): El pan de cada día. SEP, Ciudad de México. F) José Clemente Orozco (1937-39): Carnaval de ideologías. Palacio de Gobierno, Guadalajara. G) David Alfaro Siqueiros y Equipo Internacional de Artes Plásticas (1939-40): Retrato de la burguesía. Sindicato Mexicano de Electricistas, Ciudad de México. H) David Alfaro Siqueiros (1945): Nueva democracia. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. I) Vista aérea del Palacio de Bellas Artes. Fotografías A-I de Alejandro Anreus, Leonard Folgarait y Robin Adele Greeley (2012). J) Palacio de Bellas Artes (interior) con mural de Diego Rivera (1934): El hombre controlador del universo. Tira inferior: Biblioteca Central de la UNAM. Fotografías J y ss. de los autores.

Tabla 2: Resultados centrales de entrevistas en el barrio de Cerro Alegre, Valparaíso.

Categoría	n =	Atractivo	Valoración murales	Valoración grafiti
ho(s)tel	3	muy alto	buena	mala
comercio	3	2 alto 1 bajo	2 bastante buena 1 mala	mala
restaurante	2	muy alto	buena	mala
vecinos	3	–	más bien buena	más bien mala
turista	9	alto	de buena a muy buena	3 más bien mala

Desde entonces, el muralismo no solo se estableció como el arte nacional de México, sino que también traspasó las fronteras hacia las regiones del sur de Estados Unidos, donde se le considera principalmente una fuente de inspiración para el así llamado “arte chicano”. En las ciudades tradicionalmente multiculturales de San Diego, Los Ángeles y San Francisco, durante la década de 1970, en el curso de la emancipación de su imagen de “comedores de frijoles”, los jóvenes chicanos empezaron a fusionar en el arte callejero su mestizaje con su ya interiorizada identidad estadounidense. Debido a que provenían de los guetos sociales de los “hispanics”, donde la presencia de bandas y la criminalidad derivada de las drogas no les eran ajenas, aprendieron tanto de las prácticas del grafiti que ya había hecho acto de presencia como del “aura” del muralismo de los famosos creadores mexicanos. En la costa oeste de Estados Unidos surgió un peculiar estilo chicano que a menudo adaptaba la retórica y los motivos del muralismo “clásico” y los combinaba con el arte del grafiti en murales a gran escala, un estilo que también es parcialmente reconocible en los murales de Valparaíso (Anreus, Folgarait y Greeley, 2012, p. 251 y ss.).

Un excelente ejemplo del estilo chicano en Estados Unidos lo ofrece el Barrio Logan, un arrabal sureño y fronterizo de San Diego con un cierto toque artístico y residentes de raíces mexicanas en un entorno industrial. En el centro del barrio se encuentra el Parque Chicano, con numerosos murales en los pilares y vigas de los puentes de una intersección de autopistas (Fig. 7, Subcuadro I). En ellos están representados tanto el activismo por los derechos civiles de los residentes locales como algunos personajes notables. Otros trabajos elaborados profesionalmente sobre símbolos, temas históricos y culturales completan el cuadro general, para los que toman prestado el estilo de los Tres Grandes.



Figura 7: Murales y “lugares perdidos”. A) Valparaíso, B) Ciudad de México, C) y D) Tijuana, E) Essen, Cuenca del Ruhr, F) La Habana, G) Siracusa, Sicilia, H) Biskek (Kirguistán), I) Barrio Logan, San Diego, California, J) Tallin (Estonia) K) La Ceiba (Honduras) L) M) y N) Núremberg y O) Erlangen, ambos en Baviera, P) Mülheim, Cuenca del Ruhr. Fotografías de los autores.

Estudio de caso: Valparaíso

En general, hasta bien entrado el siglo veinte, para la mayoría de los residentes de un barrio, la clase social y el lugar en el que se nacía venían dictados por los patrones de vida existentes (Kempf, 2010). Desde entonces, gracias a la tecnología y a la globalización, la posibilidad de elegir dónde vivir y la comunicación y conexión con el mundo exterior han aumentado considerablemente. Esto ha llevado a un creciente distanciamiento de los modelos de vida tradicionales y a un declive de las interacciones acostumbradas. De tal manera, en muchas ciudades latinoamericanas, las clases sociales se han ido mezclando. Es el caso de Valparaíso, donde, desde finales del siglo pasado, el abanico de estratos sociales se ha ampliado. Este fenómeno se ha visto reflejado en un heterogéneo y colorido tejido urbano, formado por edificios residenciales antiguos. Los precios de los alquileres y de los inmuebles son muy variados y garantizan una mezcla de residentes permanentes y recién llegados, incluyendo a la amplia población estudiantil de las seis universidades de la ciudad. La vida cultural es rica y favorece la intercomunicación entre los distintos grupos de residentes.

El arte mural (político) en Chile no es solo anterior al reciente boom de la pintura callejera en Valparaíso, también es el de más tradición en Sudamérica. Gracias principalmente a la iniciativa del pintor Patricio Madera, en los años 60 se crearon brigadas de pintura mural en los barrios pobres y obreros de muchas ciudades chilenas. Estas estaban formadas por vecinos, miembros de sindicatos y partidos, escolares, estudiantes y personas con formación artística. En gran parte, Salvador Allende fue elegido presidente del país porque los muralistas apoyaron activamente su campaña electoral (Steiner, 1998). Durante el gobierno de coalición de la Unidad Popular (UP), la pintura “oficial” de los artistas chilenos cambió; ahora dedicaban su trabajo al pueblo y en este sentido exigían para todos los grupos de la población un “derecho al arte” (Steiner, 1998, p. 250). Como pintor y muralista autodidacta de la Brigada Ramona Parra (BRP), “Pato” Madera también se orientó tanto estilísticamente como en términos de contenido en las representaciones pictóricas de los Tres Grandes del muralismo mexicano. Durante su trayectoria entre los años 1977 y 2014 desarrolló talleres en universidades chilenas y europeas y participó en espacios latinoamericanos como el “Encuentro Internacional de Muralismo” en México.

El reciente auge del arte mural en los Cerros Alegre, Concepción, Panteón, Artillería y Bellavista se explica, según las encuestas realizadas, por un encargo inicialmente oficial a los artistas por parte de la administración municipal para contrarrestar la desfiguración de las paredes de las casas pintarrajeadas con feos grafitis y así sustituirlos con arte mural de bella factura. Esto provocó un efecto en cadena en las numerosas colinas, cuyos miradores, auténticos imanes turísticos, envuelven en semicírculo el centro de la ciudad.

A diferencia de lo que ocurre en Ciudad de México, donde temas como la muerte (a menudo en forma de burla; Figs. 4 C y 7 B), la Revolución o los motivos aztecas y religiosos son más frecuentes, en Valparaíso se encuentran cada vez más motivos de estilo cómico, como se muestra, por ejemplo, en las pinturas gigantes de Inti Castro o Ella & Pitr (Fig. 5 A y C). A menudo, el colorido y la variedad de formas de los edificios se sitúan en primer plano como una inspiración. Por algo “Valparaíso fue declarado Patrimonio de la Humanidad en el año 2003, por su importancia histórica, belleza natural y una arquitectura única” (Sánchez, Bosque y Jiménez, 2009, p. 292).

La Fig. 6 muestra la investigación en el barrio de Cerro Alegre, la cual está basada en 114 fotografías (tomadas en febrero de 2013, otras en marzo de 2018). Estas han sido geolocalizadas en un mapa básico en línea visitable en la URL <https://goo.gl/ojuPp8>. En el barrio de Cerro Alegre, los vecinos entrevistados se mostraron abrumadoramente favorables a los murales, mientras que las formas típicas de grafiti se percibían en gran medida como algo que degrada el paisaje urbano (Tab. 2). Ninguno de los entrevistados mostró aprecio por los grafitis, mientras que los murales individuales (por ejemplo, los motivos de pájaros o un mural inspirado en Van Gogh) parecían llamar especialmente la atención.

A la mayoría de los entrevistados el barrio les parecía auténtico, pero no principalmente por los murales, sino sobre todo por la peculiar construcción de las casas y su ubicación en la ladera que da a la bahía. Principalmente quienes vivían o trabajaban en el lugar destacaron su carácter histórico. Muchos de los vecinos comentaron que el barrio se había vuelto algo peligroso debido al gran volumen de turistas y que los alquileres habían subido mucho. Entonces, ¿qué papel juega el arte mural en la constitución de Valparaíso como “lugar temático”?

Valparaíso y sus alrededores son considerados oficialmente como un “oasis del grafiti” en términos de pintura mural. En el momento de la investigación en 2013, esta imagen era activamente “comercializada”; por ejemplo, en el sitio web de la ciudad se vendía un paseo por los barrios turísticos de Valparaíso como una “entrada a un mundo de cómic” y los mapas turísticos porteños promovían el “street art” y lo siguen realizando hasta la actualidad (VLPO, 2020). Este surge de la interacción entre los murales o grafitis diseñados colectivamente y un cierto encanto de los barrios en cuestión, debido, entre otras cosas, a un número relativamente elevado de casas abandonadas. La presentación oficial subraya que el pintar grafitis con spray es una práctica que, por un lado, marca los “espacios olvidados” (el grafiti como “síntoma” de decadencia), pero por otro, los revitaliza. Los términos “murales” y “grafitis” pasan así a ser sinónimos. Las autoridades no trazan una línea entre ambos conceptos, al contrario de la línea divisoria que surge en las entrevistas realizadas en Cerro Alegre y que en cierta medida fue provocada por el cuestionario utilizado.

Los murales o grafitis representan uno de los muchos factores de la interacción entre la historia nacional, la identidad cultural y las “campañas de imagen” oficiales en la región de Valparaíso. El aspecto comercial no queda necesariamente en segundo plano, ya que el valor del arte callejero y mural se refleja para el barrio, por un lado, en el aumento de la calidad de vida y, por otro, en la gran afluencia de turistas (aunque también hubo declaraciones críticas al respecto por parte de los residentes en algunos diálogos). Los turistas extranjeros vienen en el marco de viajes organizados en crucero, como parte de una travesía por Sudamérica o por su actividad profesional, pero también llegan chilenos de Santiago para pasar unas cortas vacaciones en Viña del Mar.

El marco estratégico de la política cultural regional se centra en una relación triangular formada por “Territorio”, “Patrimonio” y “Sociedad”. En este concepto, “territorio” incluye tanto la ubicación en el espacio “físico-concreto”, como el clima regional, el “paisaje” y otros recursos. Así, los atributos asignados a Valparaíso como “región turística” y como “región portal” son también parte integrante de este marco. Cerro Alegre puede clasificarse como un lugar temático. Sin embargo, el objetivo oficial no es tanto imponer una imagen espacial uniforme, sino confirmar, promover y consolidar la imagen existente de Valparaíso como una colorida y encantadora capital artística y cultural de Chile.

La estrategia persigue provocar procesos “de abajo hacia arriba”, es decir, se busca que la población participe activamente (al menos sobre el papel) en el diseño visual del entorno urbano, del que se espera que surja una fuerte identificación con la ciudad. Los numerosos muralistas juegan un papel importante dentro de este plan de colocar a Valparaíso o Cerro Alegre como lugar temático. De la misma estrategia forman parte también proyectos coordinados oficialmente, como el de la ONG chilena “Taller de Acción Cultural” (TAC), en el que los vecinos participan en proyectos de creación de murales. También hay “brigadas de murales” en colegios y universidades de la ciudad, cuyas acciones son bien recibidas por los vecinos. La alta participación de la población en numerosos y concurridos actos públicos sobre artes visuales demuestra que la pintura mural está anclada en la cultura cotidiana de los residentes de esta localidad.

Siguiendo nuestras definiciones encontramos en el lugar varios estilos de representación:

- Mural (pinturas en muros de diseño más o menos sofisticado, tanto permitidos por el propietario del inmueble como de creación espontánea y no autorizada) y mural de concepto (mural de gran tamaño, artísticamente elaborado, con tendencia a muchos colores y formas, en general obras por encargo, relativamente raro en Valparaíso).
- Grafitis (caracteres o símbolos rápidamente emplazados, en su mayoría monocromos: tags, throw-ups, piezas, incluido el más elaborado “wildstyle” o “estilo salvaje”; para la nomenclatura véase *Berlinstreetart*, 2018).
- Arte de la plantilla (esténciles/técnica del estarcido).
- Categoría abierta (formas artísticas mixtas u obras que no encajan en ninguna otra categoría).

El gráfico circular de la Fig. 8 refleja cómo en el arte callejero de Cerro Alegre predominan los murales y muros conceptuales artísticamente sofisticados, seguidos de cerca por los grafitis, pintados en ocasiones sobre esas obras “oficiales”, lo que causa malestar. Los grafiteros toman el espacio urbano fuera de su propio gueto social difundiendo agresivamente sus tags o bien “etiquetas”. La “estética” y la “brillantez artística” no juegan inicialmente un papel importante en el “writing” o “escritura” (Fig. 4 B).

A menudo, el peculiar “código” de la tipografía del grafiti solo es entendido por los iniciados en la materia, siendo considerado por la población en general más como una mancha que como un mensaje concreto (Reinecke, 2007). Sin embargo, o tal vez por ello, el fenómeno atrae mucho la atención. Es institucionalizado “secundariamente” en los proyectos sociales y experimenta gradualmente una cierta “estetización”, ya que la escritura cede cada vez más el paso a las representaciones figurativas en los muros conceptuales (“concept walls”) y los murales. El “código grafiti” de las obras se encuentra ahora en el color y la forma estetizados en los murales más o menos pintorescos.

Se podría comparar estos procesos con el término sociológico de nostrificación: los fenómenos del arte mural se convierten mediante intentos de institucionalización social en un “bien” de “toda la sociedad”. De esta forma se pretende alejarlo activamente de sus raíces ilegales y renitentes, que en su día fueron indicativas del triunfo de la “epidemia urbana” del grafiti. Por último, pero no por ello menos importante, el creciente número de artículos científicos y de revistas especializadas sobre la “creatividad urbana” demuestra un creciente reconocimiento de la materia como tema de investigación de las ciencias sociales, espaciales y culturales.

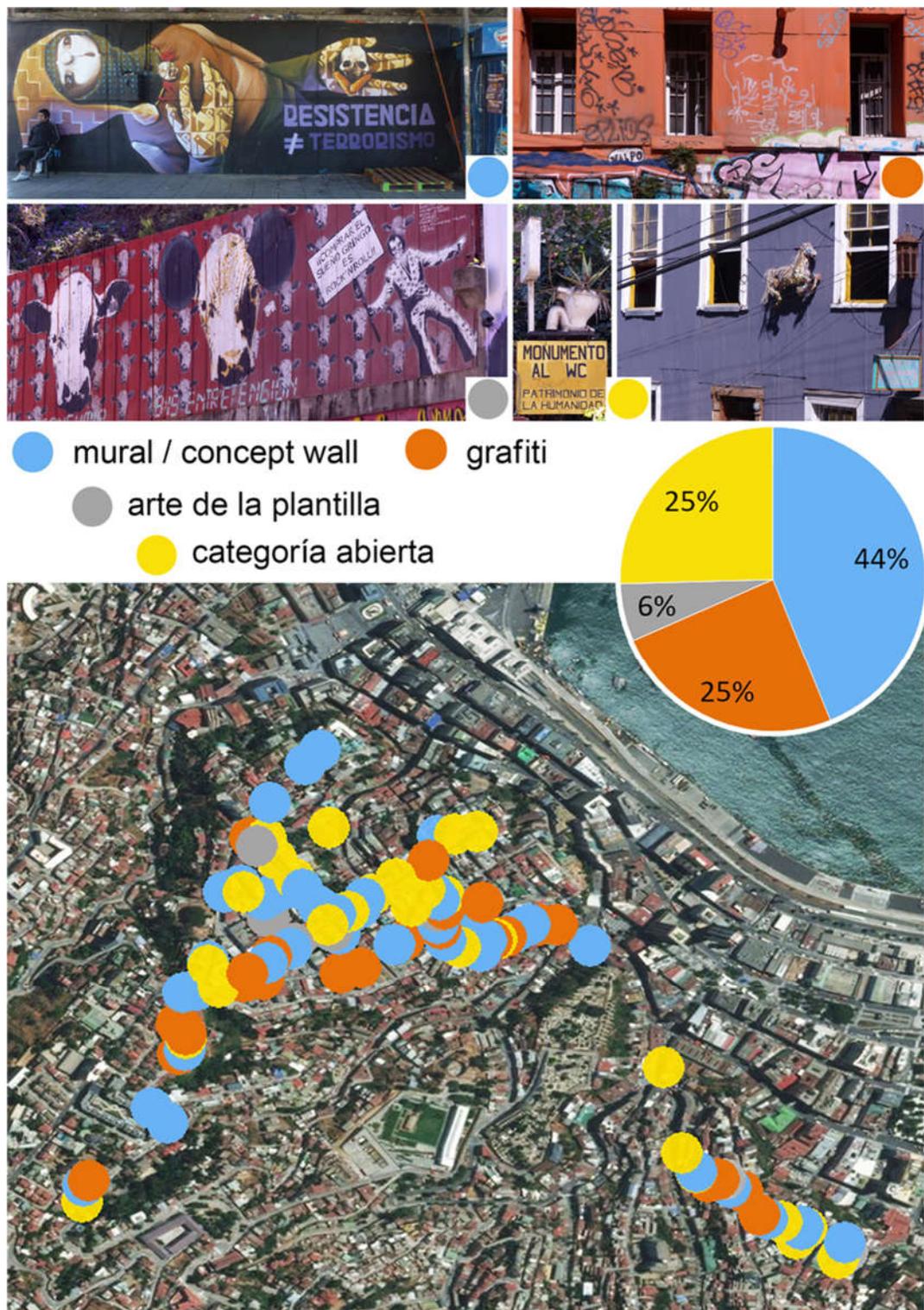


Figura 8: Categorías de arte callejero y su distribución a lo largo de seis itinerarios en Cerro Alegre, Valparaíso (véase <https://goo.gl/ojuPp8>). Fotografías de los autores.

CONCLUSIÓN: ARTE CALLEJERO Y LUGARES PERDIDOS

Tras la reunificación alemana, el Muro de Berlín sirvió de prototipo de “lugar perdido” (“lost place”). La mayor parte fue demolida y, por tanto, solo existen fragmentos, algunos de los cuales son ejemplos paradigmáticos del arte callejero. En Europa Occidental, las naves abandonadas de empresas o ruinas no aseguradas están por lo general precintadas. Otro tipo de áreas prohibidas o “no-go areas” son las barreras acústicas a lo largo de vías rápidas, puentes de servicio sobre las autopistas o vagones de tren en vías muertas. De la misma manera, los pasos subterráneos y sitios eriazos son vistos como lugares perdidos que representan un reto para aquellos activistas del arte callejero (Fig. 7, tira inferior). En su mayor parte, se trata de tags y grafitis de menor calidad elaborados con rapidez al tratarse de acciones ilegales y peligrosas. El fenómeno es casi estrictamente urbano. Mientras que las autopistas o las líneas de tren en zonas densamente pobladas están llenas de grafitis, las mismas áreas situadas en zonas periurbanas están por lo general libres de ellos.

Cuando en el caso de Valparaíso los grafitis pintados rápida y aparentemente sin sentido son vistos por la población como un síntoma de decadencia, se trata de una conexión que parece ser sintomática. En el ejemplo chileno, no siempre se asocian a lugares perdidos, pero en muchos sitios sí, como por ejemplo en Europa Central. Visto así, en áreas industriales abandonadas de la mayoría de los países europeos y asiáticos que formaban parte del bloque soviético, los grafitis deberían ser más comunes. Empero, esto no es así, probablemente debido a las graves consecuencias penales que conllevan, a que el número de activistas es menor y a que para ellos los gastos en pintura son menos asequibles. La falta de habilidades o de ideas, por otra parte, no justificaría la menor presencia de grafitis y murales, ya que en los países occidentales las acciones de los artistas callejeros rusos están presentes en muchos lugares.

Hace tiempo que el arte callejero pasó de la ilegalidad espontánea a la legalidad y a la comercialización, convirtiéndose en “Arte Urbano Contemporáneo”. Los clientes pueden ser tanto ayuntamientos como propietarios de viviendas, los cuales a veces contratan a artistas callejeros de fama mundial. Algunos grafiteros trabajan por todo el mundo y los orígenes y estilos de los más famosos se pueden encontrar en enciclopedias online (véase, por ejemplo, IMURAL, s/f).

El arte callejero ha dejado de tener un papel secundario y ha pasado a ser una parte influyente del paisaje urbano. Actualmente no solo conserva su función como transmisor de tendencias, ideas o reivindicaciones, también ofrece al observador bellas imágenes que enriquecen de forma planificada lugares otrora poco atractivos. El hecho de que hasta ahora ninguna autoridad haya logrado prevenir o reprimir ninguna de sus formas de expresión artística, tendencialmente rebelde, sugiere que la pintura mural seguirá siendo un componente clave, y en cierta medida autónomo, en la producción de la cultura visual urbana. Valparaíso es, en este sentido, un atractivo ejemplo de tolerancia variopinta en el diseño del paisaje urbano.

LISTA DE REFERENCIAS

- Anreus, A., Folgarait, L. y Greeley, R. A. (eds.). (2012). *Mexican Muralism. A Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Augsburger Allgemeine. (5 de noviembre, 2014). Mauerfall: Bilder vorher und nachher. <https://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Mauerfall-Jubilaem-Mauerfall-Bilder-vorher-und-nachher-id31902447.html>.
- Berlinstreetart. (2018). *Street Art and Graffiti Words - The Ultimate Glossary*. <https://berlinstreetart.com/graffiti-words/>
- Castro-Martínez, E. J. (2021). Aportes teóricos para la conceptualización de los espacios de representación de Henri Lefebvre. *Revista Geográfica de América Central*, 66(1), 21-44. <https://doi.org/10.15359/rgac.66-1.1>
- Emerson Kent. (S/f). *Mexican Revolution Timeline - Year 1914*. http://www.emersonkent.com/history/timelines/mexican_revolution_timeline_1914.htm#December_6,_1914
- Gemeinholzer, J. (2018). "Street art geography". Oder: Jetzt machen'se doch mal! *Mitteilungen der Fränkischen Geographischen Gesellschaft*, (63/64), 131-142.
- Kempf, P. (2010). *(K)ein Ort Nirgends. Der Transitraum im urbanen Netzwerk* [Tesis doctoral, Universidad de Karlsruhe]. https://books.google.de/books/about/K_ein_Ort_Nirgends.html?id=ZCh3kzpNfpc&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- IMURAL. (S/f). *30 Most Famous Street Artists in the World That Has Produced Amazing Street Art*. <https://www.imural.id/en/blog/30-famous-street-art-artists/>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of Space* (Trad. Donald Nicholson-Smith). Malden: Blackwell.
- Lippuner, R. y Lossau, J. (2004). *Geographie und Spatial Turn*. *Erdkunde*, 3(58), 201-211.
- Lossau, J. y Flitner, M. (2006). *Ortsbesichtigung. Eine Einleitung*. En: M. Flitner y J. Lossau (eds.), *Themenorte* (pp. 7-22). Münster: LIT.
- Meyer, K. (2007). *Von der Stadt zur urbanen Gesellschaft*. Jakob Burckhardt und Henri Lefebvre. München: Wilhelm Fink.
- Müller, A.-L. (2019). *Voices in the city. On the role of arts, artists and urban space for a just city*. *Cities*, 91, 49-57. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2018.04.004>
- Reinecke, J. (2007). *Street Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*. Bielefeld: Transcript.
- Sánchez, A., Bosque, J. y Jiménez, C. (2009). *Valparaíso: su geografía, su historia y su identidad como Patrimonio de la Humanidad*. *Estudios Geográficos*, 70(266), 269-293. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.0445>
- Stahl, J. (2012). *Street Art*. Potsdam: Tamden.
- Steiner, F. (1998). *Kultureller Wandel in Chile von 1969-1993: Dargestellt am Beispiel der "literatura testimonial", der Liedbewegung, des Muralismo und der Arpilleras*. Münster: LIT.
- VLPO. (2020). *Mapa turístico de Valparaíso* [Mapa]. <http://www.vlpo.cl/wp-content/uploads/2020/11/Mapa-de-Valparai%CC%81so-2020.pdf>
- Waclawek, A. (2012). *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Wald, A. (2010). *Berliner Mauerkunst. Hintergründe und Auswirkungen* [Tesis de licenciatura, Universidad de Ciencias Aplicadas Hochschule Mittweida]. <http://docplayer.org/21728982-Berliner-mauerkunst-adriane-wald-bachelorarbeit-berlin-2010-hintergruende-und-auswirkungen.html>