

Arte y espacio público: una revisión desde la frontera de Tijuana

Art and public space: a review from the Tijuana border

Amao Cenicerros, Melina

 Melina Amao Cenicerros ¹
melina.amao@uabc.edu.mx
Universidad Autónoma de Baja California, México

DECUMANUS. REVISTA INTERDISCIPLINARIA SOBRE ESTUDIOS URBANOS.

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
ISSN: 2448-900X
ISSN-e: 2448-900X
Periodicidad: Semestral
vol. 12, núm. 12, 2023
decumanus@uacj.mx

Recepción: 06 Enero 2024
Corregido: 04 Marzo 2024
Publicación: 31 Mayo 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/651/6514927006/>

DOI: <https://doi.org/10.20983/decumanus.2024.1.6>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El arte en el espacio público muestra la compleja relación entre los diversos perfiles de artistas, y entre artistas y espectadores-transeúntes, en términos de apropiación y simbolización de las ciudades, atravesando cuestiones como la identidad, la memoria y los significados mediante la representación estética. El propósito de este ensayo es distinguir las diferentes lógicas, discursos e intenciones existentes detrás de las intervenciones artísticas en el espacio público. Para ello, se recorren algunas acciones artísticas, tanto del arte contemporáneo como del *street art*, así como del activismo, en la ciudad fronteriza de Tijuana, México, analizando las disputas por la ocupación del espacio urbano a través del arte, así como los posicionamientos frente a las asimetrías sociales de la ciudad en tanto frontera con los Estados Unidos. Este recorrido se realiza historiográficamente mediante la selección de imágenes que dan cuenta de las diversas manifestaciones artísticas analizadas. Sumado a esto, este trabajo pretende aportar un registro a manera de archivo, al seleccionar fotografías de piezas artísticas que por su naturaleza pública-urbana han desaparecido.

Palabras clave: arte urbano, espacio público, frontera, activismo, arte contemporáneo.

Abstract: Art in public space shows the complex relationship between different profiles of artists, and between artists and passer-by spectators, in terms of appropriation and symbolization of cities, traversing issues such as identity, memory, and meanings through aesthetic representation. The purpose of this paper is to distinguish the different logics, discourses, and intentions behind artistic interventions in the public space. To do this, it covers artistic actions, both contemporary art and street art, and also activism, in the border city of Tijuana, Mexico, and analyzes the disputes over the occupation of urban space through art, as well as the positions in the face of social asymmetries of the city as a border city with the United States. This journey is carried out historiographically through the selection of images that account for the various artistic manifestations analyzed. In addition to this, this work aims to provide a record as an archive, by selecting photographs of artistic pieces that have disappeared due to their public-urban nature.

Keywords: urban art, public space, border, activism, contemporary art.

INTRODUCCIÓN

El espacio público urbano puede ser entendido desde diversas perspectivas: por un lado, tenemos la que lo conceptualiza como un bien administrado y regulado por el gobierno y, por otro lado, la que lo concibe como el lugar de la interacción social en su sentido microsociológico (Delgado, 2013). Así, podemos pensar en expresiones artísticas que se manifiestan en el espacio público urbano y que, según la primera de estas dos perspectivas, intervienen las calles de manera legítima —en tanto autorizada, por ejemplo, murales realizados dentro de los programas de rehabilitación de áreas— o ilegítima —por transgresora, como puede ser el graffiti—. Este ensayo propone retomar la perspectiva microsociológica más en su sentido simbólico que interaccionista, para realizar una revisión de expresiones artísticas que se han apropiado el espacio público en la frontera de Tijuana, México, analizándolas sin acudir a la valoración dicotómica legítimo-ilegítimo, pero sí distinguiendo las principales lógicas en las que se enmarcan: *street art*, muralismo, arte contemporáneo y artivismo.

El enfoque socioespacial en cuanto a entender el espacio público como una negociación de significados entre distintos agentes se pone en diálogo con la teoría de la acción weberiana en este trabajo, pues se concibe a la práctica artística en el espacio público como resultado de acciones significativas (Weber, 1984), que pueden ser orientadas por una racionalidad instrumental, una racionalidad en cuanto a valores estéticos/éticos, por una afectividad o poseer un carácter tradicional, siguiendo la tipología de la acción de Max Weber. Esta clasificación permite en el análisis de los perfiles comprender que el sentido de la acción de intervenir el espacio público se desentraña de quienes ejercen la acción, esto es, no es posible asignar un sentido a la acción ajena, sino que este solo puede ser expresado por el agente de la acción. Para este ensayo, lo expresado por los agentes se retoma tanto de sus testimonios y publicaciones, como de su obra, al entenderla como una forma de comunicación que exterioriza pensamientos y proyecta intencionalidad.

Este trabajo se desprende de la investigación que realicé de 2012 a 2014 en la ciudad de Tijuana sobre *street art*² y de la actualización a dicha investigación para el conversatorio “Tijuana en las artes: Graffiti”, celebrado en 2022 dentro del ciclo de conferencias sobre el arte en la frontera realizado en el Centro Cultural Tijuana, en el marco del aniversario de la ciudad.

En cuanto a metodología, se propone una clasificación de perfiles de artistas a partir del análisis de sus experiencias retomando las entrevistas realizadas en 2014 y el seguimiento de sus trayectorias mediante redes sociales hasta este 2024. Las imágenes que ejemplifican algunos de sus trabajos se seleccionaron bajo los criterios de temporalidad y espacialidad, mostrando obras que ya han desaparecido. La temporalidad abarca de la década de 1990 a la actualidad. La espacialidad se centra en la zona del muro fronterizo y la zona centro de Tijuana, dada su visibilidad.

El texto se organiza de la siguiente manera: primero, una revisión conceptual que conduzca a relacionar algunas de las expresiones artísticas urbanas con cierta intencionalidad de sus autores y autoras; en un segundo

NOTAS DE AUTOR

- 1 Doctora en Estudios Culturales por el Colegio de la Frontera Norte. Sus líneas de investigación son espacio, género y poder. Autora de diversos artículos, capítulos de libro y ponencias en los que aborda cuestiones como la experiencia espacial a partir del arte urbano, el artivismo, las disidencias sexo-género, la movilidad y la migración. Ha impartido cursos y talleres de Perspectiva de Género en la Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente es profesora en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) en el programa de Diseño Industrial y en el Doctorado de Diseño, Urbanismo y Arquitectura de FCITEC – Valle de las Palmas; así como profesora adjunta en la Maestría en Estudios Socioculturales del Instituto de Investigaciones Culturales IIC-MUSEO UABC, Mexicali. Participa en la Red Internacional de Sociología de las Sensibilidades (RedISS) y es voluntaria del Centro de Atención Integral para Personas Trans en Tijuana (CAIPT).

momento, un repaso histórico con ejemplos de obras y artistas de Tijuana; posteriormente, una reflexión sobre los puntos de encuentro entre los diversos perfiles; enseguida, las disputas discursivas, simbólicas y materiales por la ocupación del espacio público mediante el arte y el activismo; y, finalmente, una breve discusión sobre las asimetrías fronterizas y su representación estética.

EL ENCUENTRO ENTRE ARTE Y CIUDAD: ALGUNAS DISTINCIONES CONCEPTUALES

Más que una genealogía sobre el cruce entre ciudad y arte, en este apartado se busca distinguir algunos de los conceptos con los cuales referir a las intervenciones artísticas en el espacio público, conceptos que en este ensayo son el piso sobre el que se propone una clasificación de las transiciones de la práctica artístico-urbana en Tijuana. Dicho esto, hay varias distinciones: expresiones artístico-urbanas que se pueden agrupar como *street art*, otras que habría que referir como arte contemporáneo y otras como murales. Cada una de las enunciaciones nos habla no solo de técnicas, sentidos e intenciones, sino además del perfil de las personas autoras de las piezas y, en cierta medida, de sus posicionamientos. Sin embargo, como se verá más adelante, no se pretende presentarlas como categorías opuestas ni excluyentes, ya que tanto algunas piezas de *street art* pueden ser consideradas arte contemporáneo, como algunas piezas de arte contemporáneo se pueden expresar dentro del lenguaje del *street art*.

Para abordar el *street art* hay que empezar por una discusión quizá no tan novedosa pero sí muy pertinente en cuanto a enfoque, y tiene que ver con la forma de nombrar. La gran pregunta es: ¿*street art* o graffiti? Si bien el término “graffiti” es el que históricamente se asocia más a las intervenciones gráficas en la ciudad, es innegable que posee una connotación negativa al vincularse con una práctica de marcaje territorial, barrial, marginal... e incluso de vandalismo.³ Aun así, la relación graffiti-vandalismo, desde una perspectiva sociológica como la de Stanley Cohen (1973), permite entender al acto de *escribir* sobre el espacio público (Felisbret, 2009)⁴ justamente como la destrucción de la propiedad ajena a manera de táctica para llamar la atención por parte de grupos marginados, esto con la finalidad de reclamar el espacio como propio, expresar inconformidad sobre situaciones sociales y políticas, y enviar mensajes a otros grupos, como otros *crews*⁵ o la propia autoridad. De ahí que se pueda relacionar el origen del graffiti en Nueva York con grupos inmigrantes en situación de marginalidad; así como con la protesta en distintas latitudes y épocas: las pintas que fueron parte de los movimientos estudiantiles de los sesenta tanto en Francia como en México (López, 1998), e incluso con los actos de iconoclasia de las protestas contemporáneas feministas y antirracistas (Hadley, 2022).

En la cultura fronteriza el graffiti ha sido significativo en términos identitarios en ambos lados de la frontera. Así, se puede distinguir un graffiti chicano con fuertes influencias del muralismo mexicano por parte de jóvenes méxico-americanos en California y Texas (Griswold del Castillo *et al.*, 1993) y un graffiti cholo con influencias del pachuquismo por parte de grupos barriales en Tijuana y Los Ángeles (Valenzuela, 1997; Aguilar, 2000). Estas formas de expresión han analizado tanto al chicanismo como al cholismo como subculturas, es decir, formas culturales que no son parte de la cultura hegemónica.

Tanto en la distinción de las marcas chicanas como las cholas, así como en las neoyorkinas, se identifica una evolución del graffiti reflejada en la complejidad de las piezas, la incorporación de diversas técnicas y el diálogo con otros sectores, de manera que se empieza a transitar hacia una participación más artística de esta práctica urbana. De igual manera, se identifican tránsitos de lo ilegal a lo legal, donde los artistas elaboran trabajos de intervención bajo autorización y algunas veces con financiamiento.

Si recurrimos a la etimología, tal vez “graffiti” pueda servir como un paraguas conceptual que agrupe expresiones creativas tanto de transgresión del espacio (intervenir propiedad ajena, ya sea pública o privada) como de rehabilitación de este (la realización de intervenciones dentro de programas de saneamiento de las áreas públicas), pero atendiendo al sentido artístico de las intervenciones urbanas el concepto que mejor funciona para eludir el debate “arte o vandalismo” es el de *street art*, aunque, claro, hay expresiones de *street*

art que se realizan desde la ilegalidad. Sin embargo, con esta enunciación se busca exaltar que existe una diversidad de técnicas más allá del aerosol, que superan además la lógica de los *crews* al adquirir los autores una visibilidad más amplia. De esta forma, podemos entender al *street art* como un género artístico con características tales como surgir totalmente en el espacio urbano (aunque después pueda transitar hacia el museo o la galería), expresarse en una variedad de técnicas, comunicar de manera más abierta (esto es, trascender códigos endogrupales), que cuenta con la posibilidad de realizarse de manera autorizada, si es que así se quiere. Se trata de expresiones que, por lo anterior, cuentan con mayor aceptación social.

Es así que una definición de *street art* refiere a las “formas duraderas de la transformación estética de lugares públicos” (Visconti, 2010, p. 514), donde la cualidad “duradera” se distancia de los actos *performance* fugaces. Cabría entender al *street art*, entonces, como una práctica artística interventiva del espacio público urbano con distintas técnicas y materiales, que agrupa formatos como la firma (marca textual o letras, también conocidas como *tag*, pinta o placazo),⁶ consigna, mural, cartel, mosaico, estencil, pegatina o *stickers*, entre otros, y que puede ser clandestina o autorizada (Amao, 2017). Sus fines son variados, pero predominan intenciones de carácter identitario, comunitario y territorial, así como una intención por visibilizarse —a través del reclamo de la ciudad como un espacio propio— en el espacio social.

No hay que pasar por alto que existen otros términos que reflejan la relación arte-ciudad, como pueden ser *muralismo*, *neomuralismo*, *posgraffiti*, *graffitectura*,⁷ *artivismo*, *arte callejero* y *arte urbano*. Cada uno hablaría no solo de una técnica, sino de una intencionalidad tanto visual como discursiva.

Ahora bien, la historia da cuenta de muchas piezas que artistas contemporáneos han elaborado en el espacio público por proyecto, gestión, invitación, contratación o convocatoria. Podríamos decir que son artistas que “salieron a las calles” para instalar alguna pieza, sin que el medio principal de sus obras sea o haya sido lo urbano. Y hay, asimismo, artistas que —sin tener vínculo con el chicanismo— han heredado la tradición muralística mexicana de los referentes posrevolucionarios en tanto género plástico, cuyas piezas se muestran en gran formato en espacios tanto abiertos como cerrados.

La definición de arte contemporáneo que ofrecen autores como Terry Smith (2012), Hal Foster (2006) y Anne Cauquelin (2010) destaca la ruptura con las tradiciones, la pluralidad de estilos, la búsqueda de nuevas formas de expresión, la ausencia de criterios únicos, la experimentación (de técnicas y materiales), su crítica a la sociedad —porque reflejan las problemáticas actuales y propician su debate—, la reflexión sobre el medio en el que se materializan las piezas en tanto límites y posibilidades, la interdisciplinariedad, la globalización (es decir, el arte contemporáneo no se limita a una región) y su institucionalización. Esto último se relaciona con los circuitos en los que se legitima, como galerías, museos, escuelas de arte, catálogos y publicaciones especializadas. Como vemos, la espacialidad no es un eje central del arte contemporáneo, aunque lo implique; de tal manera que lo urbano, cuando forma parte, es un elemento contingente. Lo fundamental es lo que provoca, ya que su intención es generar cuestionamientos contextualizados en tiempo-espacio, pero con alcances que desbordan lo local. Se trata de una negociación de códigos, significados y afectaciones entre artista, obra y espectador.

A pesar de orientar sus fines hacia un cuestionamiento social, el arte contemporáneo no se explica en términos identitarios ni tampoco como un movimiento de subcultura o contracultura. Esto por su carácter globalizado, su diversidad en todos los sentidos, y su visibilidad en el arte como un campo legitimado y legitimador.

Dicho lo anterior, algunas expresiones artísticas contemporáneas no necesariamente se clasificarían como arte contemporáneo al vincularse con alguna tradición artística (como los postimpresionistas), o bien porque podrían no interesarse por el cuestionamiento a la sociedad ni a la búsqueda de diálogos interdisciplinarios. En otras palabras, si bien el arte contemporáneo es un campo multifacético, heterogéneo y dinámico, se caracteriza por una intencionalidad crítica y rupturista.

Dada su complejidad, todas estas expresiones (las de graffiti, muralismo, *street art* y arte contemporáneo) pueden estudiarse desde múltiples dimensiones: simbólica, estética, histórica, discursiva, política, identitaria,

económica, temporal, espacial, experiencial. Todas ellas están relacionadas pero, para delimitar ciertas rutas, este trabajo se centra en la dimensión histórica con relación a Tijuana, la simbólica respecto a la ocupación del espacio y la discursiva-experiencial en tanto intencionalidades.

BREVE REPASO HISTÓRICO POR EL ARTE URBANO EN LA FRONTERA

La frontera tijuana ha sido un lugar clave para *street art* en México gracias al contacto con las ciudades californianas donde se empezó a desarrollar, como Los Ángeles y San Diego. De alguna manera inició el movimiento del lado mexicano como una respuesta a los *crews* californianos. José Francisco Sánchez (2013) reconstruye la historia del “taggerismo” y “graffitismo tijuana”, centrándose en las décadas de los ochenta y noventa. En ese recorrido, se pueden identificar influencias del chicanismo y del cholismo (Valenzuela, 1997; 2013), y de la ciudad de Los Ángeles (California, Estados Unidos).

El trabajo de Sánchez (2013) proporciona un recuento de los *crews* tijuana que iniciaron tal práctica, entre los que destaca el colectivo HEM (que significa Hecho En México), el cual se conformó a finales de los ochenta y sobrevive a la fecha con miembros que participan del *street art* legal e ilegal. Otros *crews* conformados a inicios de los noventa y cuya intención era de marcaje transgresor son PK (Pig Killers), HAP (Homies Altamira Punks), OIT (Only One Tagger), OEK (Organización en Kontrol), NKM (Nuestra Kultura Mexicana), BTS (Beating The System) y PL (Puros Locos) (Sánchez, 2013).

La información es amplia cuando se buscan registros de la ocupación del espacio urbano con marcas de graffiti (que pueden ser artísticas), es decir, que representan una identidad grupal (como los *crews*) y que surgen con un sentido antihegemónico, desafiante del orden discursivo respecto al espacio urbano como un bien administrado por la autoridad. Sin embargo, ¿qué hay de la otra parte de la historia, la que apunta hacia el arte contemporáneo en el espacio urbano? ¿Quiénes han participado de la realización de intervenciones artísticas urbanas de manera independiente y quiénes lo han hecho gracias a proyectos empresariales, políticos o institucionales? En Tijuana vemos, en ese sentido, que desde los noventa se contaba con marcas en paredes dentro de una lógica de asignación y gestión de muros; y también que surgieron proyectos artísticos transfronterizos y binacionales que hicieron del espacio público su lugar de exhibición. Aquí algunos ejemplos agrupados en perfiles que nos hablan de distintos procesos y transiciones: del taller a la calle, del *tag* al mural y de la escuela a los muros.

•Del taller a la calle

La línea histórica puede iniciar con los murales y las piezas de volumen de Oscar Ortega, los cuales realizó en 1992 con apoyo del programa federal Solidaridad (del sexenio de Salinas de Gortari) y posteriormente en 1995 por contratación del empresario José Galicot dentro de la campaña titulada “Por amor a Tijuana”, del Comité de Imagen de Tijuana.⁸



IMAGEN 1.

Mural *La esquina de un mundo... tierra* de Oscar Ortega

Fuente: Philipp Scholz Rittermann, 1992, citado en Amao (2014).

El mural realizado en Playas de Tijuana sobre una edificación derrumbada por el alto oleaje (véase imagen 1), originalmente Hotel Bel-Mar, fue realizado por Oscar Ortega tras atender la convocatoria lanzada por el Ayuntamiento de Tijuana y el programa federal Solidaridad. Su trabajo tuvo gran visibilidad al incluirse en catálogos de arte, en el programa InSite (que se menciona a continuación), y figurar en un videoclip del grupo de rock Tijuana No, en 1994. La canción es “La esquina del mundo”.

Siguiendo la línea temporal, está el programa binacional InSite, desarrollado en la región Tijuana-San Diego de 1992 a 2005 (Álvarez, 2021), donde participaron artistas contemporáneos de ambos lados de la frontera desarrollando proyectos al aire libre de diversas disciplinas de arte. Una de las piezas memorables es la de Marcos ERRE Ramírez titulada *Toy-an Horse* (en alusión al Caballo de Troya, en inglés *Trojan Horse*), que instaló en el cruce fronterizo de San Ysidro en 1997⁹ (ver imagen 2).

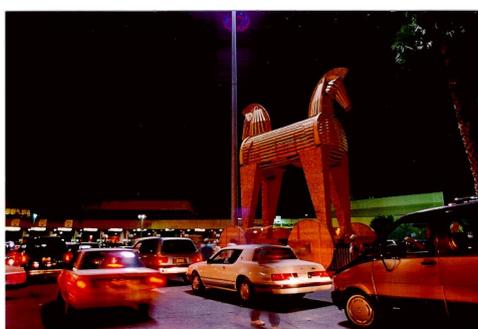


IMAGEN 2.

Toy-an Horse de Marcos ERRE Ramírez, InSite 1997

Fuente: Archivo Insite97, disponible en <https://insiteart.org/es/people/marcos-ramirez-erre>

Más adelante, llegó la iniciativa Tijuana Tercera Nación en 2004¹⁰ encabezada por el empresario español y promotor cultural Antonio Navalón (Álvarez, 2021). En esta iniciativa, artistas tijuanenses participaron con proyectos en gran formato en el espacio público sobre zonas muy significativas de la ciudad, como el muro fronterizo y la canalización del río Tijuana. La particularidad fue la diversidad de artistas contemporáneos que instalaron piezas en el espacio urbano sin que ese fuera necesariamente el espacio habitual de su producción: idearon piezas colocando la espacialidad al centro del concepto.

Otro ejemplo, es la edición 2010 del Festival Entijuanarte, en la que se invitó a una veintena de artistas urbanos de distintas ciudades de México para intervenir las fachadas de los comercios de la avenida Revolución (véase imagen 3). Si bien aquí no se trata literalmente de un tránsito “del taller a la calle”, dado

que las intervenciones fueron realizadas por artistas urbanos, se destaca que se hicieron por invitación y que contaron con apoyo institucional, como financiamiento, difusión y la aparición en un catálogo del festival.



IMAGEN 3.

Mural realizado para el Festival Entijuanarte 2010, avenida Revolución

Fuente: Archivo de Melina Amao.

Estos ejemplos son muestra de expresiones artísticas en el espacio urbano que han contado con el aval de las autoridades para su realización. Las intenciones de sus autores son muy diversas, pero podemos suponer que predominan fines estéticos, identitarios, económicos y políticos en los que se confronta a los transeúntes de manera abrupta y monumental. Estamos frente a piezas que transforman la cotidianidad urbana invitando, con ello, a transformar la relación con el espacio.

En síntesis, “del taller a la calle” es una clasificación que busca hablar de la relación arte-ciudad a partir de las piezas que han elaborado en el espacio público dentro de proyectos institucionales artistas contemporáneos reconocidos en los circuitos del arte. Al tocar temáticas sociales como las fronteras, la migración o la multiculturalidad, se inscriben dentro del arte contemporáneo aunque, como se ve en los ejemplos, no todos los perfiles coinciden en formarse dentro del campo del arte.

•Del tag al mural

A la par que las expresiones de arte contemporáneo en el espacio público, el graffiti en Tijuana fue evolucionando del *tag*, las *bombas* y los *trepes*¹¹ a técnicas más complejas estética y técnicamente, como el mural callejero, el cual —al margen de los materiales, ya sea aerosol o brocha— requiere mayor tiempo de conceptualización y de elaboración. Así, hay un perfil de artistas que, a diferencia de los anteriores, sí emplea el espacio urbano como el medio principal de la producción de su obra, y lo hace —al menos en sus inicios— de manera autogestiva, a veces de forma legal, pero no con apoyo institucional necesariamente, sino tras solicitar permiso a los propietarios de los muros.

En Tijuana se puede ejemplificar esto con el trabajo de artistas urbanos como Libre, Shente y Spel. Los tres pertenecen al *crew* HEM, empezaron como graffiteros reproduciendo la lógica del *tag* (de ahí sus pseudónimos) y el marcaje territorial, y posteriormente se fueron involucrando con otros sectores elaborando proyectos de manera legal. Actualmente su trabajo más notable está en el formato de mural callejero (aunque Libre además realiza instalaciones escultóricas en madera y otros materiales), pero eso no significa que hayan abandonado por completo lo ilegal: de vez en cuando siguen rayando. Algo que destaca del perfil de los tres es que cuentan con estudios universitarios en Arquitectura (Libre) y Artes Plásticas (Shente y Spel), los cuales cursaron posterior a sus experiencias como graffiteros.

Otra de las cuestiones en común es que realizan proyectos en colaboración con otros artistas, no únicamente con su *crew*, además de coordinarse con gestores culturales, tejiendo así una red de colaboraciones

artísticas que puede derivar en piezas en coautoría (ver imagen 4), algo que no es tan común entre los artistas contemporáneos descritos en “del taller a la calle”. Es decir, si bien hay colaboraciones entre artistas contemporáneos, estas son menos frecuentes al orientarse por autorías individuales ya que no se conciben a sí mismos como colectivos (haciendo un paralelismo con el sentido del *crew*).



IMAGEN 4.

Fachada de edificio en la calle 6ta, zona centro de Tijuana

Descripción: obra realizada en colaboración por artistas urbanos.

Fuente: Archivo de Melina Amao.

De esta forma, “del *tag* al mural” refiere al trabajo de artistas urbanos cuya experiencia se origina en el graffiti *old school* de finales de los ochenta en Tijuana, con todo lo que ello implica: estigma social, persecuciones policiacas, disputa por la ciudad con otros *crews*, actos riesgosos para dejar su *tag*. También esta transición nos habla de la temporalidad, ya que en la experiencia de los artistas urbanos aquí mencionados el *tag* imperaba en los noventa y principios de 2000, quizá sin imaginar que ya hacia la segunda década de este siglo optarían por adentrarse en el mural callejero. Al paso del tiempo, cada artista ha logrado desarrollar un estilo propio, perfeccionar y diversificar las técnicas, e incluso formarse profesionalmente en áreas creativas. Y si bien su trabajo logra entrar en los circuitos del arte contemporáneo, la principal característica es su relación con lo urbano como el medio principal de su producción.

• *De la escuela a los muros*

Se puede identificar un incremento de murales callejeros en Tijuana en las últimas dos décadas elaborados bajo un esquema de gestión del espacio urbano que responde a diversos factores. Uno de ellos es la creación de la carrera en Artes Plásticas en 2003 en la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana, así como el aumento de opciones de estudios superiores en áreas como Arquitectura y Diseño, lo que propició la incursión de muchos jóvenes en la intervención de paredes de la ciudad. Varios autores y autoras de los murales callejeros más visibles en los tiempos recientes son precisamente diseñadores gráficos, arquitectos y artistas plásticos, y aunque algunos sí han elaborado piezas de manera clandestina en la lógica graffiti su trabajo más notable (en términos de dimensión, complejidad y visibilidad social) son murales realizados bajo una autorización de diversa naturaleza: son contratados por particulares, obtienen becas tras atender convocatorias, son invitados por instancias gubernamentales o por asociaciones civiles, o simplemente piden el espacio de manera directa al propietario de la pared, y realizan sus piezas de forma autofinanciada.

Aquí se puede ejemplificar esto con el trabajo de Ariana Escudero, Paola Villaseñor (Panca) y Alonso Delgadillo, tres artistas muy diferentes, cuyos perfiles coinciden en no haber pasado por la lógica de los *crews* ni tampoco por el encierro del taller, en términos de realizar sus piezas en el espacio urbano. Ariana Escudero estudió Arquitectura, sin embargo, se ha desarrollado mayormente como muralista, teniendo entre sus referentes artísticos a los grandes muralistas mexicanos, por ejemplo David Alfaro Siqueiros.

Alonso Delgadillo es diseñador gráfico, pero asimismo se ha desempeñado principalmente como muralista en espacios abiertos, alternando su trabajo autogestivo en espacios públicos con el diseño de espacios interiores en el sector privado. Y Panca, quien ha cursado estudios en el área de las ciencias sociales en California, ha realizado intervenciones de manera ilegal y de manera legal, pero sin pertenecer a *crews*, y también alterna los espacios públicos con los privados al realizar murales, piezas en neón, cerámica e ilustración, entre otras técnicas.

La relación que estos tres artistas establecen con lo urbano es estrecha, pero en ningún sentido limitante. Dado que su trabajo más representativo es el mural se les podría considerar muralistas o neomuralistas, pero como además realizan exposiciones y talleres en espacios cerrados es posible nombrarlos simplemente artistas. Los tres han adquirido cierta visibilidad social, que se refleja en la invitación a realizar trabajos muralísticos en instancias gubernamentales o en el sector privado, en la aparición en reportajes de medios nacionales e internacionales, y en el reconocimiento dentro del *street art* y del arte contemporáneo. Aunque, si bien las temáticas que abordan se relacionan con la vida cotidiana y el contexto fronterizo, no necesariamente persiguen la crítica social que caracteriza al arte contemporáneo, sino que en ocasiones sus piezas aluden a esos pequeños detalles de la cultura popular, imperceptibles para las élites: los vendedores ambulantes, la música nortea (ver imagen 5), los consumos transfronterizos.



IMAGEN 5.

Mural de la artista Ariana Escudero, en Playas de Tijuana, 2011

Fuente: Archivo de Melina Amao.

La clasificación “de la escuela a los muros” lo que pretende destacar es la transición entre áreas de conocimiento y prácticas artísticas de algunas personas autoras de los murales que se han apreciado en la ciudad en la última década. Como se ve, no se trata de artistas que hayan estudiado artes y optaron por el mural callejero, sino que son artistas que, contando con una formación profesional en otras áreas, han orientado gran parte de su trabajo al arte urbano. También “de la escuela a los muros” refiere a que no se pasó por “la calle” en el sentido del graffiti ni surgió necesariamente en “el taller” como se pensaría de los artistas contemporáneos.

Pero esta clasificación no establece fronteras impenetrables. Más bien hablar de tránsitos “del taller a la calle”, “del *tag* al mural” y “de la escuela a los muros” da cuenta de la diversidad de sujetos que intervienen el espacio urbano, otorgándole a su práctica diversos significados que provienen de sus experiencias e intencionalidades. En otras palabras: las trayectorias son muy diferentes, pese a que prevalecen en sus propios recorridos lo urbano y, mayormente, la técnica mural. Pero, como se mencionó, hay quienes además del mural realizan pintura de caballete, escultura, tatuajes, diseño de ropa o accesorios, y piezas de barro o cerámica.

PUNTOS DE ENCUENTRO

Si bien aquí se ha optado por clasificar las expresiones artísticas en el espacio público en tres grupos según sus autores, así como los estilos y trayectorias (*street-artists*, muralistas y artistas contemporáneos), ciertamente como comunidad creativa se identifican varios puntos en común, más allá de su interés por la intervención del espacio público urbano. Julio Álvarez (2021) analiza a los colectivos artísticos de Tijuana de 1996 a 2015 como grupos que comparten ciertas características, las cuales podemos pensar asimismo como cualidades de la condición fronteriza. Estas cualidades, en cierta medida vigentes, son las siguientes: la comunidad de artistas es intergeneracional, se conforma por estudiantes o egresados de universidades de Tijuana o de San Diego con formación en áreas afines “a las humanidades o a las artes” (Álvarez, 2021, p. 72), son multidisciplinarios con una tendencia al DIY (*do it yourself*) —lo que alude a la experimentación y a la autogestión—, y se conocen y reconocen entre ellos y ellas gracias a las dinámicas de la nocturnidad tijuanaense y a las actividades culturales tanto institucionales como independientes.

A los perfiles aquí expuestos se les puede analizar en términos de sus formas de participación en el campo del arte según aspectos subjetivos y objetivos, aspectos a denominar como “participación simbólica” y “participación experiencial” (Amao, 2014), respectivamente. La participación simbólica alude a aquella construcción que el sujeto hace de sí mismo a partir de los sentidos, valores y significados en los que enmarca su creación. Es la manera subjetiva en la que se inscribe en el campo del arte, que articula en un discurso coherente con relación a su perfil y a sus propósitos en la producción de paisaje urbano. Dicha construcción del *yo en el campo* comprende elementos tales como la forma en que designa a su práctica (*pintar* frente a *rayar*, *neomuralismo* frente a *graffiti*), su autodefinición (artista, artista urbano, pintor, graffitero, muralista...), sus influencias (artistas plásticos, arquitectos, *graffiti old school*), su noción de la ciudad (como lugar o como territorio, su experiencia ambiental-emocional) y su noción “del otro” (la postura que adopta frente a otros artistas de mayor o menor trayectoria), y la valoración que hace de los discursos y las prácticas de estos. La participación simbólica nos habla, entonces, de la manera en que los diferentes artistas se enuncian y consideran su práctica artística, al margen de una validación externa por parte de espectadores o de la crítica del arte.

Por otro lado, la participación experiencial abarca los elementos concretos (en términos biográficos) en la trayectoria de los artistas a partir de los cuales significan su práctica y su ejercicio de intervención. Esta participación incluye la antigüedad en el campo del arte, la manera como iniciaron, su experiencia en galerías y museos, su formación profesional, la obtención de becas o recursos, la pertenencia o no pertenencia a *crews* o colectivos. En otras palabras, la participación experiencial alude a cuestiones que pueden ser de alguna manera demostrables y que avalan, por lo tanto, su enunciación en tanto participación simbólica. Algo que puede resumirse en ser/nombrarse *artista* porque se estudió artes o porque la persona se ha desenvuelto en los circuitos del arte (arte contemporáneo, arte urbano o de cualquier otro género).

Otro aspecto peculiar del arte en el espacio urbano es que, a diferencia de otras expresiones plásticas, los artistas tienen mucha más conciencia del carácter efímero de las piezas. Esto se debe a diversas razones: la primera es por la exposición al ambiente (el sol, la lluvia, la tierra, el smog). Otra es el daño deliberado a los murales, porque hay quienes los rayan o porque colocan publicidad o propaganda sobre ellos, o simplemente porque los borran (pintando encima), como lo ha hecho la propia autoridad municipal en Tijuana. Y otra razón menos frecuente es que, cuando se trata de piezas de volumen, se gestionan las intervenciones de manera temporal y es el propio artista quien retira la pieza. Ante ello, los y las artistas han desarrollado un vínculo importante entre el espacio urbano y el espacio virtual, haciendo del lenguaje de la fotografía y del video un aliado. Tenemos, de esta manera, que en las redes sociales y sitios web, los artistas guardan evidencia georreferenciada del proceso de la pieza y del resultado final.¹² A veces las imágenes fotográficas forman parte de catálogos de arte, de exposiciones en galerías y museos, o de colecciones privadas. Es así que el registro

se vuelve fundamental, la pieza al aire libre se transforma en un archivo bidimensional con su propio valor histórico y artístico.

DISPUTAS POR EL ESPACIO URBANO

Algunos de los proyectos aquí mencionados, al ser desarrollados mediante el aval y financiamiento de las instituciones culturales en coordinación con el Ayuntamiento de Tijuana y con algunos empresarios, han entablado una disputa simbólica y material por el espacio público al emplear algunos de los puntos de la ciudad que grupos activistas promigrantes han intervenido para visibilizar la brutalidad de las políticas migratorias. Uno de los sitios en disputa ha sido el muro fronterizo, lugar clave para la expresión *artivista* en torno a la violencia de la frontera entre México y Estados Unidos.

Al tratarse de una disputa por la ocupación y la simbolización de un espacio de por sí significativo, surgen interpretaciones en torno a lo que se legitima y lo que a su vez se invisibiliza de las ciudades (qué se quiere mostrar y qué se busca ocultar), e incluso frente a lo que es arte y lo que es activismo (Amao, 2022).¹³ Dicha disputa permite entrever la tensión entre la representación y la identidad. Es decir, ¿con qué narrativa nos debemos sentir más identificadas las personas que habitamos la ciudad? Por un lado, se tienen piezas de arte contemporáneo que persiguen valores estéticos y posicionan a la región fronteriza como un lugar trascendental en términos artísticos (el archivo en línea de InSite¹⁴ da cuenta de ello); y, por otro, están las intervenciones de reclamo social en un lenguaje creativo que si bien es metafórico tiende al código abierto (o, en otras palabras, es menos abstracto). Ejemplo de ello es la colocación de cruces o ataúdes en alusión a las personas que han perdido la vida en su intento por cruzar la frontera. En la memoria visual “El muro fronterizo en Tijuana. Huellas fotográficas de las ofrendas/intervenciones artísticas en memoria de las y los migrantes muertos 1999-2021” de Guillermo Alonso Meneses (2022)¹⁵ se registran algunas de las intervenciones del muro con temática migrante desde finales de los noventa. Una de estas fue realizada por el artista Alberto Caro en 2003 y consistió en la instalación de nueve ataúdes, cada uno representaba un año y exhibía la cifra de migrantes fallecidos durante ese periodo. Otra de las intervenciones memorables con énfasis en la brutalidad que representa el muro fue la de Susan Yamagata y Michael Schnorr en 2009 (Alonso, 2022), una instalación de más de cinco mil cruces en el muro de Playas de Tijuana (ver imagen 6), una por cada migrante fallecido.



IMAGEN 6.

Intervención al muro con cruces

Descripción: a la altura de Playas de Tijuana en 2009 con más de cinco mil cruces en representación al número de migrantes fallecidos.

Fuente: Archivo de Melina Amao.

Al mencionar que, por un lado, se tienen piezas de arte contemporáneo y, por otro, gestos *artivistas* no se está afirmando que se trate de intencionalidades necesariamente opuestas, sino que se busca destacar la

complejidad discursiva y estética de las intervenciones sobre el espacio público. Ello corresponde tanto a la propia formación y trayectoria como a los significados que cada artista, activista o activista le atribuye a su práctica interventiva, es decir, su participación experiencial y su participación simbólica.



IMAGEN 7.

Intervención artística sobre el muro fronterizo

Descripción: Intervención al muro en 2011 con un rostro que alude al cholismo y al chicanismo como culturas características de la frontera norte de México. Al fondo, las máquinas que reforzaban el muro a la altura de Playas de Tijuana.

Fuente: archivo de Melina Amao.



IMAGEN 8.

Intervención activista sobre el muro fronterizo

Descripción: Impresión digital en lona en 2011 con el conteo de migrantes muertos en su intento de cruzar la frontera desde el Operativo Guardián. Del lado estadounidense se aprecian las máquinas con las que se realizaban los trabajos de reforzamiento del muro.

Fuente: archivo de Melina Amao.



IMAGEN 9.

Intervención activista sobre el muro fronterizo

Descripción: Aspecto del muro a la altura de Playas de Tijuana en 2011, durante una de las remodelaciones para reforzarlo. Se aprecian los letreros que advierten el peligro de cruzar, así como una cruz en memoria de los migrantes fallecidos.

Fuente: archivo de Melina Amao.



IMAGEN 10.

Intervenciones artísticas, activistas y artivistas sobre el muro fronterizo

Descripción: Aspecto del muro a la altura de Playas de Tijuana en 2011, durante una de las remodelaciones para reforzarlo. Se aprecian algunas de las intervenciones artivistas.

Fuente: archivo de Melina Amao.

Es de suponer que siempre van a ser problemáticas las propuestas de intervención del muro fronterizo cuyas intenciones puedan tender a suavizar, al menos en apariencia, la brutalidad de la frontera. Porque lo cierto es que miles de personas han muerto en su intento por cruzar (véanse imágenes 6, 7, 8, 9, 10 y 11), mientras otras miles al ser deportadas —tras entregar su vida productiva a Estados Unidos— quedan despojadas de absolutamente todo.



IMAGEN 11.

Intervención-ofrenda en el muro fronterizo

Descripción: Ofrenda en el muro fronterizo de Tijuana en noviembre de 2021. En ese año se registraron 321 migrantes fallecidos en su intento por cruzar la frontera.

Fuente: archivo de Yolanda Morales.

Sin embargo, no es posible apostar por una sola narrativa en torno al muro o las fronteras; de hecho, el espacio público “debe ser considerad[o] [...] como una entidad dinámica e inestable, elaborada y reelaborada constantemente por las prácticas y discursos de sus usuarios” (Delgado, 2011), lo que incluye —por supuesto— a artistas, activistas y artivistas. Habría, en todo caso, que reconocer la tensión entre las contrastantes realidades: la que vive la división transfronteriza como un intercambio cultural y la que vive la frontera como el final del camino. Retomando una de las frases de Tijuana Tercera Nación, “la frontera la llevamos puesta”, cabría matizar que se lleva puesta de manera diferenciada según la posición social que se ocupe: hay quienes están del lado privilegiado de la vida fronteriza, mientras otros sufren las opresiones geopolíticas.

FRONTERA: DESIGUALDAD Y ESTETIZACIÓN DE SUS CONTRASTES

La movilidad aparentemente implícita en lo fronterizo, cuando se trata de países en relación asimétrica —como es el caso de México ante Estados Unidos— propicia circuitos globales-transfronterizos en tanto “conrageografías de la globalización” (Sassen, 2003) al privilegiar unas sociedades y precarizar otras. Así, desde el punto de vista de la desigualdad, una frontera como la de Tijuana no puede obviar que la movilidad entre ambos países tiene un fuerte componente económico: por un lado, un importante número de tránsitos diarios de Tijuana hacia San Diego se realizan por cuestiones laborales (la fuerza laboral de California sigue siendo mexicana) y, por otro, un número menor, pero asimismo significativo, de personas se traslada con fines de consumo. Pero esto no significa que quienes no cruzan la frontera no participan de los circuitos globales-transfronterizos, de las “conrageografías” en palabras de Sassen (2003), ya que el sector industrial maquilador, dominado por firmas extranjeras (las famosas transnacionales), da empleo a una gran población del lado tijuanaense (INEGI, 2023);¹⁶ de tal forma que podemos observar cómo es que la dinámica en esta región coloca a un territorio a disposición de otro y a unos cuerpos a disposición de otros (Sassen, 2003).

Precisamente, contextualizar las piezas artísticas en las dinámicas socioculturales y mercantiles tan características de esta frontera ha sido una de las intenciones del artista contemporáneo Jaime Ruiz Otis, quien trabaja con materiales desechados por la industria maquiladora, reutilizándolos, transformándolos y, con ello, resignificándolos. Algunas de sus obras han sido expuestas al aire libre, en áreas *cuasipúblicas* (Doan, 2010),¹⁷ como son los espacios exteriores del Centro Cultural Tijuana (CECUT). Tal es el caso de

la instalación *Zen Garden*¹⁸ de 2018 que consta de televisores triturados, tapas de televisores y madera (ver imagen 12).

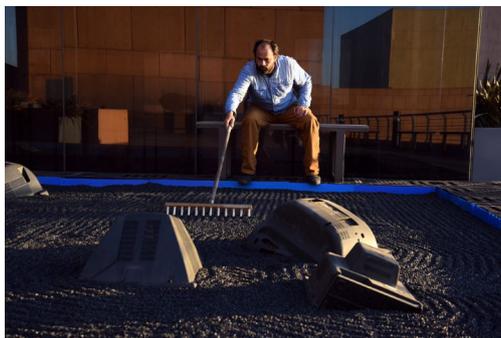


IMAGEN 12.

Zen Garden de Jaime Ruiz Otis

Fuente: EL CUBO Centro Cultural Tijuana, 2018, disponible en <https://jaime-ruiz-otis.com/portfolio/zen-garden/>

El trabajo de Jaime Ruiz Otis ironiza las peculiaridades fronterizas desde el uso de materiales (que recolecta de las maquiladoras en un ejercicio de pepenador, como él mismo lo ha nombrado) hasta la tematización del proceso productivo y de consumo en el capitalismo voraz. Basta con imaginar el recorrido de los materiales: del basurero al taller y del taller al museo. Imaginemos su depreciación en tanto deshecho (industrial), y su plusvalor como pieza de arte. Y, de igual manera, la mutación de sus significados.

Por supuesto, el artivismo también ha aportado al paisaje urbano piezas que visibilizan los contrastes conraegeográficos, justamente en el muro fronterizo. Tal es el caso de *El beso mortal*, un mural realizado por Javier Salazar Rojas, artista deportado de Oakland parte de una familia separada,¹⁹ y Chris Cuauhtli, artista y tatuador indígena,²⁰ quienes representaron de manera crítica los pactos detrás de las políticas migratorias de Estados Unidos, señalando que la administración de Biden es una continuidad de la administración de Trump (ver imagen 13).



IMAGEN 15.

Mural en el muro fronterizo a la altura de Playas de Tijuana

Descripción: Mural elaborado en 2023 por los artistas Javier Salazar Rojas y Chris Cuauhtli.

Fuente: archivo de Melina Amao.

Dicha pieza fue destruida el 22 de febrero de 2024 como parte de los trabajos de Estados Unidos de remodelación que han consistido en derribar el muro anterior para colocar otro más alto (de 30 pies de altura) con la intención de que no pueda ser escalado. El posicionamiento de los artistas ante esto es de resistencia:

“You can tear down our artwork, you can build your walls but you can never destroy our determination to resist” (frase publicada por Chris Cuauhtli en febrero de 2024).²¹

Enunciándose artistas deportados, en su trabajo exaltan la desechabilidad de la vida y de los cuerpos (Butler, 2002) como la lógica que impera en las políticas migratorias mediante la deportación de inmigrantes que entregaron su vida productiva a los Estados Unidos, lógica enmarcada en el capitalismo como un modelo inescrupuloso. La frontera, entonces, es problematizada desde las vivencias de deportación, las cuales coinciden en la repatriación hacia una nación que no se siente como propia, ya que se experimentó la mayor parte de la vida en “el otro lado”.²²

IDEAS FINALES

Este recorrido da cuenta de una diversidad de sujetos que intervienen el espacio urbano en Tijuana con piezas en diferentes formatos, otorgándole a la práctica artística sentidos que tienden a lo social, económico, turístico, político, decorativo, educativo y comunitario (Amao, 2016). Pero que haya una intencionalidad (digamos) económica no implica que la discursividad de las piezas no sea transgresora, subversiva o antihegemónica. Acaso se diversifican los discursos y las estéticas del paisaje urbano.

Esta revisión destaca la multiplicidad de sentidos con los que se asume la intervención del espacio urbano cuando se trata de propuestas artísticas, no solo a partir de quienes producen las piezas, sino también de aquellas entidades que las patrocinan o simplemente de quienes las aprecian. Frente a ello, es posible entender la complejidad discursiva de la práctica de intervenir el espacio urbano artísticamente, su polifonía, lo que sirve de antesala para analizar las propuestas como ruptura o como continuidad de ciertas corrientes, al ubicar sus nexos o distanciamientos con los orígenes del marcaje de las ciudades aquí señalados: *street art* en un sentido *old school*, muralismo en su entendido ideológico, activismo con fines de denuncia y sensibilización, arte contemporáneo como cuestionamiento detonador del diálogo. Este repaso, además, permite identificar los riesgos de la interpretación anticipada o poco documentada. Es preciso contar con un punto de partida para comprender no solo las formas de apropiación (visual, gráfica, objetual, simbólica) del espacio, sino al espacio mismo que se simboliza como una construcción social y cultural dinámica.

Articulando las expresiones artísticas con la tipología de la acción weberiana, las cuatro categorías podrían presentarse en las diversas formas de intervención urbana: una acción artística racional en cuanto a un fin (carácter instrumental) se identifica cuando se está ante una compensación económica u otro tipo de beneficio, o bien, ante la rehabilitación de un espacio; una acción artística racional en cuanto a valores (éticos o estéticos) se expresa en el contenido de la pieza y la discursividad de sus autores de manera explícita o implícita; una acción artística afectiva se manifiesta por su vínculo con las emociones; y una acción artística tradicional se entiende como tal si la obra resulta del hábito y se realiza de manera irreflexiva. Sin embargo, este último tipo de acción es el menos factible en el campo del arte, ya que los procesos creativos son altamente reflexivos.

Por medio de las clasificaciones propuestas y los modos de participación de la práctica artística urbana se establecen relaciones con las intencionalidades que guardan las piezas, tales como generar un vínculo identitario, incitar al debate sobre problemáticas sociales específicas, destacar los detalles aparentemente imperceptibles de la vida cotidiana, denunciar injusticias. En todas estas intencionalidades, el medio en el que se materializan las piezas toma centralidad, ya que al tratarse del espacio urbano entran en juego elementos como la perspectiva desde la que serán apreciadas las piezas, su durabilidad al contacto con el ambiente y la interpretación que de estas tengan los espectadores.

Lo cierto es que como habitantes o transeúntes de los espacios urbanos cada persona construye su propio registro y produce una memoria visual, sensorial y afectiva respecto a las ciudades a partir de las vivencias y de las narrativas con las que está en contacto: “el transitar está articulado con el habitar, con el consumir, con el comunicar. El transitar [...] es parte de una constelación de sociabilidad urbana que se refuerza y constituye

en la vida cotidiana” (Grimaldo-Rodríguez, 2020, p. 6). El arte en el espacio público invita, precisamente, al asombro en los recorridos, a la identificación con los lugares y, quizá, a afianzar una identidad localizada en aquello que consideramos *nuestra* ciudad.

REFERENCIAS

- Aguilar, J. (2000). Chicano Street Signs: Graffiti as Public Literacy Practice [reporte]. Annual Meeting of the American Educational Research Association, Estados Unidos. <https://eric.ed.gov/?id=ED441891>
- Alonso, G. (2022). El muro fronterizo en Tijuana. Huellas fotográficas de las ofrendas/intervenciones artísticas en memoria de las y los migrantes muertos 1999-2021. *Encartes Antropológicos*, 5(10), 263-277. <https://cieras.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/1549>
- Álvarez, J. (2021). *Del grito creativo a los mundos pequeños: producción artística industria cultural en Tijuana (1992-2015)*. Nortestación Editorial.
- Amao, M. (2014). *Paredes que hablan: la producción simbólica del espacio urbano a través del street art en Tijuana* [tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Norte]. El Colef. <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20121061/>
- Amao, M. (2016). Intervenir la ciudad con murales: significados, apropiación y construcción de paisaje. *Sudamérica. Revista de Ciencias Sociales*, (5), 90-129. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/issue/view/Issue/120/42>
- Amao, M. (2017). Nuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (82), 141-172. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/46>
- Amao, M. (2022). Artivismo: disputa estético-política por la memoria colectiva. *Estudios del Discurso. Revista del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades*, 8, 108-123. <http://csdi.uaem.mx/index.php/csdi/article/view/113>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Cauquelin, A. (2010). *El arte contemporáneo*. Akal.
- Cohen, S. (1973). Property Destruction: Motives and Meanings. En Colin Ward (ed), *Vandalism* (pp. 23-53). The Architectural Press.
- Delgado, M. (2011). Distinción y estigma. Los jóvenes en el espacio público urbano. En *Jóvenes y espacio público. Del estigma a la indignación* (pp. 27-28). Ediciones Bellaterra.
- Delgado, M. (2013). El espacio público contra la calle. *Espacio Público. Vivencias, proyectos y gestión*, Núm. 1, Ediciones UPC, pp. 13-15. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/16017>
- Doan, P. (2010). The tyranny of gendered spaces—reflections from beyond the gender dichotomy. *Gender, Place & Culture, A Journal of Feminist Geography*, 17(5), 635- 654. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2010.503121>
- Felisbret, E. (2009). *Graffiti New York*. Abrams.
- Foster, H. (2006). *Historia del arte contemporáneo*. Akal.
- Grimaldo-Rodríguez, C. O. (2020, marzo). Hacia un paradigma transeúnte: el abordaje de la cultura a partir de los trayectos cotidianos. *Encartes Antropológicos*, 3(5), 1-9. <https://encartes.mx/numeros/05/>
- Griswold del Castillo, R. et al. (1993). *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*. Wight Art Gallery/ University of California Los Angeles.
- Hadley, M., Hook, S., y Orr, N. (2022). Ideological Vandalism of Public Statues: Copyright, the Moral Right of Integrity and Racial Justice. *Griffith Journal of Law and Human Dignity*, 9(2), 1-34. <https://griffithlawjournal.org/index.php/gjlhd/article/view/1229>
- INEGI (2023). *Sistema de consulta. BIE. Manufacturas. Industria manufacturera, maquiladora y de servicios de exportación (IMMEX)*. Consultado en marzo de 2024: <https://www.inegi.org.mx/app/indicadores/?tm=0>
- López, Á. (1998). El arte de la calle. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (84), 173-194.

- Sánchez, J. F. (2013). Trepes, bombas y piezas: transgresiones diferenciadas. En José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Welcome Amigos to Tijuana: graffiti en la frontera*. Editorial RM.
- Sassen, S. (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Traficantes de Sueños.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo? Siglo XXI*.
- Valenzuela, J. M. (1997). *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti*, Universidad de Guadalajara/El Colegio de la Frontera Norte.
- Valenzuela, J. M. (coord.) (2013), *Welcome amigos to Tijuana: graffiti en la frontera*. Editorial RM.
- Visconti, L. M., Sherry Jr., J. F., Borghini, S., y Anderson, L. (2010, octubre). Street Art, Sweet Art? Reclaiming the 'Public' in Public Place. *Journal of Consumer Research*, (37).
- Weber, M. (1984). La naturaleza de la acción social. En *La acción social: ensayos metodológicos* (pp. 11-48). Ediciones Península.

NOTAS

- 2 La investigación fue realizada dentro de los estudios de maestría en Estudios Culturales, en el Colegio de la Frontera Norte, con beca para estudios de posgrado CONACYT (hoy CONAHCYT). La tesis se titula "Paredes que hablan: la producción simbólica del espacio urbano a través del *street art* en Tijuana" (2014).
- 3 Las propias campañas y programas de los ayuntamientos llamados "Antigrffiti" refuerzan la idea de que el graffiti debe ser combatido.
- 4 En sus inicios, los jóvenes que practicaban graffiti llamaban a sus intervenciones "escribir" (en inglés: *writing*), refiriendo a una forma artística elaborada no por grafiteros sino por "writers", que es como se autodenominaron.
- 5 Los *crews* son los grupos de grafiteros; estos grupos se identifican bajo un nombre y pertenecen a una zona, la cual marcan con su *tag* personal más el nombre del *crew*. El *tag* es la firma de cada *writer*.
- 6 El *tag* o el placazo es la firma de cada artista urbano.
- 7 Shente, uno de los fundadores del *crew* de graffiti más antiguo de Tijuana (HEM), a su propuesta estética urbana le llama graffitectura.
- 8 El Comité de Imagen de Tijuana se fundó en 1993 por el empresario José Galicot, y en 1995 emprendió un programa de mejoramiento de la imagen de la ciudad para el cual fueron contratados varios artistas, entre ellos Oscar Ortega.
- 9 El archivo fotográfico de InSite 1997 con el trabajo de Marcos ERRE Ramírez se puede consultar en <https://insiteart.org/es/people/marcos-ramirez-erre> (se sugiere seleccionar TOY AN HORSE 1997); también se encuentra el registro de la obra en la página del artista en <http://marcoserre.com/toy-an-horse/>
- 10 Aspectos del catálogo de Tijuana La Tercera Nación en: <https://luisrodriguez.mx/portfolio/tijuana-la-tercera-nacion/>
- 11 Las bombas son letras en gran formato plasmadas sobre una pared, también conocidas como *bubble letters* (letras de burbuja). Generalmente se utilizan dos colores: uno para el delineado y otro para el relleno, dando un aspecto de volumen. Los trepes es una técnica creada por los *crews* de Tijuana a finales de los ochenta, que consiste en escribir en espacios muy altos (como anuncios espectaculares o la orilla superior de un edificio) de cabeza mientras otro compañero sostiene los pies de quien está escribiendo. Eso da un efecto a las letras de líneas puntiagudas que se ensanchan y a la vez se difuminan. Los trepes son actos temerarios en los que se reta a otros *crews* a escribir más abajo del *tag* anterior, ya que, de arriba hacia abajo en un edificio, por ejemplo, es más difícil y riesgoso lograr la hazaña. Quien lo logra adquiere el respeto de los grafiteros.
- 12 Las cuentas en Instagram son un espacio ejemplar para este registro. Aquí algunas de los/as artistas mencionados/as: Libre: @libre_hem; Ariana Escudero: @ariana_escudero; Panca: @aypanca; Alonso Delgadillo: @alonsodelgadillo; Shente: @shenterismo; Spel: @speluno.
- 13 Pensados el arte, el activismo y el artivismo como campos autónomos con lógicas propias.
- 14 Archivo de InSite disponible en: <https://insiteart.org/es>
- 15 El ensayo visual está disponible en: <https://encartes.mx/ensayos-fotograficos/alonso-tijuana-muro-intervenciones-artisticas-memoria-migrantes-muertos/>
- 16 Según datos del INEGI, en diciembre de 2023 Tijuana acumulaba 248 mil 944 ocupados en la Industria Maquiladora de Baja California (un total 363 mil 258 trabajadores).
- 17 La autora clasifica los espacios en públicos, cuasipúblicos, privados y semiprivados. Los cuasipúblicos son aquellos que si bien están aparentemente abiertos para todas las personas restringe el acceso mediante la membresía o el tipo de estancia

en el espacio, como universidades, centros públicos de salud, instituciones culturales públicas; a diferencia de un parque, una plaza o una avenida en los que no se requiere demostrar una membresía o una actividad específica a realizar. Por ello el CECUT se podría clasificar como un espacio cuasipúblico.

- 18 Aspectos de la pieza Zen Garden de Jaime Ruiz Otis en EL CUBO Centro Cultural Tijuana, 2018, en <https://jaime-ruiz-otis.com/portfolio/zen-garden/>
- 19 La descripción se tomó de su cuenta en Instagram: <https://www.instagram.com/deportedartist/>
- 20 La descripción se tomó de su cuenta en Instagram: <https://www.instagram.com/chris.cuauhtli/>
- 21 Frase publicada en su cuenta de Instagram: <https://www.instagram.com/p/C310qH6uE4U/>
- 22 “El otro lado” es una frase coloquial fronteriza para referir a Estados Unidos.

ENLACE ALTERNATIVO

<https://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/decumanus/article/view/6201> (html)