

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 14. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

El problema del concepto como antecedente para una historiografía del arte callejero en Chile*

The problem of the concept as a precedent for a historiography of street art in Chile

Camilo Undurraga Pinto **

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0009-0007-8817-6690>

Magdalena Dardel Coronado ***

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0000-0002-9105-4789>

Resumen. Uno de los problemas fundamentales que enfrenta el estudio del arte callejero en Chile es la ausencia de una historiografía que pueda reconstruir su trayectoria dentro del campo de las artes visuales, lo que ha derivado en aproximaciones fragmentarias, preponderantemente de enfoque sociológico, y con un acceso limitado a fuentes que permitan estudiar su desarrollo como parte de un proceso histórico de largo aliento. A diferencia de las artes visuales tradicionales en Chile, las prácticas callejeras no han logrado consolidar una tradición que articule sus orígenes, transformaciones y disputas, en parte debido a la dificultad de incorporar manifestaciones que excedan los marcos ya canonizados. Ante este vacío, este artículo propone un diagnóstico en doble sentido: subrayar la urgencia de avanzar hacia una historiografía que reconozca el arte callejero desde su dimensión artística y no solo como fenómeno sociopolítico, y examinar la multiplicidad de términos —graffiti, muralismo, arte urbano, arte público o arte callejero, entre otros— utilizados para referirse a estas prácticas, evaluando sus alcances y limitaciones con el fin de justificar el uso del concepto “arte callejero” como categoría amplia para su análisis, valoración y futura inscripción en una tradición histórica propia.

Palabras claves: Arte Callejero, Arte Urbano, Muralismo, Arte Público, Historiografía del arte.

*Artículo financiado por el Programa de Contratación de Ayudantes de Investigación de Postgrado de la Universidad de Playa Ancha (Proyecto de Fortalecimiento UPA 24991)

**Magíster en Periodismo. Doctor © Doctorado Artes Integradas Universidad de Playa Ancha. Correo electrónico: camilo.undurraga@alumnos.upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Redacción (borrador original y revisión/edición).

***Dra. en Historia del Arte. Universidad de Playa Ancha. Correo electrónico: magdalena.dardel@upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Redacción (borrador original y revisión/edición).

Abstract. One of the challenges facing the study of street art in Chile is the absence of a historiography capable of reconstructing its trajectory within the field of visual arts, a gap that has resulted in fragmented approaches, predominantly sociological focus, and with limited access to sources that would allow its development to be understood as part of a long-term historical process. Unlike traditional visual arts in Chile, street practices have not succeeded in consolidating a tradition that articulates their origins, transformations and disputes, partly due to the difficulty of incorporating expressions that exceed already canonised frameworks. In response to this absence, this article offers a double diagnosis: first, the urgency of advancing towards a historiography that recognises street art in its artistic dimension rather than solely as a sociopolitical phenomenon, second, it examines the multiplicity of terms —graffiti, muralism, urban art, public art or street art, among others— used to describe these practices, assessing their scope and limitations in order to justify the use of “street art” as a broad conceptual category for their analysis, valuation, and eventual incorporation into a historical tradition.

Keywords: Street Art, Urban Art, Muralism, Public Art, Art Historiography.

Introducción

Uno de los principales problemas para el estudio del arte callejero, especialmente para el caso chileno, es la falta de una historiografía de las artes visuales que permita reconocer la trayectoria histórica de estas manifestaciones. Desde un enfoque de la historia del arte, resulta necesario, por tanto, establecer un diagnóstico que, a partir de una revisión teórica y conceptual, proporcione herramientas que, aunque no resuelvan esta carencia, orienten posibles estrategias para abordar el análisis de este tipo de prácticas. En consecuencia, y como se verá más adelante, su estudio histórico-artístico se ha desarrollado de manera dispersa, con escasa definición metodológica, reiteradamente desde un marco que subraya sus tensiones socio-históricas (en cuanto prácticas insurgentes, subalternas o subversivas, cuando no todas sus manifestaciones funcionan bajo esos marcos) y, en términos generales, con un acceso y análisis de fuentes relativamente limitado.

Aun así, desde la disciplina y desde una historiografía que busca considerar su relevancia como parte del influjo histórico de las artes visuales en Chile, es posible reconocer aportes relevantes al conocimiento del fenómeno desde dos perspectivas: por una parte, se identifican revisiones monográficas que abordan casos específicos, constituyendo un corpus inicial que permite observar procesos, actores y experiencias particulares del arte urbano en Chile (Lewin, 2025; Plaza et al., 2023; Dardel, 2021; Szmulewicz, 2012).

Por otra parte, existen textos que describen el contexto general del arte callejero nacional, ofreciendo panorámicas introductorias y aproximaciones de tipo descriptivo (Zamorano, 2024; Loyola, 2012; Bragassi, 2010; Montt, 2009; Bindis, 2008; Zamorano & Cortés, 2007; Cleary, 1988; Saúl, 1972; Eslava, 1943). Con todo, ninguno de estos abordajes, en su conjunto, ha permitido configurar, hasta ahora, una línea historiográfica comparable a la que existe respecto del desarrollo de las artes visuales tradicionales en nuestro país (Zamorano, 2024; Galaz & Ivelic, 1988; Cruz, 1984). Esto se conecta, como se discutirá más adelante, con la ausencia de una tradición artística reconocida en torno al arte callejero, y también con las dificultades que es posible identificar al momento de incorporar prácticas que exceden lo ya canonizado.

En este contexto, se diagnostica la necesidad de establecer una línea historiográfica que entregue suficientes claves para abordar el arte callejero con mayor detención. Esto implicaría tanto la organización y estudio de fuentes así como, sobre todo, la elaboración de categorías analíticas que den cuenta de las particularidades de esta forma de producción artística en sus respectivos contextos históricos. Por tanto, la constitución de una historiografía del arte callejero supondría construir un marco de referencia que reconociera tanto la complejidad disciplinar del fenómeno como su inserción en procesos culturales e históricos más amplios.

En este artículo se sostiene que es necesaria una historiografía del arte callejero chileno que no solo incorpore su dimensión social, en la medida que este aspecto ya ha sido abordado (Mamani, 2018; Castillo, 2006; Bellange, 1995; Saúl, 1972), sino que, más bien, avance hacia una revisión histórico-artística de estas prácticas, a fin de relacionarse con las narrativas de la historia de las artes visuales. Esto implicaría reconocer sus diálogos y posibilidades en procesos estéticos y visuales más amplios que, aunque no serán materia de este texto, permitirían avanzar en la necesaria discusión respecto al lugar que les corresponde a estas manifestaciones dentro de la historia del arte.

La consideración de una historia del arte callejero implica, al menos, dos cosas; abordar críticamente la visión unívoca de un arte exclusivamente contracultural y al mismo tiempo, examinar la amplia gama de conceptos utilizados para identificar estas producciones, entre ellas, muralismo, graffiti, arte urbano y arte público o comunitario, los que sugerimos agrupar bajo la noción de arte callejero como término paraguas. Esto, en la medida que se identifica que la escasa claridad conceptual da cuenta de un campo diverso y heterogéneo, cuya delimitación no ha sido, hasta el momento, consensuada. A nuestro juicio, una historiografía del arte callejero debiera, necesariamente, atender a esta dispersión conceptual a fin de a fin de delimitar un campo de análisis, que permita abordar sus transformaciones históricas sin perder de vista la heterogeneidad de prácticas, actores y contextos que le constituyen.

En vista de lo anterior, este artículo propone un diagnóstico en un doble sentido. Por una parte, se plantea la necesidad de identificar los avances necesarios en una historiografía del arte que incorpore estas expresiones desde su dimensión artística, y no únicamente desde enfoques propios de disciplinas centradas en análisis sociales, basadas en aspectos tales como la legitimidad de estas prácticas o su impacto social o comunitario. Por otra, se examina el uso que se ha dado a los diversos términos asociados a lo que aquí definimos como arte callejero, atendiendo a sus alcances y limitaciones, con el fin de proponer un diagnóstico que avance hacia su análisis y valoración tanto histórica como artísticamente, siendo fundamental su análisis teórico-conceptual desde marcos propios de área de estudio.

Vacíos historiográficos y ausencia de tradición

Como ya se ha evidenciado, es posible reconocer que las omisiones antes identificadas se relacionan con la dificultad de instalar una historiografía del arte callejero desde la propia historia del arte, en un contexto donde la disciplina aún carece de estrategias consolidadas para abordar e incorporar este tipo de prácticas. Ello se debe, en parte y como ya se refirió, a que el campo historiográfico ha tendido a legitimar y narrar principalmente producciones vinculadas a instituciones formales, relegando expresiones surgidas en el espacio público. Por otro lado, la ausencia de marcos metodológicos y teóricos específicos ha limitado su incorporación a los relatos históricos del arte, contribuyendo a que el arte callejero permanezca como un fenómeno poco articulado dentro del campo disciplinar, más cercano al análisis sociológico en función de las tensiones de sus prácticas urbanas, que desde su contribución en el marco de las artes visuales.

En este sentido, es posible reconocer la ausencia de una tradición del arte callejero en Chile en los términos definidos por Eric Hobsbawm. En la ya clásica introducción de “La invención de la tradición” (1983), se plantea que las tradiciones son entendidas como prácticas que “buscan inculcar valores o normas de comportamiento por medio de su repetición” (Hobsbawm, 1983, p.8), por lo que se caracterizan por su invariabilidad y por ser resultado de procesos de formalización y ritualización (Hobsbawm, 1983, pp. 8-10). Desde esta perspectiva, su estudio no solo permite comprender la configuración interna de dichas prácticas, sino también obtener un mayor conocimiento sobre la sociedad que las produce y legitima (Hobsbawm, 1983, p. 19).

Así, la falta de una tradición consolidada en torno al arte callejero chileno no se sitúa únicamente como un vacío historiográfico, sino como el reflejo de un proceso aún en disputa respecto de qué prácticas deben ser reconocidas y transmitidas como parte de un canon. En este marco, los recientes esfuerzos por estudiar estas manifestaciones (Lewin, 2025; Plaza et. al, 2023; Dardel, 2021; De Vivanco & Johansson, 2021) pueden leerse como intentos por institucionalizar (o incluso “inventar”, en términos del historiador británico) una tradición que permita su incorporación al relato histórico del arte nacional.

Aún así, resulta oportuno detenerse a revisar la pertinencia de acudir al concepto de tradición propuesto por Hobsbawm, un historiador social, en lugar de recurrir a categorías provenientes de la historia del arte. Considerando que uno de los objetivos de esta revisión es reconocer los factores que han incidido en la escasa incorporación del arte callejero dentro del campo disciplinar, podría parecer más adecuado utilizar marcos conceptuales propios de la disciplina como punto de partida para definir la noción de tradición.

En esta línea, uno de los conceptos de tradición más influyentes en la historia del arte ha sido el desarrollado por Ernst Gombrich, quien elaboró y aplicó una definición de esta noción ampliamente difundida en sus estudios (Gombrich, 2007, 2002, 1999, 1984). Para el autor, la tradición se vincula estrechamente con la idea de la maestría y, por ende, con el desarrollo individual del proceso creativo (Lorda, 1991, p.259). Sin embargo, el autor entrega cierta relevancia a su dimensión social: “si existen relaciones o caracteres comunes, llegando a formar un orden o estructura, es debido a la forma de actuar de los artistas, a los mecanismos de la creatividad formal y a la fuerza de la tradición”. (Montes, 1989, p. 49). Desde este punto de vista, por lo tanto, parece una idea pertinente de aplicar al caso del arte callejero nacional.

Ahora bien, mientras la propuesta de Gombrich permite comprender la continuidad y transmisión formal dentro del campo artístico, la perspectiva de Hobsbawm resulta especialmente útil para analizar los procesos históricos y sociales mediante los cuales ciertas prácticas llegan a consolidarse como tradición, asunto que subyace al diagnóstico que aquí realizamos. En efecto, dicho enfoque permite observar no solo qué elementos se perpetúan, sino cómo y por qué determinadas expresiones son legitimadas y, eventualmente, integradas en un relato historiográfico. Por lo mismo, y como ya se ha adelantado, sugerimos que esta dimensión es particularmente relevante para examinar el caso del arte callejero en Chile, cuya posible inserción en el canon de las artes visuales aún no ha sido plenamente revisada.

A la vez, y por sus propias dinámicas de funcionamiento, el proceso artístico del arte callejero es inseparable de los contextos y tensiones sociales que lo producen, por lo que su estudio también debiera considerarlo. En este sentido, aunque la delimitación conceptual de tradición en Gombrich reconoce la existencia de “relaciones o caracteres comunes” que se transmiten, esta aproximación, por el propio enfoque de su autor, no logra evidenciar con suficiente claridad la dimensión social constitutiva del hecho artístico urbano, aspecto muy presente en la propuesta que se desarrolla en las siguientes páginas. En este ámbito, los vínculos con la comunidad, la disputa y resignificación del espacio y las condiciones históricas del entorno se constituyen como componentes esenciales del lenguaje visual que origina la obra y, por tanto, aspectos imprescindibles para el desafío, aún pendiente, de realizar interpretación histórico-artística de la misma.

En consecuencia, consideramos que, para ello, se vuelve pertinente acudir a referentes teóricos provenientes de la historia social, en diálogo con la historia del arte, para examinar en qué medida es posible construir una historiografía del arte callejero que no sólo reconozca y visibilice aspectos y continuidades formales, sino que también ponga en evidencia los procesos colectivos, políticos y culturales que lo configuran, especialmente para el caso chileno. Esto permitiría examinar tanto cómo y por qué se ha construido —o no— una tradición en la historia del arte callejero, sino que también, y de manera fundamental, atender a la condición material de esta práctica artística, aspecto aún pendiente en el contexto nacional. Para Hobsbawm, esto constituye un elemento esencial en la constitución de una tradición, en la medida en que esta “dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación simbólica” (p. 12).

Adicionalmente, los orígenes marxistas de la noción de tradición en Hobsbawm ofrecen una vía de articulación directa con la historia social del arte, con la cual comparte una misma preocupación por las condiciones materiales y los procesos colectivos que configuran la producción artística y cultural y que, creemos, son aspectos de gran relevancia al momento de intentar sistematizar y pensar una historia del arte callejero en Chile.

Como ya se sabe, las distinciones entre historia social del arte y sociología del arte han sido ampliamente debatidas (Urquizar, 2022; Dardel, 2015; Bozal, 2010; Kultermann, 1996). En la línea de estas discusiones, es posible entender ambas aproximaciones como dimensiones complementarias dentro de un mismo enfoque historiográfico, centrado en los elementos sociales y materiales de la producción artística (Urquizar, 2022, p.148). Siguiendo esa categorización, se emplearán aquí de manera equivalente, en la medida que ambas permiten analizar el arte callejero como una práctica situada social e históricamente. Interesa, más bien, detenerse en otro aspecto que complejiza el estudio del arte callejero local en términos históricos e historiográficos. Por una parte, la historia social del arte ha puesto en evidencia cómo la cultura de masas (una de las dimensiones de las prácticas artísticas en el espacio público) constituye un objeto privilegiado para una sociología del arte y de la visualidad, en tanto destaca las relaciones entre producción artística, condiciones materiales y recepción colectiva (Brihuega, 2010, p.343). No obstante, la historia del arte más bien canónica, tanto en Chile como en otros contextos, ha prestado escasa atención a los fenómenos vinculados al arte de masas (Brihuega, 2010, p.331). En el específico caso nacional, esta relegación ha contribuido de manera evidente a la falta de una tradición historiográfica en torno al arte callejero, dificultando su incorporación dentro del campo disciplinar y la identificación de continuidades y transformaciones históricas en estas prácticas, tal como este artículo diagnostica.

Sin duda, esto es parte de una problemática mayor que, a su vez, constituye una de las mayores contradicciones que ha atravesado la historia del arte como disciplina en las últimas décadas. Por una parte, se ha reconocido la creciente diversidad de propuestas artísticas y, a la vez, se ha explicitado la necesidad de que sean estudiadas. Esto debería incluir todo tipo de prácticas participativas y urbanas. Por otra, y tal como lo ha identificado Urquizar (2022), la historia del arte en cuanto disciplina no ha sido capaz de desarrollar —al menos no con la misma rapidez— estrategias teóricas y metodológicas que permitan abordar rigurosamente estas prácticas. Por lo mismo, en gran medida, han sido los estudios visuales los que han asumido esta expansión del campo, al incorporar con mayor fluidez, entre otros, fenómenos populares, urbanos y mediáticos en el análisis de la producción de la imagen contemporánea. Sin embargo, por su propia naturaleza, los estudios visuales constituyen otro campo de conocimiento que ha construido intereses, metodologías y marcos teóricos propios que no siempre dialogan de manera directa con las preocupaciones centrales de la historia del arte (Chateau, 2017). Su énfasis está principalmente en la circulación e impacto de las imágenes, antes que en la construcción de genealogías o tradiciones artísticas. Aplicado al caso del arte callejero, especialmente al chileno, es posible evidenciar que su aporte, sin duda relevante, no es suficiente para suplir la falta de una línea historiografía específica que permita situar estas prácticas dentro de una trayectoria histórica y disciplinar más amplia.

Por otra parte, esto tiene una segunda deriva, muy relevante al momento de intentar rastrear bibliográficamente el desarrollo histórico del arte callejero en Chile. La ya mencionada dimensión social de estas prácticas ha favorecido que, incluso en estudios históricos-artísticos, la argumentación se desarrolle principalmente desde este ámbito. En estas áreas del conocimiento se han privilegiado aspectos estructurales como los procesos de co-creación con las comunidades, el impacto territorial de las intervenciones y sus vínculos con transformaciones políticas y sociales. No obstante, y tal como ya se evidenció en la relación con los estudios visuales, este interés no ha tenido un correlato equivalente dentro de la historia del arte, aspecto que será desarrollado con mayor detalle en las páginas siguientes.

La ausencia de las expresiones artísticas menos canonizadas por la historia del arte nacional han sido asumidas, entonces, por los estudios visuales y las ciencias sociales. Esto incluye las distintas estrategias del arte callejero. Sin embargo, sigue ausente un relato historiográfico, dado que, como ya se ha señalado, en los manuales de historia del arte chileno no existe un reconocimiento explícito a una tradición histórica del muralismo, sino más bien este se incluye siempre en relación al desarrollo de la pintura de caballete (Zamorano, 2024; Galaz & Ivelic, 1988; Cruz, 1984). Por su parte, si bien algunos de los estudios mencionados más arriba han examinado casos específicos que aportan a la comprensión del desarrollo del muralismo en Chile, este corpus sigue siendo insuficiente para configurar una narrativa historiográfica consolidada.

Variabilidad, parcialidad y diversidad conceptual

Buscar definir las múltiples prácticas de arte urbano supone enfrentarse a un campo conceptual amplio y móvil. Como advierte el historiador del arte urbano Peter Bengtsen, “el arte callejero no es un concepto estable ni definido, más bien, se negocia y redefine continuamente a través de la práctica” (Bengtsen 2014, p. 23). Sin ir más allá, una de las complejidades de su delimitación ha sido el carácter episódico que se le ha dado en distintas investigaciones —ya referidas— a sus manifestaciones desde sus orígenes en el siglo XX, sumando conceptos que se usan ocasional o indistintamente.

En América Latina, los términos más comunes empleados para describir este campo de manifestaciones —graffiti, muralismo, arte callejero, arte urbano o arte público— remiten a momentos y movimientos históricos distintos, donde sus sentidos y semejanzas se redefinen tanto en sus prácticas, como en los vínculos con la institucionalidad y sus tensiones políticas y/o culturales. Junto con estos términos, coexisten otros equivalentes de origen anglosajón, a saber: street art, urban art, land art, public art o community-based art. Si bien cada una alude a prácticas con sus propias especificidades, comparten elementos conceptuales y visuales, aunque no necesariamente contextos políticos o sociales comparables, aspectos igualmente claves para el desarrollo de este tipo de prácticas. Finalmente, a partir de la década de 1990 se han sumado nuevas conceptualizaciones; “postgraffiti” (Reinecke, 2005) o “pintura callejera” (Rodríguez-Plaza, 2011), entre ellas, ampliando aún más el espectro y dificultando su reunión en una categoría amplia de análisis.

No es cuestión del presente texto proponer otra definición, sino delimitar conceptualmente a fin de dar cuenta de sus matices y dispersión, buscando aproximarse a un registro que nos permita hilar históricamente orígenes y desarrollo en nuestro país. Por su parte, al momento de realizar esta revisión, se debiera considerar, inicialmente, hitos como el desarrollo de una identidad de clase hacia fines del siglo XIX (Grez, 2023) que abona la adopción del influjo mexicano, y que encuentra en sus inicios repertorios artísticos como el grabado (Saúl, 1972); la influencia del muralismo mexicano en la primera mitad del siglo XX (Bellange, 1005); el taller de muralismo de Laureano Guevara a partir de la década del 1930 en la Universidad de Chile (Castillo, 2006); el trabajo plástico desde la militancia comunista chilena previo a la Guerra Fría (Lewin, 2025); el desarrollo del cartel (Vico, 2009); el amplio despliegue de las brigadas partidistas de la Unidad Popular (Comité de Defensa de la Cultura Chilena, 1990) y la producción de este tipo de arte en dictadura (Bellange, 1995); el sincretismo del muralismo chileno con la influencia neoyorquina del Style Writing desde la década de los ‘80 (Figuerola, 2006); el graffiti post dictadura y de fines de siglo y, finalmente, la producción callejera contemporánea hasta nuestros días, configurando acaso una tradición estética de características propias (Palmer, 2008; 2013).

Como se mencionó inicialmente, la consideración de una historia del arte callejero implica abordar lo que hemos denominado problema del concepto, que no es otra cosa que examinar críticamente la dispersión de términos utilizados para identificar las características de estas producciones, lo que realizaremos a través de las nociones de muralismo, graffiti, arte urbano y arte público o comunitario.

El muralismo en su sentido latinoamericano nació en México tras la Revolución de 1910. Fue un proyecto estético y político impulsado desde el Estado y que buscó construir una identidad nacional popular a través de un arte monumental. Sus principales artistas, Diego Rivera (1886 - 1957), José Clemente Orozco (1883 - 1949) y David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974), imaginaron un arte colectivo, pedagógico y al servicio de las masas. Uno de sus documentos fundacionales, el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) de México”, expuso su marco político, donde evidenciaban la necesidad de realizar un trabajo artístico de propaganda ideológica, belleza, educación del pueblo, combate y conciencia revolucionaria (Manifiesto SOTPE, 1924). En Chile, esta herencia se proyectó —en el marco del impulso del realismo soviético— tras la visita de Siqueiros y Xavier Guerrero (1941-1942), donde pintaron el mural “Muerte al invasor”, en la Escuela México de la ciudad de Chillán. Esta visita se generó en el contexto de la presunta participación de Siqueiros en el atentado contra León Trotsky (1879 - 1940), ocurrido en mayo de 1940. A propósito de las gestiones del cónsul chileno en Ciudad de México, Pablo Neruda (1904 - 1973), se le permitió conmutar esa pena pintando en Chillán, en medio de una ciudad destruida por el terremoto de 1939 (Zamorano, 2024, p. 421). Previamente en Chile, desde mediados de 1935, había iniciado en la Universidad de Chile el Taller de Muralismo a cargo del profesor, artista y, posteriormente, Premio Nacional de Artes (1967), Laureano Guevara (1889 - 1968). Ese taller mantuvo la tradición europea del mural al fresco, sin considerar como parte de su quehacer, necesariamente, una carga ideológica preexistente. Aun así, sus estudiantes más reconocidos, entre ellos José Venturelli (1924-1988), Gregorio de la Fuente (1910-1999) o Fernando Marcos (1919-2015), se sumaron al influjo político-artístico del muralismo mexicano y articularon, desde la esfera y militancia comunista, una estética social y políticamente comprometida en nuestro país (Lewin, 2025)

Es necesario destacar otros hitos relevantes que inciden en la trayectoria histórica y en las características del muralismo en nuestro país. La iniciativa realizada por Fernando Marcos en 1945 y que logró la aprobación del ministerio de Educación: a la usanza mexicana -y con la anuencia, asesoría y participación del profesor Laureano Guevara, Marcos fundó con Orlando Silva (1910 - 2002), Carmen Cereceda (1926 - 2025) y Osvaldo Reyes (1919 - 2007) el “Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación”, realizando sus primeros murales en “Ciudad del Niño” (actual comuna de San Miguel, Santiago) y luego en las escuelas número 20 y 50, los que fueron posteriormente destruidos durante la dictadura militar (1973-1990).

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO

EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

El proyecto, pensado para todas las escuelas de Chile, fue detenido tras su primer año de actividad, dados los costos asociados, terminando, al fin, como una tibia iniciativa de realización de ilustraciones para textos escolares (Castillo, 2006, p.57), mientras que los pocos murales realizados hoy están catastrados y considerados patrimonio nacional (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, decreto n° 76, 2016).

En este contexto, destacan algunas piezas que han sobrevivido al tiempo. Agrupados bajo la denominación de “Murales de la ex Escuela Rebeca Catalán Vargas” (ex Liceo A-91 de San Miguel), permanecen en estado de semirruina los murales “Exaltación de los trabajadores” (Laureano Guevara), “Fresia lanzando a su hijo a los pies de Caupolicán, La Ronda” (Osvaldo Reyes), “Homenaje a Gabriela Mistral y los trabajadores del salitre” (Fernando Marcos) y “Los trabajadores del campo” (Orlando Silva) (Bellange, 1995, p. 25). De todos ellos se anunció, recientemente, el inicio de trabajos de restauración (Moncada, 2025), sin haber comenzado hasta ahora.

Un segundo antecedente a considerar dentro de esta trayectoria histórica es la firma del Manifiesto de Integración Plástica (1953) en Chile, el que fue leído por el mismo Marcos frente a Diego Rivera en el contexto de su visita a la Escuela de Bellas Artes por el Congreso Continental de la Cultura, organizado por Neruda. El manifiesto, además de contar con la firma de Rivera, se alineaba con las pretensiones del realismo soviético, afirmando dentro de sus llamados la necesidad de que “la creación artística nazca desde el fondo mismo del pueblo, para lo cual, el artista debe estar en permanente contacto con elementos del pueblo trabajador” y “luchar en contra de los sectores artísticos retrógrados y cosmopolitas, que hasta ahora han mantenido el arte y al artista plástico nacional, al margen de nuestro pueblo” (Castillo, 2006, p. 63; Bellange, p. 22).

Por otro lado, un tercer hito a considerar en esta revisión es la estadía en nuestro país del muralista mexicano Jorge González Camarena (1908-1980) que entre 1964 y 1965 ejecutó el mural “Presencia de América Latina” en la Universidad de Concepción. La ejecución del mural, también donado por el Estado mexicano, sucede en un contexto distinto al muralismo de primera generación que tuvo como estandarte a “los tres grandes” (Orozco, Rivera y Siqueiros). El oficialismo de la Escuela Mexicana — que tenía los contratos para pintar en los edificios gubernamentales— había generado un movimiento contrario que buscaba tener libertad de experimentar con estilos y tendencias que habían sido relegados por el muralismo, que poco a poco fue conocido como “La Ruptura” y que tuvo entre sus representantes a Rufino Tamayo, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Remedios Varo y Vicente Rojo, entre otros (Feria & Campillo; 2010). Otras consecuencias de esto fueron la proliferación de galerías patrocinadas por privados en México, que impulsaron tendencias internacionales como el abstraccionismo (González, 1994), y el trabajo del propio Camarena, que adscribiendo a la segunda generación de muralistas, manifestó una renovación de símbolos tanto cósmicos, como históricos, identitarios y mágicos, a la vez que un compromiso político menos explícito (Zamorano & Cortés, 2007).

La obra se inauguró en septiembre de 1965, convirtiéndose en un hito de la ciudad de Concepción, y fue declarado monumento histórico nacional en 2009, en la antesala del Bicentenario de la República de Chile (2010).

En paralelo, una nueva vertiente del desarrollo histórico del muralismo en nuestro país se abrió camino: las brigadas muralistas. Si bien la fundación de la Brigada Ramona Parra (1968) se convirtió en el ícono de esta nueva etapa, únicamente desarrollada en Chile y mientras languidecía el poder del movimiento original en México (Feria & Campillo; 2010), la amplitud del llamado del “Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica” de 1953, que entre sus puntos centrales requería “que la creación artística nazca desde el fondo mismo del pueblo (...) y el estímulo al arte popular, pues este constituye la fuerza primaria creadora de los pueblos” (Castillo, 2006) se vio reflejado en el nacimiento de múltiples grupos artísticos. Estos tuvieron múltiples duraciones, compromiso y trayectorias vitales, tales como la Brigada Elmo Catalán (BEC); Brigada Salvador Allende (BRISA); Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT); Brigada Salvador Cautivo; Brigada Humanista; Brigada Laura Allende; Brigada Luciano Cruz (BLC); Brigada Juvenil Poblacional (BJP); Grupo Crédito Universitario; Brigada Víctor Jara; Brigada América Latina; Grupo Sindicato; Brigada La Garrapata; Grupo Umbral; Taller La Escala; Brigada Santiago Nattino; Brigada Pedro Mariqueo; Brigada Gastón Lobos PRSD; Brigada Cecilia Magni; Grupo Praxis; Taller Libre Amanecer; Muralistas Raúl Pellegrini; Brigada Rolando Calderón; Atelier La Caleta Valparaíso; Agrupación Plásticos Jóvenes APJ; Brigada Poblacional Renca; Brigada Marta Caro; Muralistas Chonchi; Taller Muralistas Paicaví Infantil; Brigada Democracia Obrera; Taller Pintura Popular TPP y Brigada Arnaldo Flores, entre otras. (Comité de Defensa de la Cultura Chilena. 1990, p. 20).

Para autores como Mamani (2018), el origen de este amplio es exclusivamente atribuible a la visita de Siqueiros a nuestro país y, en general, a la incidencia del muralismo mexicano, terminando así una suerte de tránsito que había iniciado desde el muralismo como disciplina de las artes visuales hacia una práctica social (Olmedo, 1971).

Estos antecedentes, de primera generación, con exponentes clave como Siqueiros, Orozco o Rivera, más los artistas nacionales que se formaron bajo su influjo, la presencia de la segunda generación con Camarena a la cabeza, el rol del Manifiesto de Integración Plástica chilena y el propio proceso político del país que inaugura el trabajo militante con un amplio crisol de grupos artísticos populares concluyen un primer impulso de este tipo de arte en Chile.

Marcas en la ciudad

Otro término de uso común, tanto a nivel general como especializado, es el de graffiti. Normalmente se asocia su origen al término italiano “graffiare”, que significa “rayar o garabatear” (Bellange, 2012, p.201) también se considera del griego “graphein”, que se traduce como “hacer un dibujo”, junto a acepciones como “hacer incisiones” o “grabar”, haciendo referencia más a la imagen que a la escritura, o a la idea práctica de hacer una imagen para expresar una idea (Dany, 2016). El concepto incluso se ha utilizado para definir una suerte de origen en manifestaciones prehistóricas, como los petroglifos del desierto de Mojave (Estados Unidos), las líneas de Nazca (Perú) o la pinturas rupestres en las cuevas de Altamira (España) o Lauscaux (Francia) (McDonald, Fiona, 2013). Sin embargo, en términos contemporáneos, el graffiti considera una de las vertientes artísticas de la cultura hip hop: “El término graffiti, pariente del street art, se asocia con una forma particular de escritura denominada Style Writing, el a.k.a contemporary graffiti” (Kimvall, 2014, p.14). Según lo que recoge el autor, el término puede ser utilizado para referirse exclusivamente al universo de tags (firma del artista realizada en la ciudad), piezas y murales bajo los códigos del graffiti.

En términos temporales, sus inicios se asocian a la ciudad de Filadelfia (Estados Unidos) en los años ‘60, donde el artista Darryl McCray comenzó a pintar en forma de tag su seudónimo “Cornbread” por la ciudad, buscando conseguir fama (Amaro, 2018). El origen del nombre viene del “pan de maíz” (cornbread) que le hacía su abuela y del que no pudo disfrutar más una vez que, a los 12 años, fue enviado a un centro penitenciario juvenil (“Youth Development Center”, YDC). Fue en ese lugar, después de insistir en múltiples ocasiones por tener un trozo de pan de maíz, que lo echaron al grito de “Keep this cornbread out my kitchen!” (“¡Mantén este pan de maíz fuera de mi cocina!”). Desde ese momento todos comenzaron a llamarlo así y una vez afuera, lo pintó por toda la ciudad (McGray, 2024).

La práctica del graffiti se extendió por la ciudad y en 1971 ya existían políticas anti-graffitis para minimizar las acciones de los artistas callejeros. En paralelo, ya se había expandido a Nueva York y en múltiples barrios como Manhattan, Brooklyn, Queens, Bronx o Staten Island, multiplicándose sus exponentes (Gómez, 2015). Ahí resulta clave, desde 1969 “Taki 183”, artista de origen griego-norteamericano que adoptó el sobrenombre de “Demetrakis” (su nombre era Demetrius) y utilizó el número 183 de Washington Heights, la calle donde creció. Se le considera el precursor del graffiti neoyorquino, siendo el primero en firmar lo que luego se instaló como una tradición de esa ciudad: pintar en el metro. Su fama fue tal que en 1971 el New York Times lo entrevistó y lo describió como “un adolescente que escribe su nombre y el número de su calle donde va. Afirma que es algo que necesita hacer” (“Taki 1983 Spawn Pen Pals”, NYT, 1971). A partir de la convivencia de múltiples autores como Tracy 168, Stay High 149, Super Kool, Dondi White, Lady Pink o Phase 2, es que nacieron distintivos estilísticos como coronas, nubes u otros elementos, lo que terminó por denominarse como “la guerra de los estilos” entre los artistas (Muñoz, 2015).

Desde la década de los '80 el campo se amplió. La búsqueda de piezas que permanecieran en el tiempo llevó a consolidar el paso de los trenes hacia los muros y, finalmente, hacia las galerías, como fueron los casos de los artistas Sam Esses con su "Esses Studio" y Stefan Eins, que procurando tener espacios que no se enfrentaran a la limpieza y persecución policial, lograron convocar a un número amplio de artistas que querían darse a conocer, entre ellos, unos jóvenes Keith Haring (1958 - 1990) y Jean-Michel Basquiat (1960 - 1988) (Danyz, 2016).

La persecución policial en Estados Unidos nunca cesó, volviéndose particularmente evidente a partir de la publicación de la "teoría de las ventanas rotas" en 1982 ("Broken Windows Theory"). En ella los investigadores James Wilson y George Kelling sostuvieron que los espacios sociales en condiciones de abandono ejercían un efecto causal sobre las conductas criminales, y que por ende, los métodos policiales dirigidos a prohibir y sancionar delitos menores como el consumo de alcohol, vandalismo, vagancia o pintar graffitis, generaban un ambiente de orden y respeto al marco legal (Lanfear & Matsueda & Beach, 2020). Esto provocó en la década de los 90 una persecución constante que desincentivó su práctica, pero no logró hacerla desaparecer.

Europa también tuvo un desarrollo paralelo. Desde las revueltas estudiantiles en los 60 y 70, en París sobre todo, se utilizó una técnica que ganaría miles de adherentes en el futuro: el stencil, que era estampar un dibujo o mensaje sobre una superficie usando de molde una plantilla perforada (Danys, p.97). Los primeros referentes parisinos fueron Zlotykamien y Ernest Pigeon, los que destacaron por trabajar obras que recordaban a las víctimas de la explosión y radiación en Hiroshima (Gomez, 2015). A partir de los 70 se abrió un canal artístico entre Estados Unidos y Europa, donde uno de los artistas callejeros claves de Francia viajó y tomó el influjo neoyorquino: Blek Le Rat (Xavier Prou): "Con ocasión de un viaje a Nueva York, en 1971, vi por primera vez en mi vida graffitis artísticos salvajes. Había una cantidad increíble: en el metro, en los muros que rodeaban las canchas de básquetbol; graffitis dibujados con rotulador, firmas nerviosas rematadas con una corona, letras pintadas con aerosol, llenas de colores. Me habían intrigado tanto esos adornos que recuerdo haber hecho la pregunta inevitable: ¿Qué significa esto y por qué tanta gente lo hace?" (Blek Le Rat, s.f). A partir de ese viaje, incorporó el uso del spray con la plantilla, ampliando el repertorio de pegar carteles y del graffiti que ya se practicaba en París, utilizando de firma un símbolo que se volvió icónico de su estilo: la rata. (Danys, 2016)

Para la década de los 80 el intercambio se amplió. Keith Haring en 1981 realizó una obra en el muro de Berlín, el que tras su caída en 1989 ya contabilizaba a más de 100 artistas de todo el mundo y dio pie a la galería a cielo abierto "East Side Gallery" (Ganz & Manco, 2004). El mismo año el centro Pompidou en París organizó una exposición titulada "Graffiti et Société", que buscó inscribir el graffiti realizado en plantilla (el stencil), dentro de una perspectiva histórica (Amaro, 2018).

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO

EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

De ahí en más, en los Países Bajos se organizó la exposición “New York Graffiti” en el Museo Boijmans van Beuningen (1984), presentándose el mismo también en el Louisiana Museum de Humleboeck y en el Groninger Museum. A propósito de su éxito, la exposición seguiría con el nombre “Arte di Frontera: New York Graffiti” en Italia, presentándose en Bolonia, Milán y Roma. Otro hito decisivo fue la invitación del galerista Claudio Bruni al conocido artista estadounidense Lee 163 para exponer fotografías de su trabajo en la Galería Medusa de Roma, lo que se convirtió en un hito para introducir el graffiti en Europa (De Diego, 2000).

El caso chileno no es muy distinto. El desarrollo del graffiti en el país se origina a inicios de los años ochenta, estrechamente vinculado al retorno del exilio de familias que tuvieron contacto en Estados Unidos y Europa con él y, en particular, al impacto del breakdance en los medios nacionales. Hacia 1984, ya se habían instalado espacios en la ciudad de Santiago, convirtiéndose en puntos de encuentro donde jóvenes bailaban, rapeaban y comenzaban a experimentar con el graffiti (Figueroa, 2006). Esta primera “Old School” (forma de referirse a los pioneros) chilena articuló crews de graffiteros, DJ’s, B-boys y raperos, y marcó una expansión del movimiento hacia diversas comunas de la capital. Encuentros como el “Hip Hop en Los Morros” (1988), apariciones televisivas y los campeonatos de B-boys permitieron una creciente visibilidad de un movimiento que integraba música, danza y escritura urbana (taggeo), donde el telón de fondo eran las aperturas que se generaron en el cambio desde la dictadura chilena a una naciente democracia (Latorre, 2021).

Hacia mediados y fines de los noventa, el graffiti experimentó un proceso de masificación y tecnificación que lo llevó a ocupar de forma más intensiva el espacio urbano. Entre 1997 y 1998 se produjo una explosión de tags en Santiago, impulsada por la introducción de los fat caps -válvulas que permitían trazos anchos en las latas de spray- por parte de embajadores clave como Nelson Rivas (Zekis, fundador de la crew NCS -niños con spray- y artista referencial de la vieja escuela chilena) y la crew AHC (Araya’s Homies Clan) lo que permitió trazos rápidos, gruesos y estilizados, transformando la competencia por visibilidad en una marca central del estilo local (Figueroa, 2006).

Este periodo sentó las bases de una estética caracterizada por letras simples y tags veloces, acompañada del surgimiento de lugares de encuentro más formales, como la tienda La Otra Vida (1999), que se volvió un epicentro cultural para graffiteros, DJs y raperos, fortaleciendo redes tanto nacionales como internacionales. La proliferación de tiendas, fiestas, intercambios y materiales especializados consolidó la transición desde una práctica espontánea y marginal hacia un movimiento cultural más amplio, con identidades, estilos, actores y memorias compartidas dentro del paisaje urbano chileno (Coccedo, 2006).

Al igual que su desarrollo histórico nunca se ha detenido, sus conceptualizaciones tampoco. Versiones más actualizadas lo han denominado postgraffiti (Reinecke, 2007) o también Intermural Art (Schacter, 2018), explicando una evolución de este tipo de arte que desde la década del 2000

comenzó a utilizarse para designar manifestaciones artísticas que, aunque con la visualidad y el espíritu de transgresión callejera del graffiti, se distanciaron de su lógica tipográfica y territorial, expandiéndose hacia un lenguaje más plástico y simbólico. Sin embargo, para Abarca (2010) estas conceptualizaciones no han implicado una superación ni un cierre del graffiti tradicional, sino más bien una consecuencia o deriva natural, en la que los artistas han trasladado su práctica desde la escritura de firmas hacia formas más abiertas de intervención visual. La denominación, además, supondría la transición o finalización de un fenómeno que en sus prácticas y modos, no ha concluido, sino que coexiste con las nuevas prácticas de arte callejero.

Es a partir de este desarrollo de varias décadas, donde este tipo de manifestaciones pasa de las calles a un mundo más institucionalizado, que el concepto arte urbano ha logrado posicionarse como una categoría más amplia que sus predecesoras, incorporando tanto las prácticas callejeras como aquellas legitimadas por la ley o por el circuito institucional del arte contemporáneo. Y si bien comparten soportes y lenguajes con otras manifestaciones artísticas del tipo, el arte urbano suele diferir en su apertura al reconocimiento curatorial o comercial (Riggle, 2010; Blanche, 2015). Asimismo, en el contexto del arte callejero, esta noción tiende a diluir la densidad política del gesto callejero, al priorizar su valor estético y comercial por sobre sus usos subversivos (Lorenzo; 2022).

Blanche (2015) afirma también que el término parece más apropiado como concepto paraguas, para designar cualquier forma de arte que adopte la visualidad que ha sido propia del arte callejero, por ejemplo, el Street Art Museum de Amsterdam (SAMA), que declara tener más de 300 piezas, desde pequeñas hasta murales monumentales, centrándose en lo que definen como el “patrimonio nuevo” (Street Art In Amsterdam North Holland, s. f.) o la exposición “The art of Banksy: Without limits” que se presentó en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), de Santiago de Chile, en mayo de 2022, y que reunió más de 160 obras del artista a través de “originales certificados, fotografías, murales e instalaciones de video” (The Art Of Banksy: “Without Limits”, s. f.), y donde además se organizaron conversatorios en torno a la difusión y distribución del arte urbano y su autoría.

En este sentido, el arte urbano se entiende como un tipo de arte ejecutado por artistas callejeros con el objetivo de obtener sustento económico, recurriendo a motivos o técnicas de sus piezas callejeras, pero sin el componente de ilegalidad y, en muchos casos, sin siquiera la dimensión específica del lugar. Bajo este paraguas se puede englobar toda manifestación artística, de diferente índole, rama o disciplina, que se produce en la calle o en cualquier espacio público. Es decir, toda expresión artística llevada a cabo en el espacio público, lo que podría significar que una persona que se dedique al graffiti, teatro o música podrían ser incluidos dentro de la categoría de artista urbano (Blanche, 2015).

Por otro lado, el arte público como concepto está estrechamente vinculado a factores políticos. Desde la suerte de oferta del relato oficial, donde la propuesta e imposición de figuras de lectura única (por ejemplo, el héroe) basadas en una vocación representacional que sustenta el poder del Estado y la administración de sus imágenes e imaginarios, hasta los desplazamientos en los límites de lo que denomina público y que configuran los modos de reproducción dominante del espacio en las ciudades (Opazo, 2015 p. 89-91).

Históricamente encuentra sus inicios en los años sesenta en Estados Unidos, dada una combinación de factores que incluye el desplazamiento de la escultura moderna hacia el espacio urbano, la cuestión al concepto de monumento, la activación de organismos de fomento de arte público y la consolidación de una serie de artistas como referentes. Como define Ignacio Szmulewicz, estos incluirían a Gordon Matta-Clark o Richard Serra (2012, p. 20). Su definición base incluye monumentos, esculturas o elementos arquitectónicos que recuerdan, honran o conmemoran batallas, generales y héroes que constituyen valores cívicos y la memoria oficial de una nación (Voionmaa, 2004, p. 67). En una segunda acepción, Danko (2009) citado por Blanché (2015, p. 33) lo define como un arte legal, ubicado en la calle y sacado de los museos para democratizar el acceso de la ciudadanía al arte moderno. Por lo mismo, afirma que no es arte callejero.

El arte público, así, se entiende como una categoría institucionalizada, referida a obras concebidas para ser emplazadas en espacios comunes por encargo estatal o privado. Y aunque comparte con el arte callejero el uso del espacio urbano, se diferencian por su función planificada y regulada, al tiempo que se desarrolla en el contexto de una política pública, lo que marca una distancia profunda desde sus orígenes respecto del arte callejero.

Sin embargo, a principios de la década de los '90 se desarrollaron prácticas de arte público que pusieron foco en los problemas políticos y sociales de las comunidades urbanas y de clase baja, situando su trabajo en el cambio de una concepción del espacio público, desde una representación unitaria y coherente, a una de conflicto y contradicciones (Guida, 2021). Una de las conceptualizaciones más referidas fue la de New Genre of Public Art, de la artista y teórica estadounidense Suzanne Lacy (1995). Si bien Lacy situó como práctica base la participación activa de los espectadores y la resignificación de los lugares desde el rescate de lo local junto a los hábitos ciudadanos (Szmulewicz; 2012. P. 23-24), la diversidad de práctica y el interés conceptual amplió las denominaciones, surgiendo otros conceptos fundamentales, como arte socialmente comprometido (socially engaged art, SEA, Bishop, 2006), arte dialógico (dialogue-based public art, Kester, 2004), arte contextual (Kontext Kunst, Weibel, 1993), arte relacional (Bourriaud, 1998) o arte litoral (littoral art, Hunter; Larner, 1994), entre otros.

El arte público ha ampliado sus prácticas a diversos aspectos de la vida urbana, saliéndose de los marcos institucionales previos, concentrándose en las relaciones humanas, hábitos y signos básicos de la vecindad, sin embargo, no ha logrado ser una síntesis de ambas ramas en forma de un concepto aglutinador (Szmulewicz; 2012. P. 24). Conceptualmente, su ampliación ha permitido acercarse a manifestaciones que podrían resultar como trasfondo para una tradición de largo aliento, sin embargo; su origen institucional, su relación de gestión en términos de políticas públicas y la relación con la creación de una historia, memoria o relato oficial, excluye su capacidad conceptual de convertirse en el marco de un desarrollo artístico de características subalternas.

Igual que los conceptos anteriores, el arte callejero tiene múltiples acepciones. John Fekner (n.1950), artista callejero estadounidense pionero citado por Lewisohn (2008) explicaba sucintamente que “el arte público es toda manifestación artística en el espacio público que no corresponde al graffiti o al Style Writing”, en términos que comprendía el arte callejero como una continuidad del anterior. Para Blanché (2015), una definición inicial implica que “consiste en imágenes, personajes o formas autoautorizadas (dado que ilegal o ilícito conllevan connotaciones morales y legales, y a las distintas denominaciones legales que tiene en cada país) aplicadas en superficies urbanas con la intención de comunicar algo a un público amplio. Se caracteriza por su dimensión performativa, efímera y participativa, diferenciándose tanto del graffiti como del arte público institucional, y encontrando hoy en lo digital un nuevo espacio de visibilidad”. En una mirada más amplia, desde comienzos de los años 2000 se habla de arte callejero como un movimiento artístico contemporáneo (Walden, 2006), aunque sus raíces se remontan a pioneros como el mismo Fekner, Blek Le Rat, Jean Michel Basquiat o Keith Haring, que exploraron las tensiones del arte más allá de lo institucional y antes de que el concepto “street art” existiera.

Es en esta categoría donde encontramos un marco para anotar una posible tradición en Chile: el arte callejero emerge desde los márgenes del campo artístico institucionalizado, se asocia a intervenciones que utilizan el espacio urbano como soporte y medio de comunicación, y dada sus propias condiciones, se ha definido más como una práctica de ocupación simbólica que visibiliza las voces excluidas del discurso dominante (Ross, 2016), que por una estética determinada. En América Latina, esta forma de expresión se ha asociado –en términos de propuesta y clase- con los repertorios visuales de la protesta social, siendo participante de lo que algunos autores denominan como esfera pública plebeya (Ossandón y Santa Cruz; 2001; Grez, 2012; Cornejo 2019), donde la ciudad se convierte en campo de disputa simbólica con múltiples esferas públicas sucediendo.

Uno de los factores clave para entender su motivación y capacidad de aclimatarse a distintos escenarios, es que se considera una forma de arte esencialmente subversiva (Lorenzo; 2022), cuyo valor radica en su capacidad de cuestionar ciertos regímenes de visibilidad y los límites simbólicos del espacio público.

Siguiendo a Jacques Rancière en “El reparto de lo sensible” (2014), entendemos que el espacio social está estructurado por normas legales, culturales y estéticas que determinan qué puede verse, decirse o representarse públicamente. En ese marco, el arte callejero subvierte el orden de la ciudad, como una práctica que redistribuye lo visible, apropiándose del espacio urbano y disputando los códigos visuales dominantes en las distintas urbes contemporáneas.

Es precisamente esta condición subversiva lo que lo diferencia de prácticas como el arte público, a la vez que su desarrollo actual le permite abarcar al graffiti como una suerte de etapa previa de su desarrollo. Tanto el graffiti como el arte callejero comparten esta condición de prácticas no oficiales, no solicitadas y no comisionadas, y que desde el punto de vista legal, suelen ser consideradas ilegales o actos de vandalismo (Krause y Heinicke, 2006; Siegl, 2009 -ambos citados por Blanché- Bengtsen, 2014). Sin embargo, en un sentido más específico, el arte callejero logra posicionarse por su capacidad de ampliar los lenguajes del graffiti hacia formas más figurativas, visualmente elaboradas o conceptuales, buscando dialogar con las personas sin mediar la autorización del Estado, los propietarios o el mercado, y sin pretender por ello que deje de existir el graffiti y sus prácticas. De este modo, podemos proponer que el arte callejero constituye una acción estética y política que busca establecer en la ciudad un espacio de comunicación social, apropiación colectiva y disenso, convirtiéndola en un territorio en permanente disputa semántica.

Reflexiones finales

El presente trabajo ha buscado poner de relieve la ausencia de una historiografía del arte que permita situar al arte callejero dentro de una historiografía de las artes visuales, tanto a nivel general como para el caso chileno, más allá de las aproximaciones predominantemente sociológicas que han caracterizado su estudio. Si bien, como ya hemos dejado de manifiesto, dichas lecturas han sido fundamentales para comprender las dimensiones políticas, comunitarias y territoriales de estas prácticas, su predominio ha tendido a relegar la reflexión histórico-artística, dificultando la construcción de una trayectoria que permita reconocer continuidades, transformaciones y disputas internas propias del fenómeno. En este sentido, uno de los aportes centrales de este artículo ha sido insistir en la necesidad de abrir el campo de análisis hacia una consideración del arte callejero como una práctica artística compleja, que debiera analizarse tanto historiográfica como artísticamente desde su propia especificidad.

Desde esta perspectiva, se ha propuesto que avanzar hacia una historiografía del arte callejero implica necesariamente revisar los marcos conceptuales desde los cuales este ha sido estudiado y se propone un diagnóstico general para el caso chileno, que entregue pistas de cómo articular una posible historiografía del arte callejero en Chile, basándonos en tradición, conceptualización y antecedentes que lo constituyen.

Como ya vimos, esto permitiría enfrentarse, en parte, a un estudio fragmentario y episódico, lo que ha obstaculizado el reconocimiento de una posible elaboración historiográfica al respecto. En esta línea, el artículo ha sugerido que la ausencia de una historiografía del arte callejero no responde también a las limitaciones disciplinares de la historia del arte, que ha sido especialmente evidente en el caso nacional.

A fin de entregar los primeros antecedentes para avanzar hacia una historiografía del arte callejero, a nuestro juicio es fundamental revisitar la dispersión conceptual con que se ha buscado definir sus múltiples manifestaciones. Según pudimos evidenciar a lo largo de este estudio, esto ha redundado en propuestas que lo tratan como un fenómeno fragmentado, puntual y/o episódico. Al contrario, no se ha avanzado en reconocer una eventual tradición que cuenta con orígenes específicos, momentos claves para su interpretación y cambios que obedecen a su propia estructura, lo que permitiría comenzar a identificar una genealogía propia. Este recorrido evidencia desafíos pendientes con miras a comprender el arte callejero como una práctica estética urbana que reconfigura lo que puede ser visto, dicho o producido en el espacio público, a fin de establecer un espacio de comunicación social, apropiación y, eventualmente, disenso en términos políticos y estéticos. En esta línea, sostenemos que una historiografía futura del arte callejero debería integrar de manera articulada las dimensiones estéticas, políticas y espaciales que lo constituyen, atendiendo especialmente a la tensión entre los procesos de institucionalización y las formas de disidencia que caracterizan a estas prácticas.

Referencias

- Abarca, F. J. (2011). **El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad**. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Bellange, E. (1995). **El mural como reflejo de la realidad social en Chile**. Ediciones Chile-América CESOC.
- Bengtsen, P. (2014). **The Street Art World**. Almendros de Granada Press.
- Bindis, R. (2008). **Laureano Guevara y la “Generación del 28”**. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Brihuega, J. (2010). La sociología del arte. En V. Bozal (Ed.), **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas** (Vol. II, pp. 331–345). Visor.
- Bragassi, J. (2010). **El muralismo en Chile: Una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario**. Memoria Chilena. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123178.html>
- Castillo, E. (2006). **Puño y letra: Movimiento social y comunicación gráfica en Chile**. Ocho Libros Editores.
- Chateau, P. (2017). **Cultura visual e historia del arte: La puesta en evidencia de los estudios visuales**. *Universum*, 32(2), 15–28. <https://doi.org/10.4067/S0718-2376201700020001>
- Cleary, P. (1988). **Cómo nació la pintura mural política en Chile**. *Araucaria de Chile*, 43, 89–101.
- Coccedo, Mariana (2006). **Hip Hop en Santiago de Chile. Estilo subcultural, arte y vida. Un acercamiento desde el estudio de casos de jóvenes hiphoperos**. Tesis para optar al grado de Licenciada en Antropología Social. Disponible en <https://bibliotecadigital.academia.cl/server/api/core/bitstreams/d8e9bba6-a263-46a0-8f7e-0673fa19c003/content>
- Comité de Defensa de la Cultura Chilena. (1990). **Muralismo: Arte en la cultura popular chilena**.
- Cornejo, T. (2019). **Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880–1910**. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Cruz, I. (1984). **Arte en Chile. Historia de la pintura y de la escultura: Desde la colonia al siglo XX**. Editorial Antártica.
- Dardel, M. (2021). **Murales no albergados: Museo a cielo abierto de Valparaíso**. Ediciones Metales Pesados.
- Dardel, M. (2015). **Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico**. *Poliantea*, 11(20), 251–267. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5251683>

- Danys, Magda (2016). **Antología del Arte Urbano. Del Graffiti al arte contextual**. Barcelona, Promopress. p 11-12.
- De Vivanco, L., & Johansson, M. T. (Eds.). (2021). **Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile**. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Esquivel, M. Á. (2010). David Alfaro Siqueiros: **Poéticas del arte público**. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- Eslava, E. (1943). **Pintura mural: Escuela México de Chillán**. Santiago de Chile.
- Feria, Ma. Fernanda, & Lince Campillo, Rosa Ma.. (2010). **Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura. Estudios políticos** (México), (21), 83-100. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300005&lng=es&tlng=es.
- Felshin, N. (Ed.). (1994). **But is it art? The spirit of art as activism**. Bay Press.
- Figueroa, Gricelda (2006). **Sueños enlatados. El graffiti hip hop en Santiago de Chile**. Editorial Cuarto Propio.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (1988). **Chile, arte actual**. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González Cruz Manjarrez, Marisela. **El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 45
- Gombrich, E. H. (1984). **Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento**. Alianza Editorial.
- Gombrich, E. H. (1999). **El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas**. Debate.
- Gombrich, E. H. (2002). **Arte e ilusión: Estudios sobre la psicología de la representación pictórica**. Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (2007). **Historia del arte**. Phaidon Press.
- Gomez Muñoz, Jaume (2015). **25 años de graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos**. Universidad de Valencia, p.205.
- Grez Toso, S. (2023). **Movimiento obrero, Estado y “emancipación de los trabajadores”. Chile, 1888–1927**. Ediciones del Despoblado.
- Guida, C. (2021). **Prácticas espaciales: Función pública y política del arte en la sociedad de redes**. Metales Pesados.
- Gutiérrez, P. (2016). **Arte callejero en América Latina: Identidad, política y resistencia**.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (Eds.). (2012). **La invención de la tradición**. Crítica.
- Kultermann, U. (1996). **Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia**. Ediciones Akal.

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO
EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA
HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

- Lanfear CC, Matsueda RL, Beach LR. **Broken Windows, Informal Social Control, and Crime: Assessing Causality in Empirical Studies.** Annu Rev Criminol. 2020. Disponible en <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8059646/>
- Latorre, Guisela (2021). **Democracy on the walls. Street art of the post dictatorship Era in Chile.** Cambridge University press,
- Lewin, J. (2025). **La trinchera realista: Consignas de la plástica comunista chilena en la temprana Guerra Fría.** RIL Editores.
- Lewisohn, C. (2008). **Street art: The graffiti revolution.** Tate Publishing.
- Lorda, J. (1991) **Gombrich: una teoría del arte.** Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lorenzo, A. (2022). **What is street art? Estetika: The European Journal of Aesthetics**, 59(1), 70–85.
- Loyola, K. (2012). **El arte muralista como instrumento político: Sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960–2000).** Faro, 2(16), 45–63.
- Macdonald, Fiona (2013). **The popular history of Graffiti. From the ancient world to the present.** Skyhorse, New York. P 4-12.
- Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) de México**
- Mamani, A. (2018). **Arte callejero, militancia política y reinterpretación del pasado: La Brigada Ramona Parra y los murales a orillas del Mapocho, Chile, 1971–1972.** Hablemos de Historia, 9, 1–20.
- Martín-Barbero, J. (2002). **Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.** Fondo de Cultura Económica.
- Miles, M. (1997). **Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures.** Routledge.
- Moncada, Constanza. Diario La Tercera Véase: <https://www.latercera.com/culto/noticia/murales-historicos-en-santiago-entre-el-deterioro-y-el-olvido/>
- Montes, C. (1989). **Creatividad y estilo: El concepto de estilo en E. H. Gombrich.** Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Montt, V. (2009). **Arte social de Estado en Chile: Caso de la obra de Siqueiros en Chillán.** Tiempo y Espacio, 23, 77–94.
- McGray, Darryl (2024) **Cornbread by Cornbread The Legend.** Maxitype.
- Olmedo, C. (2012). **El muralismo comunista en Chile: La exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971.** En O. Olianova (Ed.), **El siglo de los comunistas chilenos 1912–2012.** Ariadna Ediciones.
- Opazo, Daniel (2015). **Arte público en un espacio transitorio. Arte, ciudad y esfera pública en Chile.** Ed: Szmulewicz, Ignacio. Ed. Metales Pesados.

- Danys, Magda (2016). **Antología del Arte Urbano. Del Graffiti al arte contextual**. Barcelona, Promopress. p 11-12.
- De Vivanco, L., & Johansson, M. T. (Eds.). (2021). **Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile**. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Esquivel, M. Á. (2010). David Alfaro Siqueiros: **Poéticas del arte público**. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- Eslava, E. (1943). **Pintura mural: Escuela México de Chillán**. Santiago de Chile.
- Feria, Ma. Fernanda, & Lince Campillo, Rosa Ma.. (2010). **Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura. Estudios políticos** (México), (21), 83-100. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300005&lng=es&tlng=es.
- Felshin, N. (Ed.). (1994). **But is it art? The spirit of art as activism**. Bay Press.
- Figueroa, Gricelda (2006). **Sueños enlatados. El graffiti hip hop en Santiago de Chile**. Editorial Cuarto Propio.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (1988). **Chile, arte actual**. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González Cruz Manjarrez, Marisela. **El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 45
- Gombrich, E. H. (1984). **Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento**. Alianza Editorial.
- Gombrich, E. H. (1999). **El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas**. Debate.
- Gombrich, E. H. (2002). **Arte e ilusión: Estudios sobre la psicología de la representación pictórica**. Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (2007). **Historia del arte**. Phaidon Press.
- Gomez Muñoz, Jaume (2015). **25 años de graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos**. Universidad de Valencia, p.205.
- Grez Toso, S. (2023). **Movimiento obrero, Estado y “emancipación de los trabajadores”**. Chile, 1888–1927. Ediciones del Despoblado.
- Guida, C. (2021). **Prácticas espaciales: Función pública y política del arte en la sociedad de redes**. Metales Pesados.
- Gutiérrez, P. (2016). **Arte callejero en América Latina: Identidad, política y resistencia**.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (Eds.). (2012). **La invención de la tradición**. Crítica.
- Kultermann, U. (1996). **Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia**. Ediciones Akal.

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO
EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA
HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

- Lanfear CC, Matsueda RL, Beach LR. Broken Windows, “Informal Social Control, and Crime: Assessing Causality in Empirical Studies”. *Annu Rev Criminol*. 2020. Disponible en <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8059646/>
- Latorre, Guisela (2021). *Democracy on the walls. Street art of the post dictatorship Era in Chile*. Cambridge University press,
- Lewin, J. (2025). *La trinchera realista: Consignas de la plástica comunista chilena en la temprana Guerra Fría*. RIL Editores.
- Lewisohn, C. (2008). *Street art: The graffiti revolution*. Tate Publishing.
- Lorda, J. (1991). *Gombrich: una teoría del arte*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lorenzo, A. (2022). “What is street art? Estetika”. *The European Journal of Aesthetics*, 59(1), 70–85.
- Loyola, K. (2012). “El arte muralista como instrumento político: Sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960–2000)”. *Faro*, 2(16), 45–63.
- Macdonald, Fiona (2013). *The popular history of Graffiti. From the ancient world to the present*. Skyhorse, New York. P 4-12.
- Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) de México**
- Mamani, A. (2018). “Arte callejero, militancia política y reinterpretación del pasado: La Brigada Ramona Parra y los murales a orillas del Mapocho, Chile, 1971–1972.” *Hablemos de Historia*, 9, 1–20.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Routledge.
- Moncada, Constanza. *Diario La Tercera* Véase: <https://www.latercera.com/culto/noticia/murales-historicos-en-santiago-entre-el-deterioro-y-el-olvido/>
- Montes, C. (1989). *Creatividad y estilo: El concepto de estilo en E. H. Gombrich*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Montt, V. (2009). “Arte social de Estado en Chile: Caso de la obra de Siqueiros en Chillán”. *Tiempo y Espacio*, 23, 77–94.
- McGray, Darryl (2024). *Cornbread by Cornbread The Legend*. Maxitype.
- Olmedo, C. (2012). “El muralismo comunista en Chile: La exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971”. En Olianova (Ed.), *El siglo de los comunistas chilenos 1912–2012*. Ariadna Ediciones.
- Opazo, Daniel (2015). *Arte público en un espacio transitorio. Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Ed: Szmulewicz, Ignacio. Ed. Metales Pesados

- Plaza, J. (Ed.). (2023). **Estallido estético: Aportaciones desde la historia, la teoría, la documentación y la creación artística para comprender el estallido social**. Ediciones Fulgor. Reinecke, 2007
- Riggle, N. (2010). **Street art: The transfiguration of the commonplaces**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243–257.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. **Pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad**. *Aisthesis* n°34, 2001. P 171
- Ross, J. I. (Ed.). (2016). **Routledge handbook of graffiti and street art**. Routledge.
- Saúl, E. (1972). **Pintura social en Chile**. Quimantú.
- Szmulewicz, I. (2012). **Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo**. Ediciones Metales Pesados.
- “Taki 1983 Spawn Pen Pals”, NYT, 1971 <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>
- Urquizar Herrera, A. (2022). **Historiografía del arte**. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Voionmaa, L. F. (2004). **Escultura pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana**. Santiago 1972–2004.
- Walde, C. (2006). **Sticker City: Paper graffiti art**. Thames & Hudson.
- Zamorano, P. (2024). **Historias del arte en Chile 1850–1950**. Origo Ediciones.
- Zamorano Pérez, P., & Cortés López, C. (2007). **Muralismo en Chile: Texto y contexto de su discurso estético**. *Universum*, 22(2), 284–299.
- Zamorano Pérez, Pedro Emilio, & Cortés López, Claudio. (2007). **Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético**. *Universum (Talca)*, 22(2), 254-274. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000200017>

Recibido: 10 de diciembre 2025

Aceptado: 29 de diciembre 2025