

00263



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**Latas, charcos y muros. Ensayo sobre el origen y
desarrollo del graffiti**

Trabajo que para obtener el Grado de Maestría en Artes
Visuales con orientación en grabado

Presenta

Oscar Ulises Verde Tapia

Director de tesis

Dr. Antonio Salazar Bañuelos

2005

0350929



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

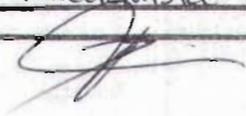
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo intelectual.

NOMBRE: ESCARULSES VERDE TAPIA

FECHA: 9-NOVIEMBRE-2005

FIRMA: 

Índice

Capítulo 1

Orígenes del Graffiti

1. *Primeros antecedentes. El surgimiento de los primeros núcleos en New York*

1.1 *Panorama sociocultural en la formación del artista de Graffiti en los 60s*

2. *Inquietudes socioculturales de la comunidad afro-americana y latina en los años 70s*

2.1 *Surgimiento del graffiti Neoyorquino*

2.2 *La participación de la mujer en el graffiti neoyorkino*

2.3 *Surgimiento de la Cultura Hip Hop*

3. *Inicios del Graffiti alrededor del mundo*

3.1 *Invasión del graffiti Norteamericano (Películas de Graffiti)*

3.2 *Graffiti a Europa*

Capítulo 2

Producción del graffiti contemporáneo

1. *Definición y características*

1.1 *Graffiti en la Ciudad de Los Ángeles California*

2. *El Graffiti en el metro de New York*

3. *Procesos de creación y realización*

4. *Estilos y características*

4.1 *Firmas o contraseñas (tags)*

4.2 *Pieza*

4.3 *Vomitados (Bubbles Letters, Throws-ups)*

4.4 *Burbujas (Bubbles Letters)*

4.5 *Extremo a extremo (end to end)*

4.6 *Letras salvajes (wild styles)*

4.7 *Personajes (Character)*

4.8 *Letras en tercera dimensión (3D letters)*

4.9 *Delta (Delta-Style, D-S)*

4.10 *Trenes o vagones (Whole cars)*

4.11 *Graffiti Digital (Digital graffiti)*

Capítulo 3

Producción del graffiti en las urbes

1. *Surgimiento de los grupos de graffiti en las urbes*

1.1 *Características del Crew*

2. *El artista de graffiti*

2.1 *Evolución y prestigio del escritor de graffiti*

3. *Concepción y diseño de graffiti*

3.1 *Técnicas y soportes del graffiti*

3.2 *Procesos de realización del graffiti*

4. *Concepción y diseño de graffiti*

4.1 Graffiti ilegal

5. Terminología del graffiti

5.1 Terminología y producción de formas

Capítulo 4

Impacto social del graffiti

1. El graffiti como producto Urbano

1.1 Postura social ante el fenómeno

1.2 Postura del artista de graffiti

1.3 Erradicación del graffiti

2. El graffiti comercial

2.1 Funcionalidad o estética

3. El gobierno y la censura del graffiti

3.1 Exposiciones y apoyos a artistas de graffiti

Conclusiones

Glosario

Bibliografía

Capítulo 1

Orígenes del Graffiti

1. Primeros antecedentes. El surgimiento de los primeros núcleos en New York

La aparición del graffiti se remonta a la vida de los griegos, quienes ya escribían sobre monumentos y calles de la ciudad sus frustraciones, fantasías o sentimientos.

El término graffiti deriva del latín *scariphare*, es decir, marcar con el *scariphus*, el estilo (puzón con que escribían los antiguos en sus tablillas). En realidad ya en los graffiti de Pompeya el término *scariphare* aparece como sinónimo de *inscribere*, es decir, cuando se trata de una inscripción que puede ser simplemente alfabética. En la antigüedad, el verbo que se encuentra al lado de una incisión figurada es *pingere*.

El término graffiti es impreciso y es utilizado académicamente para designar ciertas manifestaciones de la vida cotidiana romana. Las inscripciones encontradas en algunos muros pompeyanos fechados en el siglo II d. C., en la *Domus Áurea* de Nerón (54 - 68 d.C.) y en la Villa de Adriano, entre los que se cuentan los *letrinalia*, inscripciones realizadas en el espacio de las letrinas, han sido calificados como graffiti por arqueólogos e historiadores.

El infinitivo griego *grafein* así como el latino *graffiare* tenían en el mundo antiguo la connotación semántica de la inscripción icónica y de la textual. Más tarde, ya entrada nuestra era, se haría más común cierta denotación a causa de las inscripciones informales, a menudo consistentes en alusiones sexuales o escatológicas, mediante raspaduras o pintura en los espacios públicos de la antigua ciudad romana.

La acepción actual del término graffiti se debe a los investigadores que desde muy pronto y esencialmente en la ciudad de *New York* estudiaron el fenómeno de las pinturas realizadas sobre los vagones del metro y en las paredes de los barrios marginales de esta ciudad utilizando únicamente pintura en spray en sus formatos comerciales de venta al público, cuyos fabricantes, desde luego, nunca contemplaron esta posibilidad de uso.

El nacimiento del graffiti como forma artística cultural urbana tiene lugar en un periodo de tiempo comprendido entre 1969 y 1980 en diversos lugares de los Estados Unidos de Norteamérica, Europa y el mundo Anglosajón.

El graffiti como expresión artística transcurre por diversos estadios de conformación y consolidación de unas formas y eliminación de otras que fueron rechazadas por los artistas de graffiti. Estos procesos de ensayo y error se basan en criterios muy diferentes entre sí y de los que no ha existido una justificación ni una explicación clara. La misma cuestión de las influencias que otras formas de expresión de la cultura popular actual ejercieron sobre los modos y las iconografías del graffiti permanecen hasta el momento en la oscuridad, ya que los escritores de graffiti poseen una conciencia plena y continuada de pertenencia a un grupo más o menos cerrado que, de todas formas, no coincide con los elementos que caracterizan al *status* social al que pertenecen.

La falta de discurso reflexivo por parte de los escritores de graffiti acerca de sus propias obras ha resultado una apreciación superficial del fenómeno y una atención desmesurada en aspectos circunstanciales del mismo, dejando de lado los análisis iconográficos y compositivos en profundidad, las relaciones de éstos con otras obras de arte y con la existencia cotidiana de la comunidad de escritores de graffiti en general.

1.1. Panorama sociocultural en la formación del artista de Graffiti en los 60s

Surgimiento y gestación de los primeros núcleos en Filadelfia y New York

¿Este es el punto de partida inicial para comprender el por qué de esta manifestación?, si bien es cierto

que nos remontamos al surgimiento de un primer graffiti o graffiti primitivo, también prosigue que el surgimiento como manifestación a causa y efecto se da por muchos factores, los cuáles funcionan a manera de detonador para consolidar por primera vez una manifestación enraizada en estos mismos.

Estados Unidos de Norteamérica, país conformado en sus orígenes por la inmigración europea, manifiesta descontento y preocupación por los nuevos inmigrantes, la comunidad afro-americana e hispano-americana. Estas muestras de descontento derivan en la marginación, discriminación y abusos sobre estos sectores, los más desprotegidos.

De 1945 a 1970 Estados Unidos de Norteamérica disfrutó de un largo período de crecimiento económico, interrumpido sólo por recesiones breves y bastante suaves. Por primera vez una enorme mayoría de estadounidenses podía gozar de un cómodo nivel de vida. Para 1960, el 55% de todos los hogares contaba con lavadoras de ropa, el 77% poseía autos, el 90% tenía televisores, y casi todos eran dueños de refrigeradores.

Se dieron una serie de huelgas después de la Segunda Guerra Mundial en las cuales los trabajadores exigían aumentos para compensar la inflación; sin embargo, la prosperidad de la posguerra permitió a los empresarios otorgar salarios más altos.

Al mismo tiempo, Estados Unidos se movía lentamente hacia la justicia racial. En 1941 la amenaza de protestas por parte de los negros persuadió al Presidente Roosevelt a prohibir la discriminación en las industrias de guerra, aunque su orden tuvo sólo un impacto limitado sobre las prácticas de contratación. En 1948 el Presidente Truman puso fin a la segregación racial en las fuerzas armadas y en todas las dependencias federales. El fallo *Brown vs. La Junta de Educación de Topeka*, Kansas, en 1954, permitió a la Corte Suprema determinar unánimemente que la segregación en las escuelas públicas era inconstitucional; no obstante, los estados del sur siguieron oponiéndose a la integración durante varios años después del fallo.

En la década de 1960, Martin Luther King Jr., encabezó una campaña no violenta para desegregar en el sur restaurantes, autobuses interestatales, salas de teatro y hoteles. Sus seguidores tuvieron que enfrentarse a la policía hostil, las turbas violentas, el gas lacrimógeno, las mangueras de agua y los agujones eléctricos usados para arrear al ganado. La Administración Kennedy trató de proteger a quienes trabajaban en favor de los derechos civiles, y de obtener el derecho al voto para los negros del sur.

En junio de 1963 el Gobernador George Wallace, de Alabama, simbólicamente se paró ante las puertas de la universidad estatal para blancos a fin de impedir la admisión de dos estudiantes negros, pero el gobierno federal lo obligó a franquearles el paso. Hablando esa noche ante la nación, el Presidente Kennedy exigió la promulgación de una estricta ley federal de derechos civiles. El 22 de noviembre de ese mismo año, antes de poder lograr ese objetivo, Kennedy fue asesinado en Dallas, Texas. Aunque no fue un presidente al que todos quisieran, su muerte fue un golpe terrible para el pueblo estadounidense.

Lyndon Johnson, vicepresidente que asumió la presidencia a la muerte de Kennedy, aprobó la Ley de Derechos Civiles de 1964, la cual prohibió la discriminación racial en establecimientos públicos y en cualquier negocio o institución que recibiera fondos federales. Johnson fue elegido para un nuevo período presidencial con amplio apoyo popular en 1964. Alentado por su gran victoria electoral, Johnson envió al Congreso muchos programas sociales que fueron aprobados por éste: ayuda federal para la educación, las artes y las humanidades; seguro de salud para los ancianos (*Medicare*) y para los pobres (*Medicaid*); viviendas de bajo costo y renovación urbana. La Ley de Derecho al Voto de 1965 finalmente permitió a los negros estadounidenses acudir a las urnas.

Aunque para entonces la mayoría de los estadounidenses había alcanzado la prosperidad, el libro de Michael Harrington *The Other America* (Los otros Estados Unidos), identificó persistente pobreza: en los barrios bajos urbanos, en la mayoría de los vecindarios de negros, principalmente *Philadelphia* y *New York* (*Manhattan, Queens, Coney Island, Brooklyn, El Bronx*, etc.), y entre los blancos pobres de las montañas Apalaches orientales.

El Presidente Johnson respondió con su programa Guerra contra la Pobreza, que incluía educación preescolar especial para los niños pobres, capacitación vocacional para quienes habían abandonado la escuela y empleos de servicio comunitario para los jóvenes de los barrios bajos.

Con todos estos programas, el objetivo de Johnson era construir una gran sociedad: una nación donde la igualdad de oportunidades y una alta calidad de vida fueran el patrimonio de todos. En 1965 había muchas razones para sentirse optimista acerca del futuro de la nación. Todas las formas de discriminación racial legal se habían eliminado, la pobreza iba en descenso, y los estadounidenses gozaban de mayor prosperidad y mejor educación que en cualquier período anterior de su historia. Sólo tres años después, la gran sociedad yacía en ruinas, destrozada por la Guerra de Vietnam.

Las universidades fueron escenario de manifestaciones de protesta contra el involucramiento de Estados Unidos en esta guerra no declarada y, en opinión de muchos, injustificada. Hubo encuentros violentos entre los estudiantes y la policía. En octubre de 1967, 200 000 manifestantes marcharon frente al Pentágono, en Washington, DC, exigiendo la paz.

Al mismo tiempo, en las ciudades empezó a haber agitación a medida que líderes negros jóvenes y más radicales tachaban de ineficaces las tácticas no violentas de Martin Luther King.

El asesinato de Luther King en Memphis, Tennessee, en 1968, desencadenó motines raciales en más de 100 ciudades. Fueron incendiados distritos comerciales en barrios negros, y 43 personas fueron muertas, en su mayoría negras.

Esto nos proporciona un panorama general de la situación por la que atravesaba el estado norteamericano, Estados Unidos no solo peleaba las guerras externas y vivía una fuerte depresión e inestabilidad económica. La batalla más importante era interna, y la estaba perdiendo, la segregación racial llegaba a preocupar más a la población que la guerra de Vietnam, si bien esta guerra trajo muchísimos "beneficios", la sociedad se encontraba dividida, por un lado los norteamericanos nativos, por el otro las comunidades inmigrantes, afro-americanos y latinos.

En Estados Unidos se precipitaban innumerables levantamientos contra el racismo en estas comunidades, principalmente en *New York* contra la comunidad afro-americana, y en el este de los ángeles el levantamiento de los latinos (Mexicanos, Puertorriqueños, Centroamericanos, etc.)

2. Inquietudes socioculturales de la comunidad afro-americana y latina en los años 70s

La inmigración se ha presentado como una constante dentro de la conformación de los Estados Unidos, esto debido a gran cantidad de factores. En el momento en que los estados Unidos se vio involucrado en la Segunda Guerra Mundial; requirió de mano de obra barata que se encargara de mantener de alguna manera estable, los procesos industriales que estaba viviendo.

Muchos fueron los móviles que propiciaron la inmigración, se establecieron convenios transnacionales para que trabajadores Mexicanos engrosaran las filas productivas norteamericanas.

La colonización norteamericana produjo que gran cantidad de Puertorriqueños viajaran de la isla a la ciudad de *New York*, donde se establecieron compartiendo territorio con las comunidades afro-americanas. Evidentemente estos núcleos, considerados minorías, comenzaron a enfrentar gran cantidad de procesos sociales, violencia es un término que podría más o menos definir una constante la vida cotidiana de los barrios marginales de la ciudad de *New York*.

La discriminación constante que día a día vivían los núcleos de inmigrantes fue un arma de doble filo, ya que sirvió de detonante de toda clase de manifestaciones dentro de estos núcleos.

2.1 Surgimiento del graffiti Neoyorquino

A finales de los años 60, aparece en el espacio callejero de los suburbios de *Philadelphia* y *New York* una forma diferente de expresión, sin antecedentes semejantes en envergadura a pesar de ser heredera de una vieja tradición discursiva asentada en Occidente desde hace siglos. Esta manifestación cultural es lo que conocemos como graffiti neoyorkino, cuya motivación básica es la autoafirmación del individuo en un mundo urbano sumido en la cultura de masas, sobajado y discriminado.

El marco del génesis del graffiti neoyorquino implica de forma determinante el análisis de los factores causales de la formación en los terrenos social y económico de las personas que los originan y de los grupos humanos urbanos en los que se inscriben.

La naturaleza de *New York* como ciudad industrial parte de un largo proceso que viene a culminar con la reindustrialización masiva durante el período 1941a1945. La formación de este denso tejido industrial genera una masa de población obrera importante en la que la participación sindical militante, el empleo estable y de calidad era característico en la mayor parte de las ramas de esta industria.

Otras de corte tradicional como la textil empleaba secularmente mano de obra inmigrante, actuando desde finales del siglo XIX como mecanismo de absorción laboral de la población inmigrante de primera generación, compuesta en aquella época y hasta la década de los años treinta principalmente por mujeres polacas y judías. Es en el período de entreguerras y esencialmente durante los años que siguen a la gran depresión económica de 1929.

La mayor parte de esta masa de población en pleno éxodo rural era de origen afro-americano. Debemos recordar que la emancipación en la mayoría de estas explotaciones agrícolas en régimen de latifundio con primacía de mano de obra esclava no llegó hasta 1862.

La liberación de la esclavitud llegó a un mundo esencialmente rural, donde una población negra eminentemente analfabeta y con numerosas reminiscencias de su cultura africana mantenía un estira y afloja desigual con la población dominante blanca. Los conflictos ideológicos de los que la Guerra Civil constituyó su expresión más vehemente se sumaron a la naturaleza social conflictiva y de mutuos temores y rencores que más de cien años de economía esclavista habían llevado. Los procesos inmediatamente posteriores a la emancipación llevaron la formación de un proletariado agrícola negro generalmente a merced de las consignas salariales y de maltrato laboral de los grandes patronos, que seguían ejerciendo una férrea labor de control económico y equilibrio social sobre las explotaciones de plantación.

Este es el bagaje cultural que las poblaciones negras aportan al panorama urbano durante las grandes migraciones de entreguerras. La sustitución en los trabajos más precarios y peor pagados, desempeñados hasta entonces por mano de obra de origen polaco y judío tiene lugar en esta época. Los varones negros constituyen una fuerza de trabajo barata, acostumbrada a largas jornadas de trabajo y a salarios de miseria. Por otro lado, la inmigración urbana trajo consigo importantes cambios en la configuración social de los grupos sociales negros, en sus estructuras familiares y en las pautas de relación social.

La gente de color en Estados Unidos, comparte un racismo y una discriminación, una tradición del sur, una historia de esclavitud, de relaciones sociales, económicas y políticas vinculadas al racismo blanco. Pero también la población afro-americana comparte, crea y reconstruye el **soul**. Mientras los primeros elementos perpetúan la imagen de pasividad de la minoría dominada, el **soul** es un elemento activo, de autoafirmación: incluye una dieta específica, una música, un tipo de organización familiar y de relaciones sociales comunitarias, de vinculación con la sociedad y las instituciones anglosajonas.

En *New York*, la población rural negra no poseía relaciones de paisanaje, como las que habían desarrollado los inmigrantes de origen italiano, por ejemplo, en el punto de destino. Por esta causa los mecanismos de estabilización que la sociedad urbana activó consistieron sobre todo en el control policial y en el hacinamiento de grandes masas inmigrantes en determinadas zonas antiguas y degradadas de la ciudad. De esta forma nacieron los denominados **ghettos**, verdaderas comunidades cerradas en las que el

desarrollo cultural de las pautas heredadas tomaría un rumbo peculiar y de contestación a la discriminación y a la pobreza. Los ghettos se conforman como el escenario de los nuevos cambios culturales que los siguientes procesos económicos y sociales van a producir desde 1970 hasta bien entrada la década de los 90.

Desde los años 70 la ciudad de *New York* transformó su naturaleza económica; un cambio caracterizado por el paso de una economía esencialmente industrial a otra que tenía en la producción de servicios su componente mayoritario. La estructura industrial de *New York*, principal elemento de atracción para la población inmigrante desde el siglo XIX, disminuyó hasta el trance de desaparecer.

Los cambios que en las culturas inmigrantes producen las nuevas condiciones sociales y económicas de la ciudad central son determinantes a la hora de comprender el origen de sus expresiones creativas.

El panorama que tenemos a la vista en la época en que el graffiti aparece en *New York* a principios de los 70's presenta las características básicas de una economía en pleno proceso de terciarización en la que sucesivas políticas sociales tendían a disminuir el papel estatal en el mantenimiento de la asistencia social y educativa en el contexto de los *ghettos*, convertidos ya en auténticas ciudades internas apartadas definitivamente de las pautas culturales y sociales anglosajonas establecidas como oficiales.

Durante los años setenta se desarrolla en el ámbito suburbano de los *ghettos* de *New York* la cultura *hip hop* en un movimiento global de desintegración de la tradicional "cultura soul" de la población negra. Por otro lado la llegada masiva durante los años cincuenta y sesenta de población inmigrante de origen caribeño y sudamericano sumó al panorama cultural y social de *New York* un potente factor de distorsión y aceleramiento de los procesos formativos de una cultura definida del ghetto, considerada ésta, como declamos, como el conjunto de prácticas y estrategias cotidianas en el ejercicio de las relaciones socio económicas en el ámbito urbano.

Debemos tener en cuenta a la hora de considerar la cultura *hip hop* en general y el graffiti como forma de expresión cultural el origen étnico de sus creadores.

Los jóvenes negros e hispanoamericanos son los primeros artistas de graffiti. Ellos inician su historia reinventando una forma de arte autóctono y que les es peculiar, al mismo tiempo que le confieren una propiedad personalista al espacio urbano donde lo producen. El espacio urbano neoyorquino de los barrios empobrecidos era el resultado de la extrema fragmentación que la delincuencia organizada en bandas y grupos lo tenía sometido. Sin embargo, compartiendo un origen étnico similar, los escritores de graffiti traspasan los límites de los territorios de las bandas para ejercer su arte en cualquier lugar de la ciudad. El señalamiento de la identidad como supervivencia de la propia peculiaridad en un medio urbano hostil dominado por clases superiores y discriminatorias, así como la renuncia expresa a las pautas de conformidad con la cultura blanca protestante y anglosajona dominante que caracterizaban las culturas tradicionales de corte rural y pre-industrial.

Estamos pues ante una faceta más de los diversos movimientos de cuestionamiento de la cultura oficial e institucional y de planteamiento de esquemas alternativos que se vienen produciendo desde finales de los años sesenta. La emergencia de las culturas urbanas tiene lugar en este contexto y comparte con éste numerosas características inherentes a la idea de cambio social que subyacen en ellas.

2.2 La participación de la mujer en el graffiti neoyorkino

El estudio del mundo del graffiti, dada su marginalidad social, se mueve entre lo histórico y lo legendario, entre la realidad y el mito. En este sentido, las referencias documentadas sobre "artistas mujeres" han de evaluarse no sólo como menciones personales, biográficas, sino como elementos que configuran el estereotipo de la escritora de graffiti y la imagen simbólica de un movimiento cultural.

Craig Castleman es uno de los poquísimos estudiosos del tema que dedica una serie de párrafos a la cuestión de las escritoras de graffiti en su libro "Los graffiti", publicado en 1982, dándonos unos escasos pero preciosos retazos de este constructo. De este modo, se nos dice que en los inicios la participación femenina, en una actividad cuyos protagonistas son predominantemente masculinos, fue mayor que en la segunda mitad de los años 70, momento en que es mayor el número de participantes y su distribución espacial, aunque no haya roto con su localización primigenia.

No obstante, la popularidad alcanzada por algunas pioneras, como *BARBARA 62*, *EVA 62*, *CHARMIN*, *STONEY*, *GRAPE 1897*, *TNT*, *TONI* o *SWAN*, al igual que la existencia de grupos de escritores mixtos o el intento de creación de grupos exclusivamente femeninos, nos hace suponer una activa participación de las jóvenes implicadas en la formulación de las propuestas subculturales de los *ghettos* neoyorkinos, que alcanzaría en ocasiones niveles de tensión dentro de las mismas.

Nos encontramos con varias historias protagonizadas por algunas de estas pioneras y que en su interpretación van más allá de la mera recolección de episodios biográficos o históricos. Por ejemplo, tenemos la historia referida por el escritor BAMA a *Castleman* sobre una acción realizada por *CHARMIN*, *BARBARA 62* y *EVA 62*.

Ésta consistió en *golpear* con sus *tags* los lavabos de las duchas de un instituto masculino de El *Bronx*, lo que no representa sólo una hazaña meritoria por contar con un obstáculo añadido desde la perspectiva de su narrador, desde los criterios de valoración de los méritos entre los escritores que no se limitan a lo meramente objetual; sino que esta acción se convierte en una auténtica apropiación simbólica de un espacio exclusivo para hombres.

CHARMIN fue la primera en estampar su firma en la estatua de la Libertad. Hecho que ha de estimarse como un gran logro en la epopeya del graffiti neoyorkino, pero también como un manifiesto político del papel que la mujer puede desarrollar en los movimientos subculturales y en la transformación de la sociedad, que no debe de limitarse únicamente a su figuración como motivo alegórico. En ambos ejemplos tendríamos no sólo muestras de acciones vandálicas, sino que representan transgresiones, con un peso performativo, que se mueven entre lo cultural y lo político y tienen en la reivindicación feminista, con la consideración en el discurso vital de su autor de su identidad genérica, una de sus causas más profundas.

Por otra parte, la superación por parte de algunas escritoras, como *KATHY 161*, *LUZ* o *CHINA*, de la posible fijación de la actividad de la escritora de graffiti en un nivel reducido o inferior, esto es, limitada a los muros de las calles, negándosele a priori el ejercicio de la prestigiosa actividad de pintar trenes, nos advierte del deseo de afianzar un principio de igualdad entre todos sus participantes. Hecho por otro lado compartido con otros colectivos discriminados socialmente y no solamente a los grupos étnicos, sino también a los discriminados por motivos tan dispares como la constitución física o la discapacidad física, por ejemplo. En este terreno, se plantea la autosuficiencia de éstos desde concepciones tan populares como el *No Limits* o *No Limits To Fame*, o el *Just Do It*, que apelan al poder del individuo sobre su destino frente a la sociedad.

Es ahí, desde su consideración como persona auto-insuficiente, donde encontramos quizás el mayor factor al que se enfrenta en el seno del graffiti la mujer graffitera: el proteccionismo, que se presenta como un imperativo cultural para sus compañeros y que la circunscriben a esa interpretación restringida de la actividad del escritor de graffiti. Así, la mujer se encuentra en un nivel secundario, subalterno, que la sitúa en una serie de papeles aligerados que van desde el estorbo y el adorno a su uso como elemento de distracción o camuflaje o como activista.

En esta lucha no declarada pesa la consideración por parte de algunos escritores, conforme a la de la misma sociedad que llega a ampliarla a su visión como algo infantil o demente, de que el graffiti es algo de hombres, como sucedía o sucede con la caza o la guerra. Visión androcéntrica en la que además se incide por la posición marginal o clandestina de esta actividad.

De este modo, el que los escritores se hagan eco de una imagen social de la mujer sin que pueda determinarse si existe un cuestionamiento o una aceptación generalizada, pero sí que este movimiento manifiesta una visión y mentalidad androcentrista conecta tanto con esa escasa presencia mencionada de escritoras como con esa serie de comportamientos machistas que caracterizan a los escritores el graffiti.

En este sentido, hay que advertir cómo en el seno de los movimientos sociales o culturales la polémica de la igualdad de los géneros se presenta como una cuestión pendiente, a menudo por darse esta igualdad por supuesta, pero que sale a relucir con frecuencia en los diálogos grafiteros, como también sucede con la cuestión de la homofobia, ya que la espontaneidad y clandestinidad de estos diálogos los libera de la corrección oficial que disfraza la realidad de la mentalidad y la moral social.

Así pues, salvando las excepciones señaladas, ***el graffiti neoyorkino se presenta como masculino y, es más, como una plataforma del machismo cultural.*** En esto colabora la concurrencia en los criterios de valoración de los escritores, determinados por las metas de fama y poder para éstos, de valores y pruebas de valor vinculados al rol viril. De este modo, nos encontramos con la identificación entre los elementos que dan entidad al propio graffiti y los que se consideran propios del rol masculino, como son lo aventurero, lo deportivo, lo arriesgado, lo delictivo, lo activista, hasta lo meramente artístico, llegándose a la fijación de estilos gráficos adscritos a lo femenino y lo masculino, aunque se contemple la ambigüedad.

En este sentido, la revolución cultural o la subversión política o moral se asignan al hombre y si éstas se abren a la mujer no es nunca en una posición rectora o de ruptura.

En consecuencia, esta situación va a generar un conjunto de actitudes que hacen que las mujeres inmersas en el entorno del graffiti construyan su identidad de escritoras desde modelos andróginos o en apariencia andróginos o desde modelos que asumen el estereotipo femenino mantenido por la mayoría de los escritores.

Esto se debe a la necesidad de verse reconocidas por la sanción general como miembros de la hermandad de escritores, lo que conlleva construir una imagen reconocible y eficaz en términos culturales. Como muestra curiosa y significativa por la relevancia que tiene el nombre del escritor en el graffiti neoyorkino. Se da el hábito de elegir nombres de chico o nombres ambiguos entre las escritoras, sin que ello responda a una maniobra antipolicial. En consecuencia, visto lo anterior, podríamos pensar que la elección de nombres femeninos o muy femeninos, como es el caso de la famosísima LADY PINK, constituyen paradójicamente un auténtico acto de militancia feminista en un ámbito donde frecuentemente lo único que se conoce de sus autores tanto hacia dentro como hacia fuera es su nombre de guerra.

También, esta situación va a hacer que se reafirmen conductas de interclandestinidad entre los escritores con el fin de ocultar el género y el que en los criterios de valoración se tienda a no considerar el componente sexual, aunque este beneficiase por discriminación positiva a las escritoras, pues a la larga representa y perpetúa una situación desigual. Por tanto, cuando descubrimos que entre los méritos que se apelan para igualar a las escritoras con los escritores están el dominio de la técnica y el atrevimiento de sus acciones, criterios semejantes a los que se pueden establecer en la valoración entre los escritores, se parte del prejuicio de que las mujeres se inician desde una posición más rezagada, a diferencia de los hombres que por lo menos sabrán escribir o pintar su nombre.

De este modo, en la cultura de calle, que tiene en los *ghettos* su máximo exponente, y en el ámbito juvenil, que tiene en la subcultura su parcela particular de desarrollo, a pesar de su aparente "inocencia social", aparecen en toda su simpleza unas cuestiones culturales irresueltas, que están aún en fase de debate y que en ocasiones alcanzan el estadio de conflicto social.

En definitiva, el graffiti neoyorkino no es ajeno a las pautas culturales de su época y en él mismo se observan las tensiones entre las corrientes feministas y el androcentrismo, sobre todo en el caso europeo con la toma de contacto con los nuevos movimientos sociales que surgen en los 80, en un momento en que esta subcultura traspasa el nivel local para convertirse en un movimiento cultural internacional.

Así, es inevitable que en el seno del movimiento *Hip Hop* surja un debate auto-crítico, despertado por la conciencia negativa de este discurso machista o sexista o de las contradicciones que surgen entre lo que se dice defender o mantener y la realidad práctica y que también se deriva de la construcción de una identidad colectiva contracultural. De todos modos, la igualdad entre *B-boys* y *B-girls* parece pasar por la masculinización de la mujer o la asunción de valores tradicionalmente considerados masculinos o viriles en su rol femenino o por el abandono de actitudes "muy femeninas", en lo que se podría entender como maniobra de división genérica.

2.3 Surgimiento de la Cultura Hip Hop

Cronológicamente el mes de noviembre es reconocido por el estado de *New York* como el mes del surgimiento de la cultura *Hip Hop*, específicamente el 12 de noviembre de 1974, como la fecha exacta del surgimiento de este movimiento sociocultural.

La cultura *Hip Hop* se da en el Bronx (N.Y.) como una consecuencia de los barrios bajos, cuya búsqueda se centraba como una respuesta al intento de ruptura de los problemas raciales enfrentados por la comunidad afro-americana y latina .

El primer activista de la cultura *Hip Hop* fue **Afrika Bambaataa** de origen afro-americano, el cual sostenía que el principio de esta cultura radicaba en:



Afrika Bambaataa "la creación de la paz, el amor, la unidad y el orden para ayudar a las personas a dejar atrás lo negativo que plagaba a sus calles y barrios". y " la cultura Hip Hop juega un papel sumamente importante en la resolución de los problemas, además de encaminar hacia el camino positivo".

Bambaataa buscaba un cambio social, en el cual resurgieran los valores del ser humano por encima de toda mala intención, de todo daño al prójimo, pero sobre todo situar a la persona a encontrar la autoestima suficiente que le permitiera salir adelante de una manera positiva, negando en todo momento la violencia como medio de supervivencia.

A cambio de toda actitud negativa proponía el surgimiento de lo que se llamó los elementos del *hip hop*, impulsando el surgimiento de los **rappers**, cuya particularidad era crear impresionantes batallas, pero no físicas, si no por medio de la música. Interminables secciones de rimas, agresivas pero no provocadoras, en donde el vencedor era quién alcanzaba mejores rimas y sonido.

De manera que la música se convirtió en la mejor arma para sacar a miles de jóvenes de las pandillas callejeras e incorporarlos a un movimiento que se gestaba de gran magnitud y sobre todo como autoafirmación y que les estaba creando el respeto de quienes les habían humillado. De la mano del surgimiento del *rap*, llegaron los *Disc Jokey's*, los cuales se especializaban en la mezcla de música de

grandes músicos negros como *James Brown*, *Sly and the family stone*, *George Clinton*, etc., y cuyos famosos *scratches* se hicieron populares en gran parte del mundo.

Este movimiento fue musical en un principio, pero dio paso a grandes movimientos culturales, en el baile el surgimiento del *Break Dance*, *Up Rockin* y el *Popping*. Y en las Manifestaciones plásticas, el surgimiento de la escritura *Graffiti*.

"La cultura *Hip Hop* obedece a los principios de unidad, amor, respeto, responsabilidad, libertad, justicia, igualdad, conocimiento, sensatez y entendimiento". (Bambaataa).

En 1973 Bambaataa crea la denominada *Universal Zulu Nation*. Esta organización se regía por los principios inculcados por él hacia sus seguidores. Defendía la unidad de todas las razas por encima de las divisiones y la violencia. La UZN fue el medio de propaganda de los principios de la cultura *Hip Hop* en todos los barrios de *New York* y posteriormente en gran parte del mundo.



Influencia de la cultura Hip Hop

El término *Hip Hop* determina un contexto cultural que abarca manifestaciones como el *rap*, el *DJ'ing*, el *break dance* y el graffiti. Emergió en el *ghetto* de *New York* como expresión de la empobrecida juventud urbana. Floreció y llegó a su plena formación cultural durante los años ochenta. La escena *Hip Hop* nos muestra una subcultura de nuestros tiempos, una de las más importantes.

El graffiti emergió con fuerza propia, tomando gradualmente forma en el seno de la ecuación formada por el conjunto de las actividades del *Hip Hop*, y extendiendo sus alas desde sus raíces neoyorquinas para influir decisivamente en los contextos urbanos de las demás ciudades americanas y del resto del mundo. El graffiti puede ser considerado como una forma artística de resistencia a la autoridad y al mismo tiempo una expresión de solidaridad y explicitación del propio contexto cultural en el que se formó.

El marco elegido abarca el período comprendido desde los primeros años setenta, cuando la denominada cultura *hip hop* comienza a mostrar signos propios de vitalidad al mismo tiempo que una de sus manifestaciones más espectaculares, el graffiti, cobra vida como expresión artística en el espacio público de ciudad de *New York*. Posteriormente, el graffiti evoluciona durante esa década, extendiendo su dominio a todo tipo de superficies urbanas.

La fuerza de la cultura *Hip Hop*, por otra parte, se extiende a las comunidades afro-americanas y de origen hispano de las demás ciudades estadounidenses. Será ya entrados los años ochenta cuando se comience a conocer este fenómeno como una práctica cultural plenamente desarrollada al otro lado del Atlántico. Tras varios intentos de introducir la estética del graffiti como una forma más de producción pictórica institucional a través de la organización de numerosas exposiciones y muestras, el graffiti se consolida en tierras europeas en unos parámetros de *bagage* social muy parecidos a los que le dieron origen en Estados Unidos.

Este factor arrastra el límite cronológico hasta más allá de los años ochenta, una etapa de transición y cambio generalizados en el mundo del graffiti, y que tendrá consecuencias importantísimas en todos los ámbitos de esta manifestación gráfica. Diversos componentes originarios de la cultura *hip hop* se diluyen en su extensión a Europa.

El factor de la etnicidad apenas encuentra arraigo entre los escritores de graffiti europeos. Sin embargo, la tradición filosófica y política europeas pesan en este proceso. En muchos aspectos será el concepto de lucha de clases entendida ésta como la dialéctica brutal que enfrenta a pobres y ricos legada por la tradición del pensamiento marxista la que sustituya a la etnicidad como elemento cohesivo del grupo.

Será sorprendente que otra tradición de graffiti europea, la del graffiti europeo textual desarrollado durante las revueltas estudiantiles de 1968, no afecte en casi nada a este desarrollo del graffiti. Las diferencias de clase entre los hijos de la clase media parisinos y los jóvenes marginados y sin empleo de los suburbios es demasiado manifiesta.



Afrika Bambaataa

3.1 Invasión del graffiti Norteamericano (Películas de Graffiti)

Dada la impresionante influencia social del graffiti en los 70s y 80s, el aspecto cinematográfico aborda la temática de manera muy clara, ya que en ellas era evidente el reflejo sociocultural de los jóvenes en ese momento.

Evidentemente, en la construcción y el éxito de esta contracultura, el cine juega un papel decisivo tanto a la hora de describirla como en la construcción de su imagen pública. Esta estrecha relación entre el mundo del cine y el del graffiti se refleja en tres bloques principales:

Primero, el cine que acoge el graffiti ligado al crimen (*Gansta Graffiti*); segundo, el que acoge el vandálico-artístico de los escritores de graffiti (*Graffiti Movement*) y, tercero, el que se ocupa de una desviación total o parcial de sus fuentes originales, representada por algunos escritores que se encaminaron por la senda institucional.

El graffiti de las bandas callejeras (Gangsta Graffiti)

Baudrillard distinguía en los años 70, dentro del panorama del graffiti neoyorkino, básicamente dos tipos de graffiti. Uno de ellos el que se corresponde con este estilo cinematográfico, ligado a la expresión agresiva de las minorías raciales de los ghettos de el *Bronx*, *Brooklyn*, *Harlem*, *Manhattan*, *Queens*, etc.; de fuerte y simple contenido ideológico y que llegará a dirigirse hacia terrenos de desarrollo ilegales.

El primer testimonio cinematográfico de este tipo podría situarse en la película *West Side Story* (*Robert Wise*, *Jerome Robbins*, 1961). En ella, dos bandas, los blancos (*Jets*) y los puertorriqueños (*Sharks*), conviven y se enfrentan marcando sus territorios con pintadas. No obstante, sus escenas iniciales reflejan muestras primitivas de graffiti o por describimos el espacio urbano y su sentido dramático, sino porque además la coreografía de este musical nos participa de unas prácticas habituales, consistentes en competiciones de baile y definidas como duelos incruentos, precedentes del *breakdance*, una seña de identidad fundamental de los *B-boys*.

A esta película le siguen otras ya en los años 70 como, por ejemplo, *Assault on Precinct 13th* (*John Carpenter*, 1976), *Warriors* (*Walter Hill*, 1979) y *Boulevard Nights* (*Michel Pressman*, 1979) o, en los 80 y 90, *Fort Apache, the Bronx* (*Daniel Petrie*, 1980), *Colors* (*Dennis Hopper*, 1988), *Do the Right Thing* (*Spike Lee*, 1989) y *Boyz'n the Hood* (*John Singleton*, 1991) que muestran un graffiti más madurado tecnológicamente y estéticamente (*Spraycan Art*) dentro de un contexto marcado por la opresión del ghetto que conduce al enfrentamiento y a la evasión; fijada en unos enclaves tan físicos como simbólicos como son *New York* o *Los Angeles*.

Todas ellas se sirven del graffiti como un elemento más del escenario, de la ambientación y acaban confundiendo los dos primeros tipos en una misma unidad.

Warriors, siguiendo la novela de *Sol Yurick* es un buen ejemplo de esta visión unificada, fundada en la existencia de un desconocimiento general del público de las minucias tipológicas de esta expresión urbana. Pese a todo, en *Warriors* se patentiza tímidamente esa disyuntiva delictiva, pura y dura, que practican "los mejores de *Coney Island*" y un pacifista *Subway Art* que rehuye la vorágine de violencia urbana que estalla realmente desde principios de los 70 con grupos como los *Intercrime*, los *Valley Boys*, los *Edenwald Boys* o los *Black Pearls* de *El Bronx* o los *Jolly Stompers*, los *Tomahawks* o los *Black Spades* de *Brooklyn*. Una explosión que, no obstante, implica la creación de bandas de escritores como los *Vanguards*, los *Last Survivors* o los *Ex-Vandals* que van más allá de lo que se entiende por un grupo de grafiteros al uso. Sin embargo, el esfuerzo didáctico a este respecto es escaso, reinando la confusión que provoca la identificación del graffiti con la criminalidad.

El graffiti de los escritores de graffiti (Graffiti Movement)

Este se vincula con el otro tipo de *Baudrillard* y eminentemente es una réplica contracultural a la cultura oficial, al estado de cosas imperante, desde una iniciativa de base principalmente individual. Las primeras de estas películas surgen en un momento en que la repercusión de este tipo de manifestaciones y la atención que se le presta desde los medios traspasa los límites locales.

Estas se revisten de un halo emblemático para los iniciados en el movimiento, ya que suelen estar protagonizadas en ocasiones por figuras históricas del graffiti (*LEE*, *CRASH*, *LADY PINK*, etc.) y presentan la filosofía de vida del movimiento.

Wild Style (*Charles Ahearn*, 1983) y el documental *Style Wars* (1983), producido por *Henry Chalfant* y *Tony Silver* y preestrenado en 1983 en la *Sidney Janis Gallery*, son las dos más destacadas, seguidas por *Bad Boys* (*Rick Rosenthal*, 1983) o el vídeo *Buffalo Gals* (*Malcolm McLaren*, 1982).

Esta última ya anuncia la entrada de intereses comerciales en la rentabilización como género de esta temática desde el segundo tercio de los 80. No obstante, las películas de factoría representadas por la *Warner Bros* van a ser los principales divulgadores del fenómeno por esos años en Europa occidental, incluida España, favoreciendo con sus estrenos el arraigo popular en sectores juveniles de la estética Hip-Hop y el vandalismo artístico del graffiti junto al *rap* y el *break*.

Esta difusión se asienta en su visión positiva como medio de protección frente a los estragos de la droga o la delincuencia y como vía para llegar a la fama desde la rebeldía, retomando a su manera el discurso del *American dream*. Sobresalen entre ellas: *Breakin'* (Joel Silberg, 1984), *Beat Street* (Stan Lathan, 1984) o *Breakin' 2: Electric Bogaloo* (Sam Firstenberg, 1984), exhibidas primeramente en los circuitos de las ferias de arte con una intencionalidad aparentemente documental.

Cabe resaltar en un lugar aparte la película *TURK 182!* (Bob Clark, 1985) por constituir un guiño a los orígenes históricos del movimiento. Concretamente, se procede a hacer una descarada referencia al que pasa por catalogarse como el pionero de los escritores de graffiti: el neoyorquino de origen griego *TAKI 183*; y se recrea un episodio crucial ya casi legendario: la guerra sostenida entre estos escritores y los alcaldes de *New York Lindsay*, primero, y *Koch*, después, unificados en un mismo personaje.

Esto le permite, en primer lugar, liberarse de las claves de la estética *Hip-Hop* y, en segundo, centrarse en un aspecto más psicológico que sociológico. Sin duda, con ello se logra darle a esta película un toque distintivo frente a otras producciones. Por otro lado, resalta ejemplarmente el principio de *No Limits* y anuncia la intrusión del graffiti en la esfera electrónica en los albores de la era informática.

3.2 Graffiti a Europa

La llegada de esta corriente a Europa, a principios de los ochenta, se ve favorecida por la cultura *Hip-Hop*, movimiento contra la violencia, la droga y el racismo, configurado a partir de la *Zulu Nation* forjada por *Afrika Bambaataa* en 1974 con idénticos objetivo.

El *Hip-Hop* extendió el graffiti neoyorquino en el interior de los Estados Unidos y sobre todo lo internacionalizó, al basar su ideario proselitista en este medio de expresión al mismo tiempo que en la música *rap*. Las particularidades de este movimiento explican determinadas características de la última oleada de graffiteros europeos:

"una gran mayoría son adolescentes que desconocen o simplemente ignoran las preocupaciones filosóficas o políticas de sus predecesores, y cuyo máximo interés social es emular convincentemente a sus break dancers, rappers o disk jockeys favoritos".

El modelo francés responde básicamente a un tipo de graffiti donde el componente verbal es acusadamente mayoritario y que tiene su exponente más conocido y emblemático en el ingente corpus de las calles de París con ocasión de la revuelta estudiantil de 1968. Esta modalidad de graffiti dirige su ingenio a la elaboración verbal, es heredera de una amplia tradición de pensamiento filosófico, poético y humorístico en forma de máxima y, entre otros rasgos, se despreocupa usualmente de la elaboración plástica del texto, concentrándose en el plano de su contenido. Este era el tipo de graffiti más habitual en Europa hasta la irrupción de la moda venida del otro lado del Atlántico.

La marcha del graffiti hacia Europa se enmarca en los procesos de comunicación cultural que se vienen produciendo desde Estados Unidos hacia el viejo continente de manera continuada principalmente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Tanto *Chalfant* en sus obras *Subway Art* (1984) y *Spraycan Art* (1987) y en su video *Style Wars* (1983) como *Castleman* (1982), *Dennant* (1997), *Farrell* (1997), *Element* (1996), *Wagstaff* (1997) y otros investigadores de origen norteamericano señalan claramente el papel de los primeros escritores de graffiti

Europeos, los cuales habían aprendido su arte a partir de su estancia en la ciudad de *New York* de manos de escritores ya famosos como *Kase2*.

Chalfant señala que fueron los viajeros y turistas que volvían a sus países de origen procedentes de los Estados Unidos y que habían reparado en la estética inusual de los metros de *New York* los que propagaron tanto oralmente como en artículos periodísticos, fotografías etc., el entusiasmo que en ellos había producido el ver las calles convertidas en algo parecido a tiras de *comic*.

La migración del graffiti a Europa durante los años ochenta

En realidad la extensión de una forma artística como el graffiti hacia Europa posee una mayor relación con procesos globales relacionados con otras manifestaciones culturales como la literatura, el cine y el *comic*, que habían penetrado en los circuitos culturales europeos desde los años sesenta y setenta. Estas manifestaciones se engloban convencionalmente en lo que se ha dado en llamar *underground*. Corrientes artísticas como el *pop-art* habían tenido un eco muy importante en las galerías y exposiciones europeas y, en algunos aspectos, determinados autores de prestigio en los circuitos comerciales europeos como *Andy Warhol* ayudaron coyunturalmente a que el graffiti fuera conocido al otro lado del Atlántico.

La cultura *underground* y las manifestaciones artísticas que pueden considerarse englobadas en este movimiento actúan en la cultura europea de los años sesenta y setenta a modo de revulsivo de las altas culturas oficiales e institucionales tradicionales.

Este contexto se forma principalmente entre los jóvenes artistas de vanguardia de algunos países europeos cuyos movimientos culturales permanecían más en contacto con los procedentes de Estados Unidos, como Holanda y Gran Bretaña. De este modo el *underground* europeo es el marco que recibe al graffiti en similar dimensión socio-económica e intención de incidencia en el entorno con que esta forma artística nació. Sin embargo la distorsión era inevitable, un proceso debido principalmente a varios factores.

En primer lugar el origen social y económico de los primeros escritores de graffiti europeos era sustancialmente más elevado que el de sus homónimos en los Estados Unidos. Su percepción del medio urbano y sus expectativas sociales eran diferentes, y su conciencia de comunidad étnica no existía como tal.

Las circunstancias étnicas no existían salvo en los casos de las minorías residentes en Gran Bretaña y en mucha menor escala en Holanda. En segundo lugar la percepción social global con que el graffiti llega a Europa resulta divergente a la que la sociedad norteamericana blanca poseía acerca del graffiti y su significación en el espacio urbano.

Esta última considera al escritor de graffiti básicamente como un delincuente, un individuo marginado que malgasta su tiempo en una actividad que causa daños a la propiedad privada ajena, sea particular, de una empresa o de una institución. La sociedad norteamericana basa sus valores sociales en criterios de disciplina en el trabajo y de formulación de guías normativas de alta relevancia para la meta del desarrollo social.

De este modo cualquier actividad no lucrativa y que para colmo tuviera relación con los tradicionalmente marginados grupos de inmigrantes y con sus culturas se veía impregnada de un aura de marginalidad y extraoficialidad que la excluían automáticamente del discurso pictórico institucional.

Por contra, el graffiti llega a Europa con la garantía de constituir una forma de arte novedosa, original y sobre todo inalterada por los estratos más comerciales del mundillo artístico.

Los galeristas, que ya habían trabajado con autores *underground* y *pop-art* no presentan demasiados problemas a la hora de introducir el graffiti como un elemento artístico importado más. No obstante el

impulso decae pronto y se deja de invitar a los escritores norteamericanos a exposiciones y *performances* en Europa.

Pasada esta primera oleada se produjo cierta reacción en el mundo artístico europeo y los puntos de atención al graffiti volvieron a ser casos aislados. *Jean Michel Basquiat* se suicida en 1988 y escritores momentáneamente famosos como *Vulcan*, *Kase2* o *Lee* parecen retirarse a sus lugares de origen en el *ghetto* neoyorquino.

Por otro lado la escritura de graffiti extendería su técnica y su estética como un todo, de forma íntegra, entre niveles sociales y económicos situados a la misma altura. Los jóvenes artistas de graffiti europeos tomaban como modelo las estéticas y los recursos formales de sus homónimos norteamericanos en una perfecta comprensión de las constantes básicas generales de producción de graffiti.

Los metros de Londres y París así como los trenes ingleses, italianos y españoles vieron cómo las actuaciones de los artistas de graffiti europeos crecían rápidamente en número y calidad. Su procedencia social era similar a la de los escritores de Estados Unidos.

Probablemente el agente más eficaz de expansión de este arte más allá de las ciudades interiores (*inner cities*) americanas fue la explosión del *Hip Hop* en los primeros años ochenta. *Films*, videos y libros describían y promocionaban la cultura de la música *rap*, el *break dance* y la escritura de graffiti, haciendo héroes a sus protagonistas salidos de las calles de New York *Africa Bambaata*, *Rock Steady Crew*, *Phase2*, *Blade*, *Seen*, *Skeme*, *Dondi* y *Lee* por nombrar sólo a unos pocos.

En España, *Bambaataa* se convierte en un bastión para los jóvenes *B-Boys* que forman y denominan a sus grupos de forma similar al suyo, *Zulu Nation*. Mientras en Londres, Bristol y *Birmingham*, Inglaterra, pintan los muros con el símbolo *Zulu*, con la mano alzada y los dedos haciendo el signo de amor y paz.

El proceso de desarrollo del graffiti en Europa marca el punto de inflexión respecto a la formación y consolidación globales de esta forma de expresión. En el escenario europeo el graffiti evoluciona a partir de las pautas iniciales, rápidamente asumidas e interiorizadas por los escritores europeos que, sin embargo y partiendo de presupuestos similares a los de los escritores de *New York*, le proporcionan un nuevo sentido estético a su papel en el panorama de las grandes ciudades europeas.

El graffiti europeo adquiere desde muy pronto una consideración social diferente que le permite desarrollarse hasta convertirse en el modelo evolutivo del graffiti mundial. En Europa las restricciones crecientes puestas por empresas privadas e instituciones a los escritores de graffiti no existían en un grado tan elevado como en Estados Unidos.

Por otro lado las relaciones de muchos escritores de graffiti europeos en la segunda mitad de los años ochenta con instituciones públicas, artistas académicos y promotores han resultado mucho menos polémicas que procesos similares ocurridos en Estados Unidos a finales de los setenta y principios de la década siguiente.

La constante de ilegalidad ha resultado en Europa ser un factor estético añadido a la naturaleza del medio empleado hasta formar parte de este y de su dialecto artístico, y en escasas ocasiones un escritor de graffiti europeo ha resultado muerto, herido o encarcelado a causa de sus actividades, como más a menudo sucedía en Estados Unidos.

Capítulo 2

Producción del graffiti contemporáneo

Las formas del origen el graffiti, tienen como escenario indudable el contexto urbano del espacio público de los barrios marginales (ghettos) de la ciudad de *New York* en un proceso que se inicia a finales de los años sesenta pero que no tendrá carta de naturaleza hasta bien entrados los años setenta.

Por un lado las obras originarias hace mucho tiempo que han desaparecido. En muchos casos se puede decir lo mismo de los escasos registros fotográficos que se realizaron en su momento. De esta forma las únicas fuentes que podemos considerar como medianamente fiables son fuentes secundarias, los diferentes estudios realizados por antropólogos, historiadores culturales y periodistas acerca del fenómeno urbano del graffiti, que han trabajado con los protagonistas de forma directa.

Sus informantes hacían uso de la memoria para rescatar de la oralidad el origen de una forma artística que formaba parte de una cultura urbana en procesos de formación y consolidación y que tenía en la transmisión informal oral su único vehículo de difusión hasta los años ochenta, cuando los primeros artistas de graffiti tomaron conciencia de la importancia de extender el papel social de su obra escribiendo artículos y manteniendo un contacto continuado y fructífero con estudiosos e investigadores. Con estas pautas nacen los trabajos de *Craig Castleman* (1982) y *Henry Chalfant* (1987), vitales y conocidos en Europa y en Estados Unidos, donde la importancia objetiva de estas obras no ha perdido su utilidad ya que ambos investigadores trabajaron desde un inicio en colaboración directa con los escritores de graffiti.

Parece haberse llegado a la convención de considerar el contexto de la ciudad de *New York* como el escenario del origen de los primeros graffiti. Debemos atender con atención lo que estos procesos de formación tienen en común con los que suceden en otros lugares y qué es lo que de peculiar tienen los que acaecen en *New York*. Un joven de ascendencia griega, es decir, hijo ya nacido en Norteamérica de padres inmigrantes y que residía en *Washington Heights* (un barrio pobre habitado en su mayor parte por inmigrantes europeos y negros) llamado *Demetrius* escogió un apodo o *tag* (*TAKI*) y lo pintó con un bote de pintura en spray en monumentos públicos, paradas de autobús y sobre todo estaciones de metro. Acompañaba su *tag* con el número de la calle donde vivía, con lo que constantemente escribía: *TAKI 138*.

El complejo conjunto de circunstancias que rodea la evolución del graffiti contemporáneo han definido a ésta como la conformación de una forma artística en múltiples escenarios a partir de unos reducidos focos iniciales ubicados en los *ghettos* de las ciudades centrales norteamericanas con la ciudad de *New York* como centro principal, y que incluye a otras ciudades como *San Francisco*, *Ohio*, *Philadelphia*, *Chicago* y *New Jersey*.

El proceso se ampliaría muy rápidamente a países europeos como Holanda y Gran Bretaña mediante numerosos artistas jóvenes del viejo continente que tomaron contacto con los artistas de graffiti en sus núcleos de origen norteamericanos. La extensión de la actividad de la cultura *Hip Hop* y del graffiti en Europa ha sido tradicionalmente menospreciada por los investigadores norteamericanos, que han atribuido a este proceso la causa de cierta pérdida de la identidad social originaria del graffiti.

El proceso formativo de estas manifestaciones se encontraría así adscrito en su origen a los elementos ya citados de la red urbana norteamericana con similares características sociales, culturales y económicas. Un proceso que no finaliza allí, sino que continúa en una dinámica natural de contacto y comunicación cultural entre la población joven europea, interesada en un mecanismo de expresión que diera salida a inquietudes de todo tipo. Esta traslación se lleva a cabo con distorsiones inevitables, fruto por lo general de los diferentes intereses de los receptores así como de la diferente situación social europea y de su postura frente a la cultura *Hip Hop*.

A este respecto el entonces alcalde de *New York* declaraba en 1983 a *Henry Chalfant*:

El graffiti es un atentado contra la calidad de vida, algo que hace difícil disfrutar de las cosas de la ciudad y que atenta contra el estilo de vida americano. (Style Wars, Video, 1983)

Esta percepción peyorativa del graffiti se mantuvo durante los años setenta entre los medios de comunicación y la opinión pública de forma acentuada. Las condenas legales impuestas a los escritores de graffiti aumentaron y la protección vigilada de los vagones de tren y metro aumentó espectacularmente. No fue hasta la extensión del graffiti a países europeos cuando esta forma de expresión empezó a considerarse como tal y no como un modo más de vandalismo y de violencia callejera.

Los periodistas empezaron a considerar a los escritores de graffiti como artistas de la calle y los estudiosos inician sus trabajos desde una óptica de crítica e historia del arte y de estudio de las expresiones creativas sociales.

Desde esta perspectiva consideraremos que la fase inicial de nacimiento y formación de las pautas básicas del graffiti contemporáneo abarcan dos fases muy definidas, desde su origen suburbano estadounidense en diversos focos (hasta 1979) hasta su acepción en la mayor parte de los países europeos y anglosajones (de 1980 hasta 1990), escenarios donde se desarrollarán nuevos estilos y evolucionarán otros, en un continuo contacto frecuente entre los escritores de diversos países así como un intenso intercambio de las obras producidas.

1. Definición y características

A finales de los años sesenta un pequeño grupo de jóvenes neoyorquinos empezaron a “dejarse ver” (*getting up*), esto es, a escribir o pintar profusamente sus nombres en los vagones y estaciones del metro, y desde entonces, lo que nació como una tímida tentativa de unos cuantos adolescentes se ha convertido en un movimiento que integra a miles de jóvenes, cuyas pintadas constituyen en muchas ocasiones murales inmensos y llenos de colorido.

Organizaciones del arte del graffiti

Originalmente se habían creado en *New York* diversas organizaciones más o menos informales y con variables apoyos institucionales en el ámbito de las *inner cities* habitadas por minorías étnicas de origen afroamericano e hispanoamericano. La primera de ellas fue la *united graffiti artists*, conocida popularmente como **uga**.

Desde 1972 la **uga** había nacido con unos claros planteamientos de promoción social y cultural a manos de un sociólogo de origen hispanoamericano de la Universidad de Columbia, Hugo Martínez. Su vocación pedagógica se había formado en las escuelas de verano del *queen college*, que disfrutaban de apoyo institucional a nivel estatal y federal. Martínez organizó pronto muestras y exposiciones, nominalmente con el doble objetivo de enseñar a la comunidad el trabajo de los escritores de graffiti y de promocionarlos con vistas a la formación de nuevos artistas y creativos. La demostración del 20 de octubre de 1972 en el *city college* reunió a doce escritores que pintaban por vez primera en la legalidad y en horario diurno.

Pronto recibieron cierto apoyo del *stablishment* cultural neoyorquino, que alababa la frescura de sus trabajos y lo prometedor de estos valores. La impresión que los artistas de graffiti y sus obras dejaban en los críticos de arte de los media y en los artistas inscritos en los circuitos comerciales al uso no dejaba de considerar esta forma de expresión como un modelo creativo que reflejaba la desorganización de los grupos que le daban origen en relación con los modelos sociales y morales estructurales aceptados. La renuncia a los soportes usuales y a las condiciones de producción habituales en el graffiti suponía una aproximación vehemente a los esquemas formales del arte socialmente aceptable.

Las muestras del **uga** se sucedieron durante los setenta y hasta su disolución. Hugo Martínez nunca ocultó su intención de que el **uga** fuera un vehículo de duración efímera que sirviera para la promoción individual de cada uno de sus miembros. De hecho sus componentes continuaron sus estudios en el *pratt institute of arts* y en la *school of visual arts*. La experiencia educativa tenía el fin concreto de transformar los

componentes primordiales que habían originado el graffiti. Su inclusión en la dinámica del arte convencional sirvió para que los artistas de graffiti se convirtieran en pintores académicos, dibujantes y creativos y, en definitiva, para que dejaran de producir graffiti.

La **noga** o **nation of graffiti artists** es la otra organización norteamericana que aglutina en una etapa inicial a diversos escritores de graffiti en *New York*. Su promotor fue *Jack Pelsinger*, un actor y bailarín de formación académica que se interesó por la labor social desarrollada en la **uga** y que en 1974 organizó un taller colectivo de trabajo con objetivos similares a los que Hugo Martínez proyectara para su organización.

Tras numerosos problemas financieros *Pelsinger* consiguió el compromiso de diversos galeristas y tratantes de arte de exponer obras de graffiti sobre lienzo y planchas de plástico en centros culturales y galerías.

El propósito de *Pelsinger* era asimismo el de que la **noga** sirviera de plataforma promocional para que los escritores de graffiti fueran conocidos en todo el mundo y continuaran sus actividades creativas en cualquier otro medio.

La disolución de la **uga** a principios de los ochenta y la falta de fuerza de la **noga** en la misma época ocasionó la ausencia de presión y promoción necesarias para que el *boom* inicial se convirtiera en algo más que en un simple suceso coyuntural.

El graffiti desapareció de las galerías europeas durante mucho tiempo debido principalmente a la falta de comprensión hallada en los niveles de producción artística comercial con que los escritores de Estados Unidos se encontraron.

1.1 Graffiti en la Ciudad de Los Ángeles California

El graffiti en Los Ángeles, como en el resto del mundo, no es nada nuevo. Desde las cuevas prehistóricas hasta el muro de Berlín, los humanos hemos utilizado pigmentos, tintas, pinturas y aerosoles para plasmar testimonios diversos.

En esta ciudad, el escribir sobre paredes tiene una larga tradición que antecede la del graffiti del *Hip-Hop* neoyorquino, y quienes destacan son las pandillas de mexicanos y mexicano-estadounidenses (“bandas” en el español chilango). Desde la década de los treinta -época de los pachucos- los barrios son los sitios donde centran sus actividades estas pandillas, que se dedican a marcar su nombre y los de sus integrantes en pintas o “placas”. Esta práctica tiene el propósito, sobre todo, de demarcar los territorios que controlan tales bandas.

A partir del surgimiento del movimiento del *Hip-Hop* en *New York* (cuyo brazo musical es comercialmente conocido como el “*rap*”) en los años setentas, el graffiti angelino entra en un proceso de evolución que lo llevará desde la pinta básica de una que otra palabra o símbolo, hasta una manifestación visual compuesta de complejas líneas, múltiples colores e imágenes.

Este graffiti, popularizado al ser visto en constante movimiento y flujo en los vagones del metro de la Ciudad de *New York* en los setentas y ochentas, saltó el Atlántico, cruzó el *Mississippi* y el Río Bravo, Asia y llegó a Oceanía y no se detiene. Como lo atestigua su presencia en el internet, **Art Crimes** siendo el sitio más extenso, el graffiti como elemento visual del *Hip-Hop* es un fenómeno urbano mundial.

Escribir en paredes y otras urbanidades

Precise es un joven veinteañero que a principios de los ochentas se encuentra de lleno con el mundo del graffiti.

"El Hip-Hop, su música (*el rap*) y su baile (*el break*) fueron el anzuelo que me atrajo al graffiti. Yo bailaba *break* y un aspecto importante de este baile era montar una escenografía. Dibujaba fondos ante los cuales hacíamos nuestras presentaciones".

"En la secundaria surge un proyecto de pintar un mural. Antes de eso, yo me limitaba a escribir con las pinturas de aerosol. Escribía **Precise** ("Preciso") por todas partes de la ciudad y en los camiones, que formaban otro aspecto de la escena del graffiti".

"Con esta práctica, mi estilo se desarrolla. Empecé a dibujar más, enfocándome en las letras y los personajes. Las películas de *breakdancing* captaron mi atención. En ese entonces conocí a **Duke**, uno de los pioneros del graffiti angelino".

Así es como **Precise** describe las etapas en su formación como un pintor del graffiti. Por lo general, la mayoría de los que practican el graffiti empiezan escribiendo un nombre o alias con pintura de aerosol o marcadores en bardas, bancas, postes, en los camiones del transporte público y en cualquier superficie disponible. Hay, sin embargo, como señala *Plex* "un código moral," al que se atienen, "No marco sobre casas, escuelas, o iglesias." Conforme un grafitero coloca su nombre en la vía pública en más y más lugares, va formando contactos, alianzas y amistades con otros grafiteros.

Prohibiendo la expresión

El acto de escribir un alias se conoce como "*tagging*". Los grafiteros más reconocidos son los que logran colocar su trabajo en más lugares que los demás. Claro, la calidad del trabajo es un gran factor para lograr el respeto y la credibilidad en el graffiti. También se destacan los que marcan sitios difícilmente accesibles, como los letreros en las autopistas ("*heavens*" o cielos), las orillas de los puentes o los letreros publicitarios que cubren la ciudad.

El "*tagging*" es el aspecto del graffiti menos aceptado por el público en general, y el que pone en estado de alerta a las autoridades.

La ley de California dice:

"Código penal **594**.

El graffiti es ilegal.

(a) TODA PERSONA que intencionalmente (1) marque con pintura u otro líquido, (2) dañe o (3) destruya propiedad ajena, en casos especificados por las leyes del estado, es culpable de delito de VANDALISMO.

"(b) SI LOS GASTOS PARA REPARAR los daños causados son de \$5000 ó más, el culpable de vandalismo será ENCARCELADO en una prisión estatal o un penal municipal por hasta un año, multado con hasta \$10,000, o ambas cosas."

De pintores y otros criminales

En Los Angeles existen ya nombres de grafiteros que son legendarios por sus encuentros con la ley. *Chaka* fue un escritor (los pintores de graffiti se autodenominan "*writers*", o sea, escritores) que entre finales de los 80 y principios de los 90 llegó a tapizar la ciudad con su nombre. Arrestado por primera vez en 1990, *Chaka* formó parte del vocabulario colectivo de la ciudad, en parte por su trabajo, pero también y sobre todo por su presencia en noticieros, programas de radio, especiales de televisión y artículos periodísticos.

La leyenda dice que la policía de Los Ángeles andaba tras de él ya un buen tiempo, y que sólo esperaban a que cumpliera 18 años para poder arrestarlo y procesarlo como un adulto para maximizar su condena. (En California, un individuo se considera legalmente un adulto al cumplir 18 años). Se le atribuyeron más de

10,000 pintas que, además de encontrarse por toda la ciudad, aparecieron desde la frontera de California con México hasta las ciudades del norte del estado, particularmente San Francisco.

Chaka fue el primero en ser utilizado por los medios y las autoridades como ejemplo de lo que un joven no debe hacer con la pintura. *Chaka* fue blanco de una campaña intensa de persecución, intimidación y represión. Fue arrestado en varias ocasiones y pasó gran parte del período 1990-1996 en la cárcel.

En 1997, *GKae* se convirtió en enemigo número uno de las autoridades anti-graffiti. Su trabajo llegó a ser visto hasta *Seattle*, en el estado de *Washington*. Oficiales del Departamento de Policía de Los Ángeles tuvieron que volar hasta esa ciudad para capturarlo.

Estos casos han demostrado que las autoridades policíacas no aceptan el graffiti como medio legítimo de expresión artística. Su desprecio total se ejemplificó en el caso de René Arce ("*Insta*"), pintor de graffiti que al morir tenía 18 años.

Insta y un compañero pintaban graffiti en una calle del valle de San Fernando la madrugada del 31 de enero de 1995. *William Masters*, residente de ese vecindario se encontró a los muchachos. Los confrontó, y poco después balaceó por la espalda a *Insta* y a su amigo. *Insta* falleció. *Masters* fue arrestado, pero a los dos días fue liberado sin cargo alguno. Testificó que el hecho de que los muchachos pintaban graffiti le hizo temer por su seguridad, y les disparó entonces para "defenderse". Las autoridades aceptaron como justificada la acción de *Masters*.

El graffiti recupera sus alas

A pesar de las adversidades, el graffiti sigue definiéndose como género artístico. E igual se extiende por toda la ciudad.

Uno de los motores que mueve a esta corriente es la competencia. Un escritor de graffiti procura superar sus previos esfuerzos en cuanto a cantidad y calidad, al igual que mantenerse, como diría *Precise*, "un paso adelante" de los demás.

Motivados por la inquietud de crear, los grafiteros construyen una simple pinta, que pasa a ser caligrafía y termina en formar parte íntegra de un mural. La letra se transforma en imagen. Personajes fantásticos, grotescos, humorísticos, fotorrealistas y desnudos habitan los mundos creados por los pintores del graffiti. Un mural graffiti se conoce como un "*piece*" (que viene de la palabra "*masterpiece*", obra maestra). Los trabajos que se destacan por complejidad, maestría y tamaño se denominan "*burners*".

El graffiti también se nutre de una colectividad presente. El grafitero enfatiza su nombre, pero casi siempre al lado del de su colectivo, o "*crew*", una agrupación de cuates y conocidos dedicados a pintar graffiti por la ciudad.

Precise: "Yo empecé *Seeking Heaven* ("**Buscando el Cielo**", uno de los colectivos del graffiti más conocidos, talentosos y prolíficos de la ciudad) en 1989". El nombre señala que andamos viendo hacia adelante, buscando mejorarnos en nuestro arte. No decimos que somos los mejores porque siempre hay algo más, siempre se aprenden y se ven cosas nuevas.

"El que pinta graffiti aspira a ser reconocido. Siempre se menciona la fama como motivación, pero no se busca con fines económicos o protagónicos".

"Nuestras galerías están en la calle, en las paredes. Queremos que la gente de nuestras comunidades vea nuestro arte. Ellos son nuestro verdadero público. Preferimos concentrar nuestro trabajo sobre paredes que son propiedad de la ciudad, o sea (en teoría) de todos".

“No pretendemos dañar la propiedad ajena, pero es el único foro que tenemos. La “mafia del arte” (que controla los museos y las galerías) no es muy abierta, y cuando lo intentan, no saben que hacer con nosotros”.

Parece que el arte del graffiti es difícil de aceptar. Las vías tradicionales o permitidas son pocas veces receptivas. Es de notar el esfuerzo de *ICU* (“*In Creative Unity*” o En unidad creativa), ente que organiza exposiciones de graffiti en galerías en la ciudad, representa a los artistas y procura proyectos comerciales para los pintores. El Museo de Arte Contemporáneo (**MOCA**) ha sido la institución con más renombre en Los Ángeles que abre sus puertas al graffiti, aunque haya sido con una exposición muy breve y con poca mención en los medios.

Sobrepasando obstáculos, buscando el cielo, la constancia de estos creadores se encuentra en los muros de la ciudad. Con una tradición que abarca más de dos décadas, el graffiti se ha definido como un género vital de la plástica moderna. Existen ya personalidades (súmense a los mencionados *Hex, Slick, Baba, Wisk, Risk, Relic, Skill, Relm, Bash, Mear, Nuke, Ser, Cab, Sleez, Panic, Pride, Oil, Dcline, SK8, Ozie*, etc.) y colectivos reconocidos (*SH, LOD, MAK, OTR, UTI, CBS, K2S, STN, COI, WCA, AWR, MSK, AM7*, etc.)

También tiene raíces en otros géneros y otros artistas. *Baba*, otro de los pioneros del graffiti angelino, menciona a Salvador Dalí y *Andy Warhol* como influencias. Los “*comix*” (historietas “underground” que surgen en los sesentas) son mencionados como fuente de inspiración, notablemente los de *Vaugh Bodé*, creador del “*Cheech Wizard*”. La *manga* y el *animé* del Japón (o sea, sus historietas y dibujos animados) también nutren la iconografía del graffiti.

Y, ¿por qué es la pintura en aerosol el medio preferido de los pintores del graffiti? Por una parte, explican, ese tipo de pintura seca rápido, cubre una superficie con un color saturado y brillante, se consigue en la tlapalería, es fácil de robar, etc. Pero *Dzine*, pintor de Chicago, lo pone más sencillo: “David Alfaro Siqueiros, a finales de los años 40, insistía en utilizar pistolas de spray para realizar sus murales con más eficacia y rapidez.”

Aunque este género es ferozmente combatido por la ley, el espíritu creativo se impone. Como lo señala **Precise**, “no nos pueden parar”.

2. El Graffiti en el metro de New York

La historia de la modalidad de graffiti característica del metro de *New York* se inicia, según el parecer general, a finales de los años 60, cuando un joven de *Washington Heights* llamado *Demetrius* empezó a escribir su apodo, *TAKI*, y el número de su casa, 138, en las paredes, en las marquesinas de los autobuses, en los monumentos públicos y, sobre todo, en las estaciones de metro de todo *Manhattan*.

A los primeros escritores, como *TAKI 138, FRANK 207, CHEW 127* y *JULIO 204*, les traía sin cuidado el estilo de sus “marcas” o “*tags*”, término utilizado para las firmas o contraseñas; lo único que les importaba es que aparecieran en todas partes y que la gente pudiera leerlas. Mas tarde al aparecer cientos de nuevos escritores, se empezó a otorgar cada vez más importancia al estilo, es decir, al hacerlo destacar entre todos los demás.

Los *tags* (marcas) son inscripciones o letras, sobrenombres repetitivos con los que reflejarse en todas las superficies. Para la mayoría de la gente no son más que monigotes, caos sobre el gris ciudadano. Este hermetismo forma parte del encanto de los *tags*, el código secreto del *crew*.

Tags en el metro

Muchos escritores, de aquel primer periodo, consideraban que la mejor manera de que su nombre sobresaliera era escribirlo en lugares extraños. *SOUL 1*, por ejemplo, un escritor de la zona de *Manhattan* se especializó en escribir su nombre a media altura en los laterales de los edificios, en los lugares que según *TRACY 168*, “eran inalcanzables para el resto de los humanos. Parecía que podía volar”.

Como el único deseo de los escritores era superar a los demás en cuanto al emplazamiento de sus pintas todos ellos dedicaban su esfuerzo en escribir su nombre en los lugares más inverosímiles. *BAMA* intentó que su nombre fuera el primero en aparecer en lo alto de una montaña que se levanta al norte del estado de *New York*. La verdadera competición, sin embargo, tuvo lugar en los vagones del metro.

Los escritores empezaron a buscar nuevas fórmulas para asegurarse de que sus nombres no iban a pasar desapercibidos entre el revoltijo de firmas que había en el interior de los vagones. A fin de hacerlos más evidentes muchos escritores empezaron a embellecer sus firmas. *KOOL JEFF* convirtió la "J" en el rabo de un demonio. *LEE 163* unió las 2 "E", *WICKED GARY* encerraba sus iniciales en una suerte de casilla, *CAY 161* y *SNAKE 131* ponían coronas sobre sus nombres, y *STAY HIGH* incluía en su firma la figura esquemática de una persona fumando un cigarrillo.

El tipo de letras utilizado siguió siendo bastante claro y legible. Tras la llegada a *Manhattan* de un escrito de Graffiti de *Philadelphia* llamado *TOP CAT*, que afirmaba que todo lo que sabía sobre escritura de graffiti lo había aprendido en el legendario pan de maíz de *Philadelphia*, escribía su nombre en letras alargadas, finas y muy juntas como si estuvieran levantadas sobre pequeñas plataformas. Los *tags* de *TOP CAT* eran muy difíciles de entender, pero parecía que esto las hacía destacar y llamaban más la atención que el resto; un gran número de escritores de *Manhattan* adoptaron su estilo y lo bautizaron como "*Broadway Elegant*".

Para no ser menos, algunos escritores de *Brooklyn* inauguraron un estilo propio. El graffiti típico de *Brooklyn* se caracterizaba por el uso de letras muy separadas adornadas con corazones, flechas y espirales. También disfrutó de un breve periodo de popularidad el estilo del *Bronx* que consistía básicamente en una combinación de los otros dos. La mayoría de los escritores, sin embargo, preferían desarrollar sus propios estilos personales, y la aparición, durante los primeros años de la década siguiente, de rotuladores de gran tamaño les proporcionó una nueva libertad y facilidad de movimientos. Cuando el estilo de la letra no era suficiente para distinguir los nombres individuales en el amasijo general de firmas, los escritores empezaron a concentrarse en el desarrollo del tamaño y el color de sus pintadas.

STAY HIGH y algunos otros, empezaron a pintar sus nombres en los exteriores en color blanco y con unas letras finas, que ocupaban casi todo el largo del tren y gran parte del ancho. Otros escritores empezaron a siluetear sus firmas con bandas concéntricas de pintura o de tinta a fin de crear un efecto arco iris.

En 1972 *SÚPER KOOL* creó la primera "*obra maestra*" (término que más tarde quedaría abreviado en "*Obra*") al igual que los estilos de las firmas habían cambiado, por la aparición de los *nuevos rotuladores*, así también un avance tecnológico el descubrimiento del expansor de válvula ancha llegó la creación de obras maestras.

SÚPER KOOL había descubierto que cambiando la válvula normal del spray por otra más gruesa, del tipo de los de *sprays* de espuma o de almidón, podía cubrir de pintura superficies más grandes, dándoles además un aspecto aterciopelado, y ello con una sola pasada.

Armado con un spray de pintura rosa con la válvula así modificada y otro de pintura amarilla con la válvula normal, *SÚPER KOOL* se introdujo en el *parketbus* de la Calle 221 y pintó su nombre en grandes letras rosas perfiladas con una línea fina amarilla. La obra resultante estaba un tanto torcida y la forma de las letras era algo irregular, pero era el graffiti más colorido y espectacular de los realizados hasta entonces en el metro de *New York*. Produjo un efecto inmediato en los demás escritores.

PHASE 2, un escritor del *Bronx*, fue el primero en desarrollar la "*Obra Maestra*". Empezó haciendo mejoras en el diseño básico de *SUPER KOOL*, escribiendo su nombre en unas letras inmensas, huecas, pero bien formadas, coloreadas y perfiladas, que bautizó con el nombre (*bubble letters*).

"*PHASE* era genial no sólo a la hora de crear nuevos estilos de letra sino también a la hora de denominarlos".

Así en muy poco tiempo había desarrollado muchas variaciones de su estilo original, tales como el "*Phasemagotical fantástico*" (Burbuja con estrellas alrededor), el "*Bubble nublado*" (Burbuja rodeadas de un dibujo de nubes), el estilo "Tablero de ajedrez" (*Burbuja sombreadas*), el "*Big Bubble*" (letras burbuja desproporcionadamente mas grandes en su parte superior), y otros muchos. PHASE abrió el camino y otros escritores empezaron a crear y a dar nombres a sus variaciones personales del estilo "*Bubbles*".

La siguiente revolución en el estilo de las letras, tuvo lugar cuando PISTOL 1, un escritor de *Brooklyn*, pinto la primera obra con letras tridimensionales (*3D letters*). Esta consistía en su nombre pintado en letras rojas y blancas y solo parcialmente perfiladas con una línea, para darle aspecto tridimensional.

***Bubble Letters*" de PHASE 2**

Durante algún tiempo todo el mundo hablaba de ella porque todos querían hacer algo así, pero no se creían capaces. PISTOL debió de ensayarlo muchísimas veces en papel antes de conseguirlo. Pasado algún tiempo, otros escritores empezaron a intentarlo, y luego eran muchos las que las hacían e incluso las mejoraban añadiéndoles su toque personal.

En este momento se introduce un nuevo término en el vocabulario propio del graffiti: "*Maestro del Estilo*". Anteriormente se habían otorgado títulos semejantes a escritores pero sólo sobre la base del número de firmas u obras que habían conseguido pintar. Ahora el estilo pasaba a constituir un nuevo camino a la fama iniciándose con ello la llamada "Guerra de Estilos". Algunos escritores llegaron a cambiarse de nombre con la esperanza de que una nueva combinación de letras les inspirara la creación de nuevos diseños. A lo largo de las nuevas líneas de metro de la ciudad los escritores trataban de superarse unos a otros en términos del color y el diseño de sus pintadas. A medida que mejoraban de calidad técnica y de diseño, las obras empezaron también a aumentar de tamaño.

Muchos escritores encontraban demasiado pequeño el espacio comprendido entre las ventanillas y la parte inferior de tren y empezaron a extenderse por encima de estas creando las llamadas obras "*De arriba a abajo*". Al mismo tiempo se extendían en sentido longitudinal en las llamadas pintadas "*De extremo a extremo*" (*end to end*). ARON 155 describe así su reacción por ver por primera vez una obra "*de arriba a abajo*" (*top to bottom*)

RIFF revoluciono el mundo del graffiti con la primera pintada "De arriba abajo".

"Era impresionante. De largo ocupaba como medio vagón, y el nombre estaba pintado en letras amarillas con churretes rojos y sombras como si fueran grietas. Todo el mundo fue a verlas y no dejaban de hablar de ellas. Cuando yo la vi por primera vez iba con mi madre al juzgado, no lo pude resistir y me puse a dar saltos y a gritar. Ella me miro sin comprender nada."

Las obras continuaron aumentando en tamaño y complejidad hasta que a finales de 1973 se pintó el primer "VAGÓN ENTERO", STAN 153 recuerda así este acontecimiento:

"Nada mas al aparecer, FLINT 707 supero a todo el mundo. Hizo una obra en letras tridimensionales que ocupaba todo el lateral de un vagón, de arriba a abajo y de un extremo a otro, estaban pintadas a rayas, como si fueran de caramelo, en color negro y plata con una lista azul y una nube en blanco. Como las letras eran de tres dimensiones, daba la impresión de que estaban apoyadas en el vagón. Por entonces no se le había ocurrido a nadie pintar algo así. "Tenias que colgarte del tren y podías caerte".

"Throw ups" de SIN

Los vagones enteros se generalizaron y, al mismo tiempo, fueron perfeccionándose con formas y dibujos complejos. A mediados de la década de los setenta, los mejores escritores de la ciudad se especializaron en la pintura de esos murales inmensos, del tamaño de todo un vagón, que solían contener caricaturas, personajes de los dibujos animados, escenas campestres, escenarios de vacaciones e incluso, la visión

personal de los escritores con respecto a la vida en la ciudad. Llego un momento en que algunos escritores dejaron de conformarse con el espacio que les proporcionaba un vagón entero y empezaron a pintar "GUSANOS" que ocupaban dos vagones.

LEE era uno de ellos:

"Siempre he pensado que mi obra mas conseguida fue "La tierra es el infierno, el cielo es la vida", una pintada que ocupaba dos vagones enteros "el cielo es la tierra" estaba pintado con letras claras y colores suaves. Era mi visión personal del cielo. Flores y montañas, el sol, una paloma, mariposas y Dios con las dos manos levantadas como si estuviera predicando. En el siguiente coche me dispere le dije a la ciudad cual era su verdadero aspecto. Había un soldado con una pistola, todo su cuerpo estaba pintado de verde, y a su lado había un mensaje que decía "Detened la guerra". Dibuje fábricas grises y sombras con grandes chimeneas. También dibuje un hombre ahorcando a un perro para poner de relieve la crueldad con los animales. Y un tipo estrangulando a su chica. Dibuje manchas de sangre y al presidente echando un discurso y a la gente mirándolo, detrás suyo se veía una bandera americana, pero no era la verdadera, y escribí al lado "votadme y os daré todo lo que queréis " y "Vota Nixon" y todas esas cosas.

También había misiles apuntando hacia el cielo, que estaba pintado oscuro y con sombras naranjas, "como si estuviese ardiendo", y en el se leía "La tierra es el infierno". Todo el vagón era muy oscuro. Si volviera a pintar algo así, lo haría todavía más grande y más exagerado. Haría cinco vagones enteros con el cielo y las cosas buenas, y otros cinco con la tierra y las malas y pintaría ángeles tocando la trompeta y a Dios juzgando a los justos y a los pecadores".

Mas o menos por la misma época en que empezaron a aparecer los vagones enteros, se hizo muy popular entre los escritores, una nueva forma de graffiti, totalmente diferente de la anterior, "Los Vomitados" (*Throw ups*). Hasta ese momento este término había servido para describir las obras pobres en diseño y ejecución (mal coloreadas, con churretones o con las letras torcidas). Tuvo que ser un escritor como *IN* quien encontrara la manera de convertir todos estos defectos en algo bueno.

Vagón entero realizado por Dust

En el verano del 75 según el testimonio de muchos escritores:

"IN, decidí recuperar el espíritu de la competición, pero ahora puramente sobre la base de la cantidad de veces que cada escritor dejara ver su nombre pintado en el interior de los vagones del metro".

Antes de que los escritores empezaran a pintar de forma generalizada en el exterior de los vagones, había predominado durante mucho tiempo la escritura en el interior de estos". *IN* encogió este nombre porque era corto y fácil y no necesitaba mucha pintura para escribirlo cuantas veces quisiera. Entonces empezó a practicar pintando su nombre en una versión chapucera y desigual de la "*Letra burbuja*". Al principio solo pintaba su nombre una o dos veces en cada vagón, pero luego empezó a bombardear los trenes, cubriendo vagones enteros como lo que el mismo denominaba "*Mis vomitados*".

Al principio, los otros escritores no tenían a *IN* en mucha consideración debido a su carencia total de estilo, pero cuándo sus vomitados empezaron a contarse por miles, tuvieron que admitir, con estilo o sin el, era el que más se dejaba ver. A medida que la fama de *IN* aumentaba otros escritores, empezaron adoptar nombres de sólo dos letras y a pintar sus propios "*throw ups*". Incluso *JESTER*, uno de los estilistas mejor considerado del momento cambio su nombre por *DY* y se dedico solo y exclusivamente a pintar en este formato. Otros escritores combinaron ambas formas, y así unas veces aparecían en forma de "*Throw ups*" y otras en formatos de mayor envergadura: con los primeros difundían su nombre y con los segundos demostraban su estilo.

Los pintores especializados en vagones enteros, como *LEE* o *BLADE*, calificaban abiertamente los "*vomitados*" de "montones basura" y empezaron a lamentarse de que la popularidad que estaban

alcanzando suponía la muerte del graffiti. *IN* celebró su vomitado número 5000 pintando un vagón entero de lo mas espectacular cubierto de estrellas y colorido cual un arco iris, como si quisiera demostrar que el también podía hacer obras mayores si se lo proponía. Luego volvió a sus pálidos y churretosos vomitados y se dice que no paro hasta que hubo completado el nº 10.000.

En ese momento según *TRACY 168* "*IN fue declarado rey de todas las líneas*".

El salto que los escritores de graffiti realizan para tener en los vagones de metro su soporte prioritario en sustitución de las ya saturadas paradas de autobús, parques y lugares públicos es en sí mismo un paso cualitativo importante en la subsiguiente evolución formal y conceptual del graffiti. El espíritu de competición constante que existe en el mundo del graffiti desde sus más tempranos inicios se extiende a las obras sobre los vagones del metro de *New York*, cuya compañía contaba a la sazón con la densidad y longitud de líneas más amplias del mundo. Las constantes que esta nueva actividad implicaba son las que proporcionaron las constantes básicas al graffiti. Ilegalidad, efimeros, exposición y tránsito de las obras por toda la ciudad, etc. Hacia 1972 escritores de escasa calidad técnica pero de gran prolijidad como *Super Kool*, *Phase II*, *Stan 153* o *Riff* inundarían el metro de *New York* con centenares de *tag* más o menos elaborados, ejecutados en condiciones de nocturnidad y continuo riesgo de ser sorprendidos por los servicios de seguridad del metro.

La calidad del graffiti sobre vagones de metro pronto crecería merced a la labor de escritores más preocupados por el estilo y su mensaje final que por el simple y puro bombardeo. *Flint 707* y sobre todo Lee, miembro de un grupo considerado ya como un mito en el proceso de formación del graffiti, *The Fabulous Five*, empezaron a pintar vagones enteros de metro iniciando los célebres *whole cars* como expresión máxima de escritura de graffiti de entonces en adelante. Los *whole cars* se generalizaron y las obras de graffiti que se realizaban en ellos se perfeccionaban técnicamente. Los temas eran de lo más variado, pero lo que solía figurar en los graffiti con un mínimo de preocupación compositiva era la visión personal que el escritor tenía de su propia ciudad. Una visión generalmente amarga y contradictoria, a menudo maniquea y que dejaba traslucir la herencia cultural primigenia (*soul o criolla*) en alguna de sus consideraciones sociales de inmigrantes recientes. Se manifiestan en definitiva los componentes que conformaban el inicio de una nueva cultura, la del *Hip Hop*, ambigua ideológicamente y siempre radical en sus planteamientos acerca del entorno y de su hostilidad discriminatoria.



Vagones enteros



In: rey de todas las líneas



3. Procesos de creación y realización

Dejarse Ver (getting up)

El estilo, la forma y la metodología, que constituyen las tres grandes preocupaciones de la mayoría de los escritores de graffiti, tiene una importancia secundaria en comparación con la directriz primordial del graffiti.

"Dejarse ver", es decir, hacer que tu nombre aparezca continuamente o por lo menos, con mucha frecuencia. Esto marcaba evidentemente, una de las formas más importantes y trascendentales, en las que otros escritores de graffiti podían reconocerte y aceptarte.

Según Hugo Martínez Director de la *United Graffiti Artist*, "dejarse ver", constituía "uno de los factores con mayor trascendencia para distinguir a los graffitistas de los demás creadores de otras formas tradicionales de escritura mural"; además de esto, afirma que el "rasgo más característico de esta nueva expresión radica en la intencionalidad.

El Estilo

El estilo es algo importante para los escritores, el escritor que demuestra un buen sentido del diseño y una habilidad considerable en el uso del spray puede ganarse rápidamente la estima de sus compañeros e incluso la de algunos observadores.

Según Tracy 168 "El estilo no significa nada si tu nombre no aparece con frecuencia. ¿Como va a conocer la gente tu estilo si no ve obras tuyas?".

Los escritores pasan por alto con sumo gusto las deficiencias de estilo de un compañero siempre que este sea conocido porque pinta su nombre con cierta frecuencia.

A todos los escritores les gusta que se les conozca por su buen estilo, y la mayoría de ellos dedican mucho tiempo a diseñar sus obras en cuadernos de dibujo (*Black Books*), sin embargo, entre los escritores, el estilo demostrado en estos cuadernos no cuenta de mucho, "El que vale es el que se exhibe en el metro o en el muro", Cualquier escritor con un mínimo de experiencia puede hacer un buen diseño sobre el papel, pero lograr trasladarlo al muro o al lateral del vagón de metro es algo muy diferente.

Para plasmar un buen graffiti, el escritor ha de tener un buen sentido del diseño, un gran dominio de la técnica de la pintura en spray y cierta capacidad para trabajar con calidad y rapidez en las difíciles condiciones de la superficie en la que se desempeñe.

Mucho antes de intentar plasmar una obra sobre el muro o el vagón de metro, los jóvenes escritores desarrollan su estilo practicándolo en sus *black books* o en las paredes de sus barrios, también suelen buscar la asesoría de escritores mucho más experimentados, para que de alguna manera les transmitan

sus propias experiencias.

Los escritores jóvenes que no poseen la técnica o el talento necesarios para crear sus propios diseños, normalmente les piden a otros colegas más experimentados que les inventen un estilo. Por lo general los más experimentados asesoran a uno o varios escritores.

Un fenómeno que se presenta con cierta frecuencia es el robo de estilo de otros escritores, lo cual en algunos casos es mal visto por otros escritores. *"Muchos escritores se ponen furiosos cuando les roban o piratean el estilo, se ponen furiosos, gritan, insultan, se lían a puñetazos"*.

Los escritores son unos críticos muy severos con los estilos de sus colegas. Por lo general, cuando juzgan los méritos de su obra, suelen fijarse en la originalidad del diseño, en el encadenamiento, delicado o torpe de las letras, llamado **flujo**, en el brillo de los colores, en el modo en que está aplicada la pintura (los puntos chorreados son muy repudiados), en la precisión y definición de los contornos, en el uso efectivo de los detalles (decoraciones que acompañan a las letras del nombre y que pueden variar desde simples líneas, espirales, flechas o estrellas, hasta caricaturas o dibujos de lo más complejo).

La mayoría de los escritores creen que sus estilos son originales y únicos y por eso les gusta inventarles nombres.

Los únicos estilos que se utilizan de forma general son la letra Burbuja (*Bubble letters*); un tipo de letras redondeadas y achatadas que fueron diseñadas y bautizadas por *Phase II*; la letra tridimensional (*3D letters*); un estilo de letras mayúsculas que, como su propio nombre lo indica, tienen un aspecto tridimensional (*aparente*) y que fueron utilizadas por primera vez por *Pistol I*; y la denominada estilo salvaje (*wild style*); un término utilizado para describir un estilo de letra prácticamente ilegible. Los escritores no logran ponerse de acuerdo sobre quién fue el primero que acuñó el término *wild style*.

Para *Fred* toda esta preocupación por dar un nombre a los estilos de cada cual no es completamente acertada o correcta, *"Hay un estilo fundamental, y ese es el graffiti en sí mismo"*

Los graffiti suelen originarse por lo general en un papel de uso ocasional, empleado para realizar un boceto rápido. Los términos más utilizados comúnmente están relacionados con múltiples aspectos de la actividad técnica de los escritores. Hacen alusión al grosor de las boquillas (válvulas) intercambiables del spray, al tamaño de las obras, a su calidad técnica, a la intención y frecuencia de estas, a competiciones y concursos, a la veteranía de los escritores, etc.

El estilo posee un doble significado. Por un lado la idea de estilo personal no difiere de la que pueda tener cualquier otro artista. Es más, a todos los escritores les gusta que su estilo sea lo más original e individual posible en pos de que su peculiaridad sea reconocida por el mayor número de observadores.

Muchos de ellos dedican largas horas a preparar sus bocetos y a presentar ideas nuevas. Un estilo personal no puede ser adoptado por otro escritor. Si uno de ellos considera que esto ha pasado llegará al enfrentamiento directo con él. Generalmente se intenta innovar o renovar las composiciones a partir de las más variadas fuentes, pero este trabajo es personal, así como sus frutos. Existen cientos de tipos de letra y de posibles combinaciones que ya nadie recuerda a quien pertenecían. Es por ello que la conflictividad debido a esta cuestión es escasa salvo en el caso de las formas de reciente invención y aparición.

Sin embargo el estilo genérico hace alusión al graffiti de calidad en su acepción más amplia. En cierto modo el estilo representa una pauta determinada en lo que respecta a las constantes que cualquier escritor que se precie ha de tener en cuenta. Tener estilo puede significar poseer el dominio técnico y la originalidad suficiente, así como participar plenamente de las premisas ortodoxas y nunca escritas del graffiti clásico. Es este un concepto indispensable a la hora de analizar cualquier obra de graffiti.

La Forma

La forma también es importante para los escritores. Conforme aumenta el tamaño y la complejidad del graffiti, desde los pequeños *tags*, hasta las enormes pintas que ocupan grandes muros o trenes enteros, se da un alza correspondiente en el estatus que acompaña al escritor.

El hecho de adoptar un formato con estatus superior no aportará fama al escritor, a no ser que éste se las arregle para dejarse ver muy frecuentemente con el formato que haya escogido para pintar su nombre.

A los pintores de muros o vagones enteros, no se les suele exigir tantas obras como aquellos que eligen otros formatos, y pueden alcanzar el reconocimiento de sus colegas con tan sólo unos veinte trabajos bien hechos.

Por lo contrario, aquellos que se limitan a estampar su firma o contraseña en los vagones del metro, tiene que escribir su nombre por lo menos mil veces antes de que los otros escritores empiecen a darse cuenta de que existen.

Aunque hay cientos de estilos individuales, los formatos básicos en los que estos pueden expresarse son sólo siete. Estas formas, cuyos nombres son conocidos por todos los escritores de graffiti, se distinguen generalmente por su tamaño, su situación, la complejidad de su diseño o por los materiales utilizados en su realización.

4. Estilos y características

4.1. Firmas o contraseñas (tags)

Las firmas son los signos escritos en la mayoría de los lugares de afluencia y aglomeración pública (vagones de metro, autobuses, parabuses, ventanas, etc.), muchos escritores las consideran la forma más sencilla del graffiti. La firma consiste en el nombre con el cual se bautiza el propio escritor, el cual se puede originar de un sin número de maneras, apodos, conjunciones de su propio nombre, palabras extranjeras, o frases que manejan significados simbólicos; exclusivamente para esa persona.

Las letras son realizadas de gran variedad de formas, por lo general más estilizadas y enlazadas (flujo) de una manera que puede recordar ciertos logotipos o monogramas.

Los *Tags* se escriben muy rápidamente, a menudo de un único y ágil trazo y casi siempre de un mismo color de tinta o pintura. En cuanto a su estilo, las firmas son tan personales como la propia letra del escritor. Las similitudes entre ellas se derivan básicamente de los materiales utilizados en su creación.

El spray fue la primera herramienta utilizada para esta modalidad de graffiti a finales de los años sesenta. El spray permite hacer rasgos muy grandes, pero no es muy indicado para utilizar dentro de los transportes públicos, su aplicación es más lenta que la del rotulador y tarda más en secar. Además cuando se utiliza en un espacio limitado, tiende a escurrirse, echando abajo los esfuerzos del escritor por mostrar una técnica limpia y controlada.

Por otro lado los *sprays* suelen producir olores y gases, lo que puede atraer la atención de los pasajeros o los conductores de dichos transportes.



Tags



Tags

Los rotuladores *Niji* y *Dri-Mark* (E.U.), *Pilot* y *Sakura* (Mex), fueron los primeros que se utilizaron de forma generalizada para este formato de graffiti. Tenían una punta en forma de cincel de unos 6 mm de grosor y se podían encontrar en una amplia gama de colores. Permitían que los escritores estamparan sus firmas mucho más de prisa de lo que era posible con el spray y, además eran más fáciles de esconder en caso de peligro. Su trazo, sin embargo, era demasiado fino y, en cuanto aparecieron rotuladores de punta más gruesa, estos fueron abandonados.

En *New York* el rotulador de mayor uso en los vagones del metro fue el *UNI*, el cual proporcionaba 5 cm. de grosor. Para lograr un máximo de velocidad y de agilidad de movimientos a la hora de firmar, el *UNI* se sostiene con tres dedos por encima y el pulgar por debajo.

El rotulador más utilizado en la actualidad es el *PILOT*, que es largo, de forma cilíndrica y con una punta de 1 cm de grosor. Los *PILOTS* son recargables y prácticamente indestructibles; además, se pueden encontrar en cualquier establecimiento del ramo. Su trazo no es tan grueso como el del *UNI* o el *MINI*, pero son fáciles de esconder. Todo rotulador de tamaño inferior al *PILOT* es mirado con desprecio y considerado como un simple juguete.

Algunos escritores estampan su firma con el tren en marcha. Van de un vagón a otro hasta que encuentran uno vacío o con muy pocos pasajeros. Si no hay ningún problema, firmarán rápidamente. La mayoría de los escritores, sin embargo, prefieren "trabajar" sin público y por lo general escriben su firma de noche, moviéndose entre la oscuridad.

Tal vez debido a que esta es la forma más común y menos arriesgada de graffiti, el *TAG (firma)* tiene el estatus más bajo de todas ellas. Muchos escritores que se especializan en otras formas de escritura graffiti consideran que los *tags* no son más que horribles garabatos sin ningún valor y por ello no prestan mucha tensión a los autores.

Es necesario precisar que el primer encuentro de un joven con el graffiti es mediante al *tag*. Ya que las carencias que pudiera tener serían más evidentes si eligiera iniciarse en la realización de *bombas (throw-ups)*.



Bombas (throw-ups)

4.2 Pieza

Proviene del inglés *piece*. Una pieza es una composición acabada en sí misma. No existen normas en cuanto a sus dimensiones, desde 1 m a 4 ó 5 de ancho por otros tantos de alto, dependiendo siempre de la accesibilidad del soporte. Una pieza suele contener el nombre del escritor, cada vez escrito de forma diferente dentro de las pautas marcadas por el estilo. Se realiza en varias fases a partir de un dibujo previo sobre papel, aunque muy a menudo se confía plenamente en la composición continua, sin proyecto de trabajo previo.

Tras el boceto y la elección del lugar (una pared, el lateral de un vagón de tren, un cristal, un vehículo, etc.) viene el marcaje, realizado con un spray del mismo color que el motivo principal de la composición. El marcaje puede ser más o menos elaborado. Habitualmente el escritor más experimentado acude a un marcaje simple y atiende especialmente a las cuestiones cromáticas de degradado y mezcla. Tras este proceso que condiciona poderosamente desde el principio la forma de la pieza sigue el del relleno, consistente en introducir las masas básicas planas de color en las zonas elegidas y el terminado final.

Una pieza puede tener diferentes calidades. La más baja corresponde al vomitado o *Flop (throw-up)*. Es una obra hecha de forma muy apresurada, a menudo con sólo dos colores, uno de relleno y otro para dar el contorno. El relleno suele ser de una aplicación incompleta.



Pieza



Pieza

Los escritores más jóvenes los que se decantan por esta variante por su carencia de técnica y de prestigio en el seno del movimiento. Pretenden ganar este último haciéndose ver por toda la ciudad, pintando en todo rincón que encuentran. El término es ilustrativo acerca de la estima formal que estas piezas merecen al resto de los escritores. Nunca se plantea en este tipo de graffiti la cuestión del estilo, sino que su importancia deriva del número de ellos que determinado escritor haya sido capaz de pintar. Su función es puramente de saturación del espacio urbano.

Otra variante de pieza rápida son los *platas (throp-ups-silver)* También de estructura bicromáticas, se componen de un contorno negro, verde o azul y de un relleno en plateado. Su intención es la de conseguir la máxima visibilidad, y para ello son pintados en zonas de tráfico rodado denso, como carreteras y autopistas.

Son los escritores de buen nivel técnico y larga experiencia los que suelen realizar estos graffiti de forma elaborada y correcta, según sus propios criterios. El apresuramiento ya no es un factor importante (aunque siempre esté presente). Se intenta conseguir un curioso efecto de reflejos teniendo en cuenta los focos de los vehículos en tránsito así como el alumbrado público.

Los lugares son seleccionados muy cuidadosamente considerando estos factores. De esta forma se busca mediante una planificación minuciosa de todos los factores que van a influir en la visión posterior (cuantas personas pasan por allí, a qué velocidad, la calidad y cantidad de luz que va a reflejarse en las piezas, etc.).

Se ponen en juego constantes estéticas que, no siendo novedosas en la gestación de una pieza habitual de graffiti, adquieren en este subgénero una importancia fundamental.

El plata será visto por los ocupantes de vehículos que se desplazan a más de 100 Km. por hora y que apenas contarán con dos o tres segundos de visión. El escritor busca el efecto de flash fotográfico, un fognazo de luz reflejada que impregne la retina del espectador con su nombre.

La consideración y ponderación de estos factores en la estética de los platos les confiere una personalidad característica y una riqueza compositiva que va más allá de sus meros rasgos formales físicos, a menudo carentes de la elaboración de otras piezas de graffiti. Su función se puede enmarcar en lo que hemos denominado como función exhibitoria con espectador móvil.

Se duda acerca de su origen aunque la creencia general es que esta variante proviene del graffiti realizado sobre los vagones de metro y tren, con los que mantiene indudables familiaridades.

Muchas piezas están acompañadas de cortos textos que indican de forma muy clara las intenciones y expectativas del escritor o bien nos informan de las circunstancias en que han sido realizados. Pueden ser de naturaleza reivindicativa social o política, un grito de burla a las fuerzas de orden público, una advertencia a otros grupos de escritores, etc.

Pueden estar alrededor de la firma en forma de lema figurando como texto pronunciado por un personaje de la pieza, en forma de bocadillo de *comic*. Son estos los únicos casos en que el graffiti se permite una claridad discursiva relativamente larga. Consciente de que la fuerza de su impacto no reside en observaciones demasiado duraderas, los mensajes apoyan la imagen que los enmarca delimitando semánticamente la pieza mayor.

4.3 Vomitados (*Bubbles Letters, Throws-ups*)

Los "vomitados" (*Bubbles Letters, Throws-ups*), son la manera más sencilla de dejarse ver en los muros o los exteriores de los vagones del metro. Generalmente consiste en un nombre de dos o tres letras que forman una unidad, redondeada, que puede pintarse a spray rápidamente y con un mínimo de pintura.

Los *throw-ups* suelen hacerse en un tipo modificado de burbuja, letras gruesas, simples, incompletamente pintadas en un sólo color y contorneadas sin mucha precisión con otro más oscuro. En el caso particular de este estilo nunca se plantea la cuestión de la forma y los escritores que los hacen son juzgados no por el dominio de un estilo propio, sino por el número de ellos que consiguen pintar.



Vomitado



Vomitado

Muchos escritores que normalmente adoptan otros formatos de pintada más grandes y más complejos, utilizan de vez en cuando esta forma como medio de "mantener vivos" sus nombres cuando no están realizando obras de mayor envergadura

En *New York* verdaderos especialistas del género como *IN*, *TI*, *W-5* y *TEE*, llenaban las laterales de los trenes en un esfuerzo por llegar a ser verdaderamente conocidos.

El Término *Throw-up* se utiliza también para denominar cualquier pintada carente de estilo, independientemente de cuál sea su formato.

Cuando se emplea en este sentido más amplio, el término significa lo mismo que mal estilo.

4.4 Burbujas (*Bubbles Letters*)

Las Burbujas son un recurso estético más dentro de las innumerables formas de realizar las letras del *tag* dentro de una pieza. Las letras de burbuja poseen formas muy redondeadas y brillantes. Algunas incluso asemejan nata o espuma de afeitar en formas muy dúctiles, de gran suavidad y trazado sinuoso. Los brillos suelen realizarse mediante franjas de color blanco características.

En todo caso las *bubble letters* representan un recurso típico de la primera etapa del graffiti. La aparición más tarde del estilo 3D con letras de aspecto tridimensional y mayor incidencia en los sombreados y, posteriormente la aparición del *wildstyle* no eliminó, sin embargo, la presencia de este estilo primigenio entre las piezas de graffiti

Los tres estilos se desarrollan consecutivamente en el tiempo, pero no se sustituyen entre sí, sino que coexisten, constituyendo parte de un mismo repertorio gráfico.



Burbujas



Burbujas

4.5 Extremo a extremo (*end to end*)

Son obras a menudo acompañadas de dibujos y otro tipo de decoraciones, que ocupan toda la altura y anchura del vagón o muro.

Los *end to end* (*e-e*), casi nunca constan de un sólo nombre y, por lo general, es una forma utilizada por los escritores que desean escribir no sólo su nombre, sino también el de sus amigos o compañeros. Muchas veces están pintados a medias entre dos escritores que comparten el trabajo y los materiales a fin de que sus nombres aparezcan juntos, formando una sola obra.



Extremo a extremo

4.6 Letras salvajes (*wild styles*)

Wildstyle es uno de los términos más importantes en el mundo del graffiti. El Estilo Salvaje es una complicada composición de letras que se entrelazan continuamente en estructuras muy sofisticadas y de difícil ejecución. Conceptualmente obedece a una intención de manifestación saturada y profusa del grupo y de la identidad individual.

Por otro lado conforma una labor deconstructiva inteligente, en la que la descomposición de los rasgos formales del *tag* aparece como un proceso complejo de desvinculación y disgregación formales. El nombre aparece así como inmerso en un caos real y constante del que se forma y del que surge en una dialéctica constante. La criptificación formal es tan sólo uno de sus aspectos, porque la labor que los propios escritores que intentan reflexionar sobre el estilo es la de señalar, aparte de su identidad, un penoso complejo de toma individual de conciencia de la propia individualidad.

El escritor de graffiti norteamericano *Rammellzee* explica su concepción del wildstyle. "Podemos apreciar en su explicación el predominio de una composición previa, eminentemente visual e intuitiva, que asigna a los trazos complejos y entrelazados del wildstyle una correspondencia casi directa con el discurso formal que constituyen los textos de la música rap".

Podemos establecer a priori, a la vista de testimonios como este, la relación entre texto e imagen en el graffiti no se limita únicamente a la simple yuxtaposición de formas, sino que se amplía hasta la misma concepción formal de los contenidos icónicos y gráficos en general.

Las palabras giran, se retuercen, van hacia atrás y vuelven haciendo rimas. La mayoría de la gente no sabe que una rima es como una canción. El graffiti tiene una estructura intervencional entre sí que no tiene nada que ver con una vía única de lógica. *Rammellzee* ve un orden oculto en el universo, que será liberado cuando se restaure el uso apropiado del lenguaje mediante la práctica del *wildstyle*.



Las letras de wildstyle se convierten en caracteres pictóricos cuyas posibles significaciones se acomodan a una verdadera teoría de fluctuación entre las artes. Ninguno de sus seguidores repetiría sus afirmaciones, pero su fascinación por las teorías de su mentor acerca de las propiedades del wildstyle y de sus caracteres y su mesmética y carismática atracción como figura del rep les hace seguir su mensaje y lo muestran a su vez en sus graffiti.

La expresión de la identidad adquiere así no sólo el aspecto de instantánea callejera fugaz y pasajera sino que, unido a las invariantes consabidas de efímera e ilegalidad que el medio ambiente social les otorga, conforma un mensaje temporal con naturaleza de proceso continuado que se desarrolla en el tiempo. El medio elegido, con cada una de sus constantes, resulta ser la mayor parte del mensaje y, en este aspecto y citando a *Marshall McLuhan*, el medio artístico se convierte en la prolongación casi orgánica del mismo artista en su vivencia urbana.

Formalmente existen decenas de flechas, tribales, conexiones y otros motivo que enriquecen la composición e impiden al mismo tiempo la comprensión de lo que se está viendo. Por lo general son indescifrables para un "profano". Representa por esto un estilo en perfecta consonancia con el secretismo de grupo que los escritores de graffiti suelen ejercer para con el exterior.



Letras salvajes

4.7 Personajes (Character)

Figuras incluidas en una pieza de graffiti o entre dos de estas. Los escritores que dominan la figuración suelen ser los de mayor calidad técnica aunque no los que más se prodigan. Muchas veces ocupan el lugar de una letra del *tag* o se incluyen activamente en la composición general.

El *comic* y el cine suelen ser las principales vías de inspiración para la composición de nuevos personajes y efectos. En una última época el éxito de los estilos de *comic* japoneses representados por los manga han conferido un nuevo talento, más efectista, dinámico y agresivo a las figuras de los escritores de graffiti, que en algunos casos forman parte de sus lectores.

En otro sentido los dibujantes de *comic* norteamericanos han proporcionado una continuada fuente de ideas y sugerencias que era la más intensa e importante hasta ahora. *Henry Miller, Berni Wrightson, Jim Starlin, Dave Morrison, Dave Mc Kean*, etc. y sus obras han influido con sus peculiares modos de creación de ambientes y personajes a la creación de una estética figurativa propia en el mundo del graffiti.

La especial adopción de estos modelos consistía en una toma de los aspectos abstractos de lo que podríamos considerar como los estilos del artista de *comic* en cuestión. Si un rasgo de una viñeta en particular llamaba la atención del escritor de graffiti muy posiblemente fuera tenida en cuenta par futuras creaciones, pero parece obvio que el objeto de influencia para los artistas de graffiti eran principalmente los factores de creación de atmósferas, de texturas determinadas, carne, cielos, etc., así como los mecanismos de expresión de los personajes y de los fondos.



Personajes



Personajes

Esta interacción entre formas artísticas no acaba aquí. El cine ha proporcionado numerosos ejemplos iconográficos de influjo sobre el graffiti. Las blandas formas de las primeras etapas de producción de *Walt Disney* aparecen en piezas de *Seendee* y *Crazy*, mientras *films* de muy diversa índole se repartían el peso ejercido sobre la imaginación de los escritores de graffiti. Ciertos paisajes románticos y lejanos que aparecían en el cortometraje *Frankenweenie*, de *Tim Burton* (1984) tenían tanta familiaridad con lo *micropaisajes* de *Roky* como con ciertos elaborados fondos de tablas flamencas del siglo XIV. En definitiva la cuestión correspondiente al estudio de las influencias culturales del graffiti permanece en el ámbito de una complejidad notable, que implica el estudio de diversas formas creativas y géneros artísticos como el *pop-art*, el *kitsch*, etc., dentro de la pintura, al cine comercial de consumo tanto como al de autor, al *comic* de Estados Unidos y Japón. Sin embargo el conocimiento entre los escritores de graffiti acerca de la historia del arte levanta multitud de sugerencias y analogías.



Personajes

Graffiti y Comic

A la formación del *comic* como medio de expresión le sigue un desarrollo amplísimo durante el cual se desligará del marco periodístico que le dio origen, adquiriendo entidad propia. Las diversas tendencias que se suceden a la largo de la historia del *comic* mantienen una gran relación con otros medios que conjuntamente forman la cultura de masas contemporánea.

Las nuevas formas de expresión permanecen influidas por la iconografía y los sistemas narrativos y estilísticos que el *comic* y sus autores siempre han sabido renovar o modificar. De esta forma mantenemos la hipótesis de la presencia constante de las formas del *comic* en el mundo del graffiti contemporáneo, una relación profunda que se basa ante todo en la naturaleza de iconización de la temporalidad en imágenes fijas, en la presencia constante del *comic* como elemento cultural primordial en las etapas iniciales de formación icónica y visual en nuestra cultura y por lo tanto de los escritores de graffiti, así como su

permanencia como pilar base de la cultura de masas contemporánea en sus diversas tendencias, en el contexto de la producción industrial cultural, que la conforma.

El *comic*, considerado en su acepción más amplia e internacional, influye sobre las imágenes y la estética misma del graffiti a través de una serie de vías formales y semióticas múltiples, sólo inteligibles si consideramos siquiera brevemente la naturaleza en la que el *comic* nace y de la cual mantendrá múltiples características a lo largo de su historia.

En su origen histórico los *comics* toman como géneros más frecuentes la tira infantil (*kid strip*) y la de animales antropomorfos de comportamientos humanos (*animal strip*). Ambos géneros estaban inicialmente dirigidos a los niños, aunque algunas obras contengan guiones para adultos.

Los *comics* se insertan así desde un principio en la dinámica general de la industria cultural, como antes lo había hecho la ilustración y la literatura de la mano de los folletinistas e ilustradores. Y a este respecto debemos tener en cuenta que las constantes de producción cultural engendradas en esta época perduran hasta la actualidad. La frontera entre el espacio real y el ocupado por la ficción pierde nitidez hasta confundirse.

Basta echar una mirada a la primera plana de un periódico de la época para darnos cuenta de ello. La distinción entre arte y política se difuminaba en los medios de comunicación masiva. El relato mismo de las noticias resultaba una construcción literaria y los novelistas de folletín usaban el relato de noticias como contenido.

Las nuevas tecnologías de reproducción son usadas por los literatos a sueldo del periódico primero y por ilustradores después para construir nuevas representaciones retóricas de la realidad que, al cabo, no hacían sino estetizar la política de masas. La cultura promocional dirigida a las masas se erige como el marco superestructural que ocasiona y presencia el nacimiento de las nuevas formas de comunicación y expresión. De esta forma la configuración de las constantes estéticas y funcionales de la futura cultura de masas contemporánea resulta debida a una intencionalidad política e ideológica manifiesta por parte de los órganos del poder y sus medios de comunicación.

Se trata de sugerir una nueva visión del mundo en la que ficción y realidad comparten el mismo espacio, son leídas o interpretadas en el mismo soporte y casi simultáneamente. Podemos decir que la reacción y el planteamiento de alternativas nacen con los nuevos medios expresivos como la cara oculta de una misma moneda.

El cine y el *comic* compartirán incluso numerosos rasgos lingüísticos, fruto sin duda del origen, procedentes del mundo de la ilustración, de algunos pioneros del cine como *Méliès*, *Blackton* o *Emil Cohl*. La relación será tan intensa como para compartir evoluciones estéticas, pautas de narración temporal (montaje en el cine y distribución y diseño del viñetaje en el *comic*), exploración psicológica progresiva de los personajes, etc. La formación de la estética de la cultura contemporánea se va creando de una forma abstracta, basada más en métodos y pautas de caracterización y representación en cada medio que en recursos formales específicos, aunque estos existan a su vez y no en escaso número.

La evolución formal y del marco económico en el que nace y del cual se libera con las primeras editoriales independientes dedicadas exclusivamente a la publicación del *comic* y su estudio en Europa a partir de los años sesenta producirá una nueva etapa de planteamiento de nuevas vías creativas a partir de constantes ya formuladas durante las fases iniciales y de gestación de estos nuevos medios, y que se han erigido en verdaderas pautas expresivas de la cultura contemporánea y de la cultura promocional de la que participan.

El llamado *comic underground* resulta así una mezcla de experimentación formal y semiótica cuyo destino inmediato no sería sino el de la crítica social más acerba. Parte desde puntos de vista muy ideologizados y relacionados íntimamente con el contexto sociopolítico de la América de los años sesenta, el movimiento

beatnik y *underground* en general, la presencia constante del conflicto de Vietnam y la contestación social de las minorías étnicas a los largos períodos históricos de discriminación en todos los ámbitos.

La protesta contracultural de parte de la juventud norteamericana proporcionó a los *comics* tendencias políticas opuestas a las que había propiciado de manera no menos manifiesta durante años el *establishment* de la industria cultural. La estética de lo *underground* cobró una fuerza inusitada.

Hablan de lo oscuro, del mal de la bajada al infierno, como forma para demostrar a la sociedad que ha perdido los valores básicos. En este sentido, afirmó que la otra línea del *comic*, la línea *underground*.

Está repleta de personajes infernales. A través de ellos los dibujantes pretenden desnudar ante el lector la realidad moral vigente, carente de valores absolutos.

A través de la estética *underground* y de sus posturas estéticas e ideológicas la cultura *Hip Hop* en general y el graffiti en particular heredan los métodos expresivos genéricos del *comic* de forma desinhibida y con una intencionalidad ideológica reivindicativa en lo político y en lo social.

La industria editorial japonesa impulsó la exportación del manga como un elemento económico más. Sin embargo las constantes narrativas e icónicas (Foto 64) cambiaron el *comic* occidental durante los años ochenta y afectaron en gran medida a las culturas urbanas. El manga contaba con una larga tradición caricaturesca y narrativa que se remontaba a los *Chojugiga* en un principio y a los grabados y artistas de *ukiyo-e* más tarde, durante el siglo XIX.

Durante mucho tiempo el *comic* japonés adquiere un aspecto formal similar al de sus homólogos occidentales, mientras las historias y guiones mostraban una puerilidad fruto de su destino al público infantil y femenino de los periódicos de la época.

El desarrollo estilístico y de sus pautas diegéticas lleva al *comic* japonés a unas espacialísimas constantes en las que el sexo (*con las debidas restricciones respecto a la representación de los órganos sexuales*) y la violencia estilizada hasta la contemplación se repiten una y otra vez en viñetajes nunca vistos en occidente.

En las historias de *Katsuhiro Otomo* (*Akira*, 1993), *Yuzo Takada* (3 por 3 ojos, 1987) y muchos otros autores el ritmo y la planificación visual del manga marcan en buena parte las nociones de estética y dinámica en la acción a representar. La planificación de la página rompe con el esquema habitual de tres por tres viñetas para mostrarnos una diferente en cada lámina en las que cinco viñetas ya son demasiado. Por otra parte, las maneras de representar el tiempo son cambiantes casi en cada viñeta.

Existen ralentizaciones, aceleraciones, parones en el tiempo, *flash-backs*, etc. Además la característica de la lengua japonesa proporciona a los escasos textos ambigüedades casi omnipresentes en lo que se refiere a la percepción de la situación de personajes y contextos que el lector construye a través de aquéllos.

Los "artistas" de graffiti encontraban en este contexto nuevas formas icónicas y de representación que cambiaron en gran medida estas concepciones en su seno. Apunta esta importante influencia en el proceso de elaboración icónica y de composición pictórica en el graffiti.

En este aspecto el escritor de graffiti asume el *comic* y sus elementos como parte de un patrimonio cultural propio que participa e imita las formas promocionales que son características de la industria cultural. De esta manera, la composición del graffiti revela en algunos casos una fuerte influencia formal de estos elementos, con lo que ya podríamos considerar que ésta se desarrolla a dos niveles diferentes.

Por un lado *comic* y graffiti aparecen como dos formas de expresión propiciadas por elementos sociales y económicos muy diferentes. Sin embargo las constantes de producción cultural y promocional, como la producción masiva e ininterrumpida, la función primordial de anunciar o promocionar a algo o a alguien en el espacio público urbano, etc., perviven en ambos y se manifiestan a la largo de sus respectivas

trayectorias en el tiempo. Por otro lado, los recursos formales, icónicos, expresivos y, hasta cierto punto narrativos del *comic* son retomados por los escritores de graffiti de forma evidente y de muy diversas maneras.

Multitud de recursos formales han sido adoptados por los artistas de graffiti de todo el mundo. La riqueza expresiva que el *comic* había desarrollado y sigue desarrollando conforma un referente básico para el artista de graffiti desde sus inicios. Líneas cinéticas, maleabilidad de formas, reparto de los planos y de los colores, el uso de repertorios gestuales y corporales de los personajes, modos de expresión en los rostros, códigos en las formas de vestimenta, que indican aspectos de inclusión y exclusión respecto al grupo, códigos escenográficos como planetas, castillos medievales, comisarías de policía, estaciones de tren, etc.

La presencia misma de personajes que representan ideas en el seno de la construcción de la composición como una realidad paralela y que se sitúan alrededor de otros personajes indicando estados de ánimo, la omnipresencia de la hostilidad genérica o casi cualquier cosa que el artista idee.

Los bocadillos o globos de diálogo son una excepción que, sin embargo, han sido utilizados repetidas veces incluso puestos en boca de letras de un *tag*.

A este respecto podemos decir que el graffiti toma a lo largo de diversas transformaciones culturales, formales y de significado diversas constantes del *comic*, principalmente a través de autores denominados *underground*, que influyen a los escritores de graffiti desde sus inicios junto al resto del *comic* de forma manifiesta. El graffiti adquiere a través del *comic* y de la presencia en su estética del patrón abstracto de sus mecanismos icónicos un modelo formal heterogéneo que se regula por la figuración icónica en relación con un texto, el *tag*, que adquiere a su vez carácter de iconicidad plena, lo que le diferencia conceptualmente del *comic*.



Grffiti y comic

4.8 Letras en tercera dimensión (3D letters)

3D se denomina de esta forma el segundo gran estilo que el graffiti *Hip Hop* contemporáneo ha desarrollado. Aparece con una cronología posterior al estilo de letras de burbuja y con anterioridad al más complejo *wildstyle*.

El estilo 3D se caracteriza por la búsqueda de tridimensionalidad de los elementos del *tag* dentro de la pieza de graffiti. Resulta de gran importancia la ejecución técnica y la limpieza de trazo.



3D letters

4.9 Delta (Delta-Style, D-S)



Delta



Delta

4.10 Trenes o vagones (Whole cars)

Se trata de pintadas que ocupan todo un vagón, de arriba a abajo y de un extremo al otro. Los vagones miden aproximadamente unos 3 metros de alto por unos 16 o 17 metros de largo.

Los vagones enteros suelen ser pintados por grupos que comparten la pintura, las técnicas y, por lo general, trabajan conforme a un boceto en papel, previamente realizado.

En la creación de un vagón entero se utiliza una gran cantidad de pintura, se dice que la media son 20 latas, (Estados Unidos), los escritores pasan varias semanas generando una cierta "metodología" para la realización de la obra. Cuando se realiza, por lo general, los escritores mas experimentados se encargan del trazado del *outline* del diseño (por lo general en colores claros), además de los adornos, mientras los escritores de menos experiencia se encargan de las tareas de relleno de las obras.

Por lo general el diseño incluirá los nombres (*placas*) de todos y cada uno de los participantes en su realización, esto en alguna lateral del vagón, mientras que la composición general radicará desde el nombre del *crew*, *mensaje* o *título de la obra*.

En *New York*, ciertos escritores fueron capaces de pintar por sí solos un vagón entero, (*LEE*, *MONO*, *DOC*, *SLAVE* y *SLUG*), miembros de los fabulosos *five*.



Trenes

Trenes enteros (Whole trains)

Durante mucho tiempo se creyó que la forma más elevada posible del graffiti en el metro de New York consistía en la realización de "vagones enteros".

La mayoría de los escritores coinciden en que el primer tren entero en ser realizado, fue pintado en la cochera No.7 por *Caine*, *Mad 103* y *Flame one* en la noche del 4 de Julio de 1976, titulado "*The freedom train*" (El tren de la libertad), constaba de once vagones pintados con temas relacionados al bicentenario. Aparecían representadas varias primeras versiones de la bandera Norteamericana, además de la bandera portorriqueña, la versión actual de la bandera Norteamericana con cincuenta estrellas y una versión libre de las barras y las estrellas que ocupaba todo un vagón.

Un día después de que quedará terminado, el "*Freedom train*", fue puesto fuera de servicio y, tras ser fotografiado por la policía, no volvería a las líneas hasta haber sido repintado.



Trenes



Trenes

El concepto de movilidad en el graffiti

Una sencilla perspectiva de observación del graffiti nos indica inmediatamente la dicotomía que en éste existe si consideramos el soporte sobre el que el escritor realiza su obra. Si por un lado los muros de diferentes zonas del paisaje urbano son utilizados para este fin deberíamos recordar que el fenómeno del graffiti en su origen no contemplaba esta posibilidad. El graffiti urbano contemporáneo, como veremos más adelante con detalle, fijó su interés inicial en un soporte exclusivamente, el que ofrecían los laterales de los vagones del metropolitano de *New York*.

De este modo ofrecía a sus propias representaciones icónico-textuales la posibilidad de librarles de la sujeción a un medio fijo, conjugando de este modo diferentes factores aparentemente extra artísticos, como movilidad (tengamos en cuenta su importancia en un medio urbano fuertemente fragmentado en su

espacio social, lo que se reflejaba en la existencia de numerosas bandas callejeras con sus respectivos territorios), ilegalidad, efimeridad (estas obras eran eliminadas por los servicios de limpieza a los pocos días de realizarse) y contestación política.

Las condiciones que este medio imponía a los escritores de graffiti dejaron su impronta definitivamente en la posterior maduración de esta forma de expresión artística, imponiendo desde el principio una estética y un lenguaje peculiares formados en la práctica constante.

El arte del spray evolucionó sobre los costados de los trenes. Se trasladó a las grandes superficies fijas de los muros de la gran ciudad solo para estar más seguro, pero indudablemente el graffiti nunca pudo haber nacido en un medio inmóvil. En cada ciudad donde existen escritores de graffiti, éstos poseen una atracción misticadora hacia los trenes, los grandes gusanos de metal, que en la ciudad circulan por las arterias de la gran bestia. El drama se desarrolla en medio de grandes ruedas de acero, cables de alto voltaje y monstruosas máquinas, oscuros túneles donde los escritores sortean el peligro para realizar el arte en el que creen. Los trenes son la arena donde el escritor se prueba a sí mismo, y es esta aventura la que llama la atención de los demás.

La asociación del factor cinético, del soporte o del observador, a la observación óptima de la pieza de graffiti está presente en cada momento de la planificación anterior a la realización. La mayor parte de los focos de graffiti con mayor capacidad exhibitoria se sitúan en zonas de tráfico rodado rápido. El caso de los platos resulta significativo: la elección de los colores y el diseño global de la pieza carece de sentido si no está colocada a la vista desde una vía de comunicación rápida como una autopista o un paso de ferrocarril, desde la cual la iluminación nocturna de los vehículos le proporcionan un aspecto fantasmal y efímero, un reflejo de luz con la imagen de un *tag* que apenas es visible durante un par de segundos. Se consigue así un tipo de expresión cinética asociada al movimiento implícito del espectador en la que este mismo cinetismo convierte la obra en un tipo visualmente efímero, comparable en sus categorías visuales al spot televisivo. La relación del factor cinético en la observación del graffiti estaba ya presente en la estética del cartel y en las técnicas publicitarias en el espacio público urbano.

El graffiti en las grandes vías de comunicación se dispone a su vez en estructuras aparentemente fragmentadas que, sin conocimiento previo de las condiciones de producción, resultan engañosas. El graffiti asume las formas estructurales de los medios de publicidad y comunicación modernos. La protonarratividad se presenta evidente en muchos focos de graffiti al igual que en ciertos grupos de carteles. La impresión causada por el mensaje efímero e irreflexivo del spot televisivo también es tenida en cuenta. Se puede decir que, a un nivel estructural, el graffiti articula en sí mismo diferentes elementos de exposición, observación y composición que le son propios y en los que el factor cinético posee una importancia vital.

La exigencia de una lectura rápida, por parte del destinatario en movimiento, atenta obviamente contra la complejidad del mensaje o la densidad de su información. Su lectura se efectúa por lo general con la mirada en desplazamiento de los peatones o conductores y ocupantes de los vehículos, {Ö}. Por consiguiente, aunque el cartel contenga una imagen fija sobre una pared inmóvil, el desplazamiento por parte del peatón o del automovilista la convierte en una imagen furtiva, parangonable a la del *spot* televisivo. A ello debe añadirse que en algunas formas de cartelismo existe ya una protonarratividad, con formas protonarrativas que son expresión del devenir, con o sin secuencia de pictogramas consecutivos.

De esta forma el graffiti es también observado a causa de su situación por un público ideal que es efímero, creándose de esta forma un elemento expresivo que se asocia por su mismo recorrido visual a los que permanecen contiguos a este. Cada pieza posee una relación directamente establecida de antemano con las contiguas, desarrollando una relación manifiesta de montaje. El movimiento asociado a la observación (ya esté presente en la misma pieza de graffiti o en el observador) modifica los resultados de la percepción del espectador de forma comparable a lo que ocurre en el cine, donde la exposición de 24 fotogramas por segundo provoca la sensación de cinetismo real. Es decir, la presencia de condiciones óptimas de observación (la sala oscura y el proyector en el cine, el movimiento y la dirección adecuadas en el graffiti) implican el desarrollo del potencial expresivo de estas formas artísticas.

El movimiento proporciona diversos factores enriquecedores de la percepción:

1.- Efimeridad del mensaje, brevedad en el tiempo de observación, que provoca la apelación a una impresión subconsciente en el observador. Es el efecto de impacto visual, dado por la elección compositiva, cromática y de emplazamiento.

2.- Idea de montaje entre **diversas** piezas de graffiti, es decir, la relación expresada a través de su yuxtaposición. Existen diversos recursos gráficos de relación entre piezas. Estos nexos o **elementos** comunes se encargan de hilvanar las diferentes piezas entre sí con una intención manifiesta de **montaje**, implicando una producción de sentido que se enriquece y multiplica. Este aspecto, que **será** estudiado a fondo en fases posteriores de este estudio, permite calificar al graffiti de expresión narrativa y poseedora de una retórica discursiva de montaje que abunda en la metáfora pictórica mediante la yuxtaposición de elementos disimilares.

3.- Acentuación del valor expresivo y de presencia en el espacio urbano por encima del mero juicio técnico o estético de cada obra por separado.

Podemos afirmar que el observador móvil es el espectador ideal de la mayor parte de las piezas de graffiti. En el caso del graffiti sobre trenes, heredero directo del graffiti neoyorquino sobre el metro, el movimiento está presente en las mismas piezas de graffiti. Las funciones de este cinetismo, buscado **hasta** la obsesión, son múltiples, combinando este movimiento de ficción de carácter metonímico que representa el montaje con el mero movimiento físico de la obra.

La usurpación del espacio dedicado a la publicidad convencional en el que los mismos colores de la compañía que gestiona el metro o el tren son a su vez considerados como tal, el graffiti se dispone así sobre un soporte móvil que traslada a las piezas a otras zonas de la ciudad y, sobre todo, a otras ciudades. En este caso la función de exhibición pura es la dominante.

Formas de producción del graffiti sobre trenes

La escritura de graffiti sobre trenes posee sus propias características estilísticas, así como una terminología creada a partir de la práctica sobre las mismas bases que los demás géneros de graffiti.

La mayor parte de estos graffiti se realizan de noche en cualquier cochera o estación ferroviaria. Para acceder a ellas los escritores han de escalar muros, saltar alambradas y verjas y esconderse durante horas para no ser vistos, esperando el momento propicio de menor vigilancia. Los trenes son elegidos en función de su posición en el emplazamiento, su futuro recorrido y el impacto que la visión del tren pintado tendrá en otros escritores que puedan verlo. Por descontado, pintar sobre un vagón de carga carece de mérito, tanto por su abundancia como por su falta de vigilancia. Muchos escritores memorizan perfectamente las posiciones y horarios de los trenes y de sus servicios, sus paradas y aparcamientos de reparación y descanso.

La elaboración de una pieza puede llevar de 45 a 90 minutos, si bien en algunas ocasiones favorables se toman más tiempo, especialmente cuando la obra planificada comprende la totalidad de un vagón, el denominado *whole car*. Se planea meticulosamente la parte que a cada escritor le corresponde para pintar, su posición y relación con las demás piezas. Existen diferentes tipos de vagón de tren, cada uno de ellos con características especiales para los escritores de graffiti.

Un naranja es un tipo de vagón de este color, utilizado actualmente en trayectos de corto recorrido. Son apreciados por su creciente rareza y el efecto de su color base. Un *camello* es un tipo de tren interprovincial muy codiciado entre los escritores. Cuanto más moderno es un tren, más buscado será.

4.11 Graffiti Digital (Digital graffiti)



Graffiti Digital

Capítulo 3

Producción del graffiti en las urbes

1. Surgimiento de los grupos de graffiti en las urbes

1.1 Características del Crew

El marco habitual de trabajo del escritor de graffiti medio es la pequeña agrupación (*crew*). Posteriormente suelen formarse a partir de una pareja de ellos hasta un número muy grande de personas. Inventan un nombre para este grupo, que por norma no ha de superar las cuatro letras, aunque por lo general no pasan de tres. Estas letras son abreviaturas de una firma común o de un lema a incluir en cada pieza del grupo desde su formación en adelante.

Podemos observar en procesos de formación, abandono y reformatión de grupos como el descrito cómo cada nuevo grupo parece servir continuamente a los intereses creativos individuales de cada escritor y sólo cuando éstos son coincidentes se forman las condiciones precisas para su formación, que suele responder taxativamente a las expectativas de sus miembros en lo que afecta a sus futuras condiciones de operación y desarrollo.

Los grupos, no obstante, se forman de diferentes formas. La mayoría comprenden a escritores de similar nivel de experiencia y que se conocen por su misma actividad al coincidir en alguna de las zonas de graffiti de la ciudad. Desde un principio muchos escritores novatos se agrupan para trabajar conjuntamente en el desarrollo de su técnica y de su experiencia. Sin embargo lo usual es que se unan a grupos que cuenten con algún miembro más veterano. Los grupos de graffiti más admirados son los compuestos exclusivamente por escritores de prestigio. Asimismo, uno o varios escritores pueden figurar en dos o más grupos al mismo tiempo, en función de sus inclinaciones y actividades durante lapsos de tiempo determinados.

En cuanto a su extensión en el tiempo no existe una norma determinada que atañe al lapso temporal durante el cual un grupo de escritores de graffiti deba permanecer activo para alcanzar su *status* de *crew*. Por lo general estas agrupaciones suelen extenderse de 2 a 4 años como media y hasta más de 9 años (*LEP, DNC, DFK, GRK, ERA, PEC*).

En muchos casos existe un rápido relevo de miembros si los intereses o estilos difieren lo suficiente, o si la orientación que se le quiera dar al grupo por algunos de sus miembros no es del agrado de la totalidad de estos.

La entrada de otros escritores jóvenes permite a éste reservarse parte de su liderazgo perdido en el seno del grupo. Otros grupos están constituidos exclusivamente de escritores noveles de similar experiencia.

Las ventajas que proporciona el pertenecer a un grupo prestigioso incluyen un mayor respeto en la comunidad así como mayor espacio libre en certámenes y jornadas libres de graffiti.

Actualmente en la ciudad existen multitud de grupos activos. Denominados *crews* o *posses* por sus componentes, a menudo su duración y capacidad de renovación de sus miembros es considerable. Por añadidura, si consideramos las diferentes facetas creativas de la cultura *Hip Hop* (*breakdance*, música *rap*) veremos que la mayoría de estos grupos responden a unos criterios que no se limitan a la actividad del graffiti.



2. El artista de graffiti

Preparación y aprendizaje del escritor de graffiti

Su educación académica y artística no es ortodoxa ni homogénea. Caracterizado en la mayor parte de las ocasiones por el fracaso escolar y la falta de titulación, el grafitero asume, una vez tomada su decisión de serlo, las pautas estéticas marcadas por el grupo de una forma implícita y silenciosa.

El aprendizaje se realiza por pura imitación visual sin que medie usualmente consejo alguno ni recomendaciones técnicas o estéticas. El aspirante a escritor observa su espacio urbano inmediato y recoge una impresión visual que le imbuje al mismo tiempo de una noción estética implícita al condicionar en muchos aspectos la variedad de su contexto visual inicial.

La variedad de las respuestas producidas por este receptor ante el estímulo visual del panorama urbano actúan en complementariedad con la influencia del sistema obra-espectador. Las expectativas del joven escritor de graffiti y a la postre receptor influyen pues activamente. En relación con procesos similares que suceden en la esfera artística, *Maltesse* aplica la influencia del signo urbano producido a una interpretación atenta y participativa plenamente identificada en lo social y en lo cultural con el productor del signo. De esta forma la interrelación entre los dos polos de la comunicación es íntima.

La preferencia por tal o cual escritor de graffiti en particular, ya en activo y de mayor edad, señala por lo general el camino a seguir en estos inicios. Diferentes aspectos y elementos de los mensajes visuales de los graffiti que admiran o de los que simplemente gustan suelen ser las variables explicativas determinantes de sus estilos tempranos. Estos rasgos pueden ser de naturaleza meramente formal (colores, grado de inteligibilidad, impacto visual, luminosidad, posición en el paisaje urbano, etc.) o de carácter esencialmente social o de prestigio de grupo (grado de trasgresión legal de la obra observada, provocación o inadecuación de la obra en su ubicación, prestigio del escritor de graffiti representado, etc.).



2.1 Evolución y prestigio del escritor de graffiti

Existen por convención diversas categorías en lo que se podría denominar como vida activa del escritor de graffiti, que puede comenzar incluso desde una edad de once o doce años en adelante. Esta jerarquía se asume desde un principio. Los valores más apreciados resultan ser la frecuencia con que la propia obra aparece en el ámbito urbano.

Un escritor cuyos graffiti sean numerosos y permanezcan repartidos por toda la ciudad es respetado hasta cierto punto, independientemente de la calidad técnica o estética de sus obras. Muchos escritores se lanzan a una especie de competición soterrada basada puramente en el número de veces en que el propio nombre o tag aparezca en cualquier lugar y del modo que sea, como *Castleman* explica:

El estilo, la forma y la metodología, que constituyen las tres grandes preocupaciones de la mayoría de los escritores de graffiti, tienen una importancia secundaria en comparación con la directriz primordial del graffiti.

El dejarse ver (*getting up*), hacer que su nombre aparezca continuamente o, por lo menos, con mucha frecuencia.

Éste ha sido el término utilizado por los escritores desde mediados de los años setenta. Antes se utilizaron otros como moverse, recorrer o difundir tu nombre, etc. Los escritores comprendieron desde un principio que el que su obra se viera reconocida y aceptada por los otros escritores dependía de cuán prolíficos se mostraran en la escritura de sus nombres.

Es necesario conocer la terminología aceptada por el grupo para una óptima comprensión de esta cuestión. Una pieza que pueda denominarse como tal es realmente parte de la competición, no así los tag realizados con rotulador o spray, usados monocromáticamente. En este caso hemos de considerar los tag como la forma más sencilla y primitiva del graffiti, representando el otro nombre (el tag) mediante trazos estilizados y continuos, a menudo en un solo trazo y color.

De esta forma se exige de forma implícita una mínima elaboración estética. La competición por el uso del espacio es una lucha por la presencia en éste. Cuanto más se vea la propia obra más crece la importancia, anónima por otra parte, del escritor. El resultado de este espíritu agonístico es un estímulo competitivo en el medio en el que el escritor se forma como artista urbano, eminentemente jerarquizado en sus formas de

expresión y sin embargo igualador en lo que a la posición social y dentro del grupo se refiere.

Ningún escritor de prestigio poseerá privilegios personales de ningún tipo en ningún lugar. Simplemente su mayor posición se reflejará en el respeto de los demás a la hora de realizar su obra. Su mano siempre es requerida cuando se trata de proyectos importantes o en los que se desea una calidad por encima de la media. Por añadidura, su compañía siempre es disputada por los que empiezan.

Por otro lado, un escritor cuyas obras sean de una calidad más que apreciable puede ver compensada por esta razón la menor frecuencia de sus obras. El cuidado técnico y la innovación son por el momento patrimonio casi exclusivo de los escritores de mayor edad.

En cuanto a su edad, pueden iniciarse desde muy temprano y cesar antes de cumplir los veinte. Existen sin embargo numerosas excepciones a estos límites. En muchas ocasiones, tras una retirada que puede prolongarse durante 1 ó 2 años, reaparecen con nuevas ideas.

3. Concepción y diseño de graffiti

3.1 Técnicas y soportes del graffiti

La naturaleza física esencial del graffiti viene determinada por la del soporte y los medios técnicos que utiliza, así como por el contexto social, urbanístico y político de producción.

Desde sus fases iniciales en las que los vagones del metro constituyeron un auténtica exposición rodante para sus obras, los escritores han buscado la máxima dimensión del espacio público, apropiándose visual y semióticamente de un panorama urbano que les era sistemáticamente negado, al mismo tiempo que ejercían su arte con los medios más precarios.

Estas circunstancias hacían que los soportes elegidos fueran los que mayor dimensión pública poseyeran en función de una constante de publicidad presencial y de la propia identidad como individuo y como grupo. Trenes, metros, autobuses, paredes públicas, etc.

Con ello los escritores atraían hacia sí la animadversión de gran parte de la población que considera la limpieza y uniformidad cromáticas como un factor de superior consideración a las obras de graffiti. A pesar de ello la comunidad de escritores ha seguido utilizando estos soportes. La presión social ha sido en ocasiones muy elevada.



Concepción del graffiti

La elección del Soporte

Las diferentes fases en que podríamos dividir la ejecución formal de una pieza de graffiti no son arbitrarias. Son los mismos escritores los que la consideran dentro de su actividad, contando con cada una de ellas en la planificación de una pieza o de un conjunto de ellas.

En primer lugar se elige concienzudamente el lugar. Para ello se tienen en cuenta valores como la futura visibilidad de las obras de cara al público, su exposición a los elementos meteorológicos, la distancia que les separa de otras zonas próximas de graffiti o la naturaleza del material que conforma el soporte.

Una vez escogida la zona y el lugar se decide quién pintará. Si el que ha propuesto la zona pertenece a una *crew* (grupo) cualquiera de ellos podrá escribir en esa ocasión, así como los escritores que decidan invitar. Después de esto se asigna cada uno un lugar determinado en la zona. En este proceso influyen algunos factores como la afinidad personal o técnica o la mayor o menor rapidez de ejecución de cada escritor. Asimismo los escritores que deciden pintar personajes o muñecos son introducidos entre dos piezas, que deben ser modificadas por sus escritores en función de proporcionar la interactividad suficiente entre cada elemento para proporcionar unidad y continuidad al conjunto.

La planificación no es exacta, pero sí lo suficientemente abierta para subsanar rápidamente cualquier alteración de las circunstancias iniciales, se adapta constantemente a los imprevistos iniciales que puedan darse. Es una proyección abierta a cualquier cambio de planes, y sin embargo corresponde a un mismo patrón conceptual. El carácter de obra abierta implica al graffiti desde su concepción hasta su plasmación física sobre el soporte.

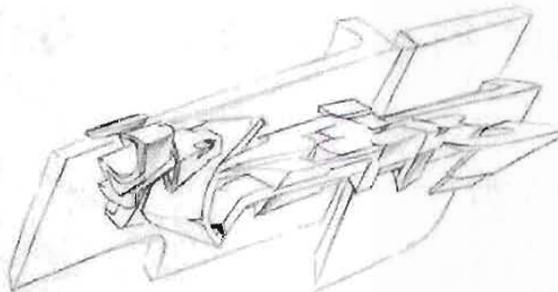
3.2 Procesos de realización del graffiti

Fases de ejecución de la pieza de graffiti

Tras esta planificación los escritores acuden a la zona provistos de comida y refrescos (generalmente no se toma alcohol entre ellos, al menos mientras pintan) y el material suficiente. Se suele comenzar de izquierda a derecha, como en el orden de escritura convencional, aunque esto no es una norma fija.

Marcaje (outline)

Suele comenzar a pintar un sólo escritor. El marcaje es la fase inicial de ejecución de la pieza. El boceto, realizado muy someramente (muchas veces no existe), es la guía de esta operación de traslación aproximada desde el papel. En esta fase se usa un spray de un sólo color. Se trazan todas las líneas del graffiti, incluyendo las zonas de sombreado, fondos, etc. Los personajes se destacan de la misma forma. Se puede decir que los escritores que siguen este método dibujan antes de pintar. Muchos otros, por contra, renuncian al marcaje y empiezan a pintar desde un principio señalando con breves referencias las masas de color y sus matices.



Marcaje del graffiti

Primer relleno

Tras el marcaje se procede a realizar un primer relleno con colores planos, que servirá de distribución primaria de colores. La intuición del artista condiciona esta fase. El primer relleno proporciona al escritor una primera idea de lo que será el conjunto de la pieza más allá del boceto. Un graffiti, y en esto coincide la totalidad de los escritores consultados al respecto, nunca alcanza su forma definitiva hasta que se ejecuta. Es decir, que cualquier labor de prediseño no representa sino una labor de orientación previa en el espacio o de apunte icónico y cromático de ideas que servirán de simple elemento de referencia primaria. Esto explicaría la pobreza de medios y escasa atención dedicada a la realización de bocetos.



Primer relleno

Segundo relleno

Tras esta labor de primer relleno se suele proceder a una segunda distribución del color. En esta fase se tienen más en cuenta los efectos de armonía y contraste cromáticos.



Segundo relleno

Sombreado

El sombreado sería la cuarta y más laboriosa fase. Recordemos que el escritor de graffiti no posee unas herramientas muy elaboradas. El bote de pintura en spray convencional apenas permite el intercambio de válvulas. Por otra parte, el único método que permite controlar el flujo de pintura es la pericia del escritor para controlar la fuerza con que presiona la boquilla contra el bote y la distancia a que lo mantiene del soporte.

En el sombreado intervienen estos factores que suelen ser la marca de diferencia de calidad técnica entre los escritores. Usualmente se coloca el bote en una orientación oblicua respecto al soporte y se aplica la pintura con una leve y continuada presión, dejando escapar al aire parte de la pintura. La realización de degradados es considerada como una difícil labor. El contraste de tenues y suaves degradados con contornos rotundos en figuras y letras confiere al graffiti buena parte de su atractivo visual y de su particular estética.

Perfilado

Después del sombreado se perfilan las diferentes partes de la pieza. Letras, Elementos secundarios y ornamentales de la composición, personajes, etc. se intenta conseguir el efecto contrario al degradado, una delimitación fina y exacta de cada elemento dentro de la composición.

Una última fase viene representada por el toque personal final. Dedicatorias a amigos y miembros ausentes y presentes del grupo, mensajes, advertencias, lemas, etc.

La firma suele integrarse en la pieza, formando parte orgánica de ella por lo general. Una suerte de juego especular del nombre que se representa a sí mismo una y otra vez.



Perfilado

Utensilios en la producción de una pieza de graffiti

Se suelen utilizar diferentes elementos que ayudan a desempeñar cada una de las fases citadas. En pocas ocasiones algunos escritores emplean un objeto recto y plano similar a una regla para la mejor delimitación del trazo. La plantilla no es utilizada. La mayor parte de los efectos es conseguida mediante la aplicación directa del spray. El uso de válvulas de diferente salida resulta esencial.

El *aerógrafo* es poco utilizado salvo en trabajos de encargo y de exposición, dadas las circunstancias usuales que rodean al graffiti, hacen que esta herramienta sea poco popular. Además las exigencias de una amplia gama cromática disponible quedan satisfechas en la mayor parte de las ocasiones por marcas como **MONTANA**, que tienen muy en cuenta quién forma su mercado y qué exigencias plantea.

No se emplean de ninguna manera barnices o disolventes ni mucho menos abrillantadores. Tampoco se usan técnicas de efecto salvo las ya mencionadas. La carencia de técnicas de *post producción* puede presentar al graffiti como un arte pobre, pero la experiencia de la observación de la realización de un graffiti nos muestra lo incierto de esta primera impresión.

El partido que los escritores sacan de unos medios premeditadamente pobres y hasta cierto punto poco adecuados resulta de un nivel muy elevado en muchos casos. Recordemos que los primeros escritores no se propusieron escribir sus nombres por las calles y vagones de metro sólo con spray. Su temprana y brutal experiencia les decía que este medio técnico era el que mejor y más cómodo transporte y el que mejor preparación ofrecía, evitando que los escritores cargaran con engorrosos botes de pintura líquida, pinceles a la vez que se ahoraban el esfuerzo de realizar las mezclas.

Esto condicionó de entonces en adelante el medio técnico a utilizar por los futuros escritores, pero también les abrió las puertas de una herramienta barata y fácil de usar, que facilitaba el aprendizaje y evolucionaba rápidamente con la introducción de boquillas intercambiables, más amplias gamas de colores especialmente introducidas por las marcas especialmente para el trabajo de los escritores de graffiti, etc.

4. Concepción y diseño de graffiti

4.1 Graffiti ilegal

Ilegalidad en el graffiti sobre trenes

El graffiti posee desde su inicio un alto componente de activismo. Un activismo difícil de clasificar, rayando en lo antisocial.

"La explicitación del nombre no representa sino una faceta de entre muchas en el graffiti Hip Hop".

Para autores como *Joan Garí* no existe sin embargo mayores implicaciones en este tipo de graffiti americano. Sin embargo, ya hemos visto que tanto el bagaje técnico como la planificación de las condiciones de observación de los que suelen hacer gala los escritores de graffiti conducen generalmente a estos a la elección de soportes móviles, visibles por el mayor número de personas posible. El ferrocarril, del mismo modo que el metro, ofrece un elemento expositivo y cinético de primer orden.

Un escritor militante, activo en el seno del grupo, intentará dejar su nombre sobre todos los vagones de tren que pueda, en condiciones radicalmente diferentes al graffiti mural. Pintar sobre pared es un ejercicio de estilo, un soporte rodeado de tranquilas circunstancias de trabajo que le permite experimentar con técnicas, comentar aspectos del graffiti con otros escritores mientras trabajan, ensayar nuevos diseños, etc. Todo esto no existe en el graffiti sobre trenes.

Se pinta en el interior de estaciones y cocheras, eludiendo como se puede al personal de servicio y de vigilancia. Resulta usual el salir corriendo dejando las piezas sin acabar al ser sorprendido por los servicios de seguridad. La calidad del estilo se resiente de todo este cúmulo de circunstancias adversas, plenamente asumidas por otra parte. Pero este aspecto de la obra no es lo más importante en un primer momento. Un escritor de trenes intenta darse a conocer lo más rápidamente posible.



Ilegalidad en el graffiti sobre trenes



Zonas de lectura del graffiti contemporáneo

La producción de graffiti no es homogénea desde un punto de vista formal. Podemos distinguir diversos tipos de obras de graffiti, teniendo en cuenta factores múltiples que atañen a aspectos como su contextualización física, los colores empleados, los patrones formales básicos utilizados, la apariencia final de la obra para un espectador en condiciones ideales de observación (*esto es, prefigurando la obra en función de unas condiciones dadas y precisas*), etc.

De esta forma el establecimiento de una tipología definida en torno a un único criterio resulta contraproducente e inútil a efectos de comprensión del fenómeno. Sólo contextualizando cada pieza en su entorno próximo espacial y delimitando con precisión sus condiciones de producción y exhibición podemos definir la clase de graffiti que estamos observando en cada momento, y siempre considerando la multiplicidad de factores que lo rodean.

Jesús de Diego define los siguientes:

1. **Exhibitoria fija.** Situación en un lugar de alta visibilidad y de tránsito lento, accesible a cualquier espectador.



2. **Exhibitoria en movimiento.** La obra de graffiti ha sido concebida para ser observada mientras ésta se mueve.



3. **Exhibitoria con espectador móvil.** En este caso la obra se sitúa en lugares de tránsito rodado rápido. El lapso de tiempo para su observación suele reducirse a unos pocos segundos.

4. **De ensayo o aprendizaje.** Suelen ser obras de transición en la carrera de un escritor de graffiti, situadas en emplazamientos conocidos por el grupo, de escasa o nula visibilidad pública y que suelen servir de punto ocasional de encuentro y trabajo, sobre todo para los escritores más jóvenes.



5. **De saturación u ocupación espacial.** Confluyen en una saturación total del soporte elegido por el escritor, suele realizarse por todo un grupo completo.



6. **Dialógica o de relación con el grupo.** En este caso la comunicación establecida está frecuentemente restringida a los miembros de la comunidad de escritores, por el abundante uso de terminología específica o la referencia a problemas y aspectos específicos del mundo cultural *Hip Hop*.



7. **Comercial o de encargo.** Alta visibilidad pública.



8. **De exposición o museística**, en lugares cerrados como galerías de arte, museos, interior de edificios, etc.



Una clasificación que atendiera únicamente a los aspectos aparentes formales no poseería demasiada credibilidad. En muchas ocasiones la atención a las funciones de cada obra tampoco implica que la interpretación pueda ser exhaustiva. Cada caso, dependiendo de cada obra y de cada escritor de graffiti, posee peculiaridades que le son propias y no siempre resultan explicables desde un punto de vista formal o funcional.

Configuración de las zonas de graffiti

En todo momento el soporte elegido para una pieza de graffiti debe poseer unas condiciones consideradas como imprescindibles para que éste desarrolle la mayor parte posible de su potencial expresivo. Muy a menudo los graffiti son producidos en zonas muy delimitadas, en diferentes puntos de la ciudad distantes entre sí y, por lo general, situados en las afueras, en los límites de expansión del espacio de las grandes ciudades.

Estos focos de concentración de graffiti reúnen ciertas características susceptibles de ser apreciadas en función de su capacidad exhibitoria de cara a ese mismo espacio público urbano, así como de la misma capacidad de esa zona para dar cobijo al mayor número de piezas de graffiti posible, a su capacidad física para ofrecer soportes adecuados. Estas características generales de las zonas de graffiti serían las siguientes:

1. **Alta visibilidad.** Espacio público en el seno de la ciudad muy expuesto a la vista de cualquier ciudadano.
2. **Abundancia de tráfico rodado.** Zonas igualmente expuestas, pero en este caso a espectadores móviles (vías rápidas, autopistas, pasos de ferrocarril, zonas próximas a estaciones de tren, etc.).
3. **Relativa abundancia de muros aislados**, paredes de edificios libres de uso común, de escasa vigilancia y que permitan la continuidad de creación de obras en el tiempo y la contigüidad de éstas en el espacio.
4. **Accesibilidad física.**

Se podría así caracterizar la zona típica de graffiti a partir de ciertos rasgos mínimos. En ningún momento podríamos hablar de barrios o de zonas amplias de la ciudad. Los focos de graffiti están bastante bien delimitados y suelen poseer una extensión física reducida, en el mejor de los casos de ochenta a cien piezas.

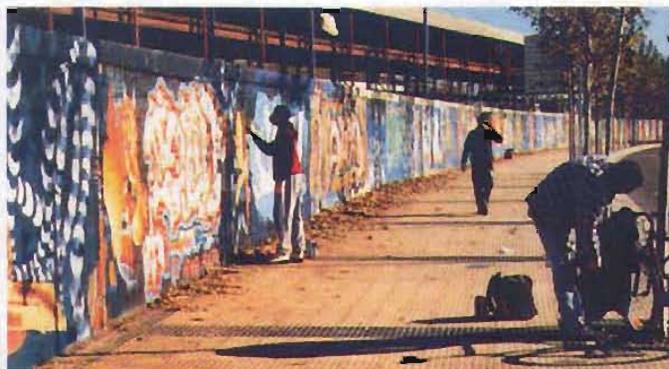
Las zonas de graffiti permiten la continuidad espacial de sus piezas, es decir, ofrece el debido soporte para la ubicación continuada de varias piezas en una secuencia casi ininterrumpida, visible para el público urbano, situado en una zona de alta visibilidad en la que los escritores de graffiti actúan regularmente. De esta forma la fisonomía del foco de graffiti varía de una semana a otra cuando varias nuevas son

realizadas sobre otras (pasadas) aprovechando ese soporte parasitado y nunca concedido, privilegiado y difícil de encontrar. Se asume comúnmente la efimeridad de la propia obra, a no ser que exista un deseo explícito de provocación pública de un escritor a otro.

No podemos asegurar una dirección única, esto es, una planificación exacta del desarrollo territorial de las zonas de graffiti. Sin embargo, estas se disponen a lo largo de una suerte de anillo exterior que rodea el núcleo urbano, produciendo su consabido efecto periférico en el observador de las zonas de graffiti. La localización de estos focos posee una causalidad precisa. La comunidad de escritores de graffiti utiliza zonas con unas propiedades de exhibición o de secretismo en el mismo y heterogéneo espacio público urbano.

Sin embargo podemos observar que existen a su vez zonas de graffiti que no comparten una o varias de estas supuestas constantes. La explicación viene determinada por la funcionalidad de cada zona de graffiti, en la que intervienen diversos factores relacionados con la propia dinámica del grupo en cada una de ellas. De esta forma nos encontramos con zonas de graffiti relativamente escondidas de la mirada del no iniciado, recónditas en el reparto de sus piezas y en su escasa capacidad exhibitoria. Hay que conocerlas expresamente para poder acceder a ellas.

Podemos observar que la morfología de las diferentes zonas de graffiti varían según cual sea su funcionalidad exacta en el contexto de una auténtica red operativa de focos o zonas. Al cambiar las exigencias planteadas a la zona, teniendo en cuenta sus características físicas, cambian las formas de producción y la naturaleza formal y semiótica de las piezas allí realizadas. El interior de fábricas abandonadas, túneles ferroviarios, paredes de callejones sin salida, etc., se convierten en centros de frecuentes reuniones de escritores de graffiti. Representan auténticos focos de producción de graffiti, pero su función dentro del proceso de producción cultural de esta forma de expresión varía de un caso a otro, como veremos.



Configuración de las zonas del graffiti

Funciones de las zonas de graffiti

La funcionalidad es el factor que señala el verdadero papel multifacético de las zonas de graffiti. La red de focos se conforma como un espacio urbano integral, intercomunicado y visitado asiduamente. Es un espacio apropiado, enajenado de lo público y puesto al servicio de la comunidad de artistas de graffiti.

En su seno el anonimato público se diluye y las identidades elegidas y expresadas a través del tag se afirman de forma decisiva. La identidad del escritor y del grupo cobra su auténtica y deseada apariencia en su comunicación, simultánea o diferida, con el resto de la comunidad grupal. Desde este punto de vista la zona de graffiti representa el nodo esencial de relación en el seno de las redes sociales y de producción

creativa de los escritores de graffiti. De esta forma la zona de graffiti actúa como escenario de los procesos dialógicos, formativos y de aprendizaje, de renovación e intercambio entre los escritores de graffiti.

En los focos de graffiti el discurso mural se establece sin trabas, sin marcos físicos impuestos más allá de las meras limitaciones del soporte.

Los diferentes estilos, técnicas, texturas, etc., constituyen el contenido semiótico de dialectos artísticos conocidos y reconocibles en la comunidad de graffiti, aceptados y debatidos a lo largo de la producción en el tiempo. El aspecto dialéctico del foco se revela así como el principal factor en el desarrollo de sus funciones básicas, generalmente diferentes en cada caso.

Un carácter dialéctico de cara al resto del espacio público urbano, de diálogo con el resto de la sociedad (caso de la zona de Arrabal), pero también de diálogo y comunicación internos, debate de formas y significados, de relaciones personales y de la misma vivencia urbana.

Los **intereses expresivos** de la comunidad de escritores de graffiti es variada y la morfología de las zonas donde se suele situar cambia en función de esas necesidades expresivas y de grupo.

Su producción se realiza en diferentes espacios y momentos que entrañan a su vez diferentes factores pragmáticos en lo que atañe a una posterior interpretación. Podemos considerar, a la luz de esta teoría, que la interrelación entre los diferentes focos de graffiti de una misma ciudad conforma una entidad de producción artística que comporta un desarrollo cultural muy evolucionado, propio de una forma de arte que ha evolucionado continuamente en el espacio público urbano, que representa su único soporte y escenario.

Esta red de zonas de producción y relación suple con creces las carencias infraestructurales de la comunidad (locales, centros de estudio, etc.). Esta misma capacidad de desarrollo supone un importante proceso dialógico diferido a partir del discurso verbo-icónico producido, sin parangón con cualquier otra forma artística.

La lectura sistemática y programada (teniendo en cuenta sus múltiples significados y funciones) de los focos de graffiti nos ofrece un discurso que conforma un cuerpo semiótico orgánico, funcional (en cuanto responde de forma efectiva a las demandas de sus artífices) y coherente en sí mismo, como base previa a su voluntad dialógica y de autorrepresentación. La producción total de sentido por la globalidad de las zonas de graffiti de una ciudad resulta similar, sin embargo, para cada pieza por separado.

La efimeridad generalizada no afecta demasiado al conjunto expresivo ni al discurso global. El escritor asume esta transitoriedad como parte inherente de sus sistemas de producción. Su expresión cambia en el tiempo y muy probablemente consideraría como desfasadas y obsoletas sus antiguas obras si éstas perduraran en el tiempo.

Cada pieza de graffiti posee en esencia rasgos personales de cada escritor y elementos aparentemente comunes al discurso global del graffiti *Hip Hop*. Este uso de recursos convencionales en mayor o menor medida, su relación dialógica con otras piezas y otros factores comunes parecen mostrar la evidencia de la relación cultural, discursiva y semiótica de la producción de graffiti.

La original ambigüedad genérica del graffiti, el uso que hace de espacios urbanos que en ningún momento fueron pensados para esa posibilidad y su distorsión y transformación de los contenidos semióticos publicitados socialmente aceptados y de su presencia en ese mismo espacio urbano proporciona al estudio de las zonas de graffiti una importancia singular que no debe ser menospreciada en futuros estudios de urbanismo y de actuación cultural en el medio urbano.



Funciones de las zonas del graffiti

5. Terminología del graffiti

5.1 Terminología y producción de formas.

Llegados a este punto resulta vital establecer un patrón terminológico estable. Esta tarea, desde el punto de vista lingüístico resulta casi imposible, sin embargo. Es muy difícil fijar los textos propios de un argot cultural que cambia constantemente, acuña nuevos términos a cada momento o toma préstamos de diferentes ámbitos, con los subsiguientes y complejos cambios semánticos y semióticos.

La Pragmática, por otro lado, como elemento indispensable del análisis semiótico del discurso, se entiende como el estudio de la relación de los signos con sus intérpretes (cita).

Lo importante de la Pragmática en nuestro ámbito será su ayuda para interpretar tanto el contenido del graffiti como el lenguaje de sus creadores. Intento demostrar, a la vista del trabajo de campo sobre el que se basa este trabajo, que la configuración general del graffiti como manifestación artística incluye la consideración de diferentes tipologías, estrategias, prácticas y léxico cuyo conocimiento resulta del máximo interés para su correcta interpretación.

Un glosario del lenguaje de los escritores de graffiti en general debe incluir a su vez la importancia icónica y simbólica de los elementos que en sus obras se incluyen.

Si cada elemento gráfico posee una clara relación semiótica con parámetros culturales explicitables textualmente, el mismo graffiti se configura como un posible artefacto de explicitación cultural creado por el escritor de graffiti a partir de discursos similares ya tradicionales en el seno de su línea cultural así como de préstamos de otros medios ajenos en principio a su medio.

Esta capacidad de reasimilación y transformación de otros signos de forma intertextual se denomina *sampling* en el ámbito *Hip Hop*, y posee importantes implicaciones a la hora de analizar los procesos de creación artística.

Orígenes de los términos

Recordemos en todo momento que el graffiti es considerado como la expresión gráfica de la cultura *Hip Hop*. Una cultura nacida en los Estados Unidos en los primeros años setenta como una respuesta social de algunas minorías urbanas. El *Hip Hop* se origina a partir de parámetros culturales ya tradicionales para la población negra norteamericana, como la influencia africana en la mayor parte de las expresiones artísticas producidas, la especial acepción de otras formas artísticas -pintura, la escultura y principalmente la música- en su vertiente europea.

La cultura del *ghetto* ha sido analizada por diferentes estudiosos. Los estudios más apreciables provienen del campo de la antropología urbana, donde autores de reconocido prestigio como *Ulf Hannerz* (1969), *Charles Stack* (1974), o *Bettylou Valentine* (1978) superaron en los años setenta la visión tradicional de la cultura de la minoría negra, la cultura *soul*, como un sucedáneo de la cultura anglosajona dominante.

La tradición de la cultura *soul* o del *ghetto*, demostrada por los investigadores citados, es la que fundamenta de forma directa a la cultura *Hip Hop* proporcionándole la tradición necesaria para su rápido desarrollo.

De la misma forma que la cultura *soul*, el *Hip Hop* desarrolla formas específicas de expresión artística que por un lado derivan de su predecesora y por el otro aporta novedades muy importantes. Serán las condiciones sociales y políticas las que cambiarán durante la segunda mitad de los años sesenta y primeros setenta, como señalamos en ulteriores apartados, las que produzcan el contexto de rebeldía y autoafirmación frente a las instituciones estatales que le será peculiar.

El fenómeno conocido como el *Hip Hop* y del graffiti están ampliamente relacionados hasta confundirse: una compleja y altamente elaborada forma de asumir y reelaborar el espacio urbano. La cultura *Hip Hop* engloba diferentes disciplinas artísticas como el *rap*, el *breakdance* y el graffiti. Todo ello emerge como la expresión cultural de la pobreza del *ghetto*, de la juventud urbana que realmente tomó conciencia de la importancia de este proceso durante los años 80.

El panorama del Hip Hop es una subcultura de nuestros tiempos y una de las más importantes. El fenómeno del graffiti, aunque vinculado directamente a la totalidad de la cultura Hip Hop, puede ser estudiado con autonomía.

Significados culturales de las terminologías

Lo esencial será saber por qué una cultura determinada construye sus propias formas de comunicación. La invención y uso de una terminología nueva está en consonancia con la renovación profunda de las estructuras culturales y artísticas que estas nuevas formas artísticas implican para el grupo humano que las utiliza.

La ruptura con los patrones culturales institucionales está servida. Los factores determinantes serán variados y complejos. Por un lado el problema mismo de la etnicidad resulta de esencial importancia. La conciencia de pertenencia a una raza dominada y explotada secularmente.

La creación de una nueva cultura pasaba por un nuevo lenguaje que se enfrentara en su mismo escenario urbano, la sede misma de los órganos de decisión política y económica, a la lengua y a la cultura etnocéntrica de los dominadores blancos.

Por otro lado el problema social es asimismo vital. La cultura *soul* había sido formada entre las capas más empobrecidas de la población negra. La ruptura de los mecanismos de control social después de las masivas emigraciones a las ciudades norteamericanas tras la segunda guerra mundial dieron lugar más tarde a la cultura derivada del *Hip Hop*, también entre estos mismos sectores de pobreza y marginación social en el ámbito urbano y sin la cobertura solidaria de los contextos rurales y semi-rurales de vecindad inmediata.

Desde este punto de vista la terminología del grupo se convierte en un argot, es decir, en un lenguaje propio, repleto de giros, variantes sintácticas propias, etc. No obstante la terminología del grupo continúa representando el factor de diferenciación más activo, lo que nos permite diferenciar una función primaria.

1. Función cohesiva en el grupo. En el seno de la cultura *Hip Hop* la terminología actúa como un elemento de identificación y cohesión. Permite la máxima colaboración entre los interlocutores a la vez que se garantiza hasta cierto punto el aislamiento de cualquier receptor no deseado. Esta función cohesiva interna se complementa, sin embargo, con una actividad traductora muy intensa por parte del grupo, que nos permite a su vez observar una segunda función de la terminología.

El Lenguaje del Graffiti

Existe en todas las manifestaciones de la cultura *Hip Hop* y especialmente en el graffiti esfuerzos constantes dirigidos a reasimilar los mensajes y las aportaciones del entorno social externo.

El bombardeo de informaciones e imágenes de los *mass-media* pasa por un auténtico filtro cultural muy crítico. La terminología interviene en este proceso porque los nuevos términos acuñados o la nueva significación de los existentes pasa generalmente no sólo por la aceptación realizada de cualquier forma - valor dado por el uso continuado o el consenso general a partir de su aceptación simultánea en pequeños grupos.

Desde la imagen de una estrella de TV pasando por el logotipo de una marca de zapatos deportivos o la portada de una revista del corazón pueden verse incluidos en este lenguaje móvil e imprevisible, sacados de sus contextos y recolocados en lugares insólitos de la ciudad, rodeados de todo tipo de discursos e imágenes que dislocan sus antiguos significados hasta transformarlos.

Este proceso transtextual se realiza en una doble banda, icónica y textual-discursiva a un mismo tiempo. La terminología resulta vital en esta última faceta de traducción. La elaboración del idiolecto peculiar de cada escritor de graffiti así como su capacidad dialógica con su entorno mediático social se desarrollan y se nutren de nuevas perspectivas y estrategias, pasando así por un auténtico planteamiento discursivo previo que en muy poco se asemeja a un planteamiento artístico de tipo institucional o académico.

En el mundo del graffiti la terminología cumple aún una función añadida a las dos (cohesión interna del grupo y traducción de elementos externos) ya citadas. Determinados términos usados de forma corriente en el ámbito de la cultura *Hip Hop* poseen un reflejo gráfico directo en el diseño y planteamiento del graffiti, a menudo en forma de recursos pictóricos recurrentes y de aspectos variables pero reconocibles en una exploración sencilla, o bien conformando temas compositivos de mayor o menor presencia y que en su globalidad representan una suerte de corpus icónico de características semióticas complejas.

Una explicación teórica al respecto sería de poca claridad y no proporcionaría una verdadera idea de este proceso. Lo más adecuado en este caso es citar ejemplos representativos elaborados a partir de diversas fuentes y partes del trabajo de campo de este autor y que figuran en el glosario incluido en el anexo a este trabajo.

Capítulo 4

Impacto social del graffiti

1.1 El graffiti como producto Urbano

Con la consideración de los rasgos definitorios básicos del graffiti, su función espacial y su carácter de auto-representación en ese mismo espacio, se pretende poner de relieve la fundamental importancia que ambos factores, y representación cultural, juegan a la hora del estudio del graffiti como forma de expresión artística y social.

Inseparable de las causas culturales y sociales que le dan origen, el graffiti posee un desarrollo reciente en el que los aspectos señalados resultan comunes y que se mantienen en toda su importancia a lo largo de su evolución. La obra de arte, considerada aisladamente, es susceptible del análisis formal que toda expresión de este tipo demanda como forma, interpretando sus componentes compositivos y semióticos.

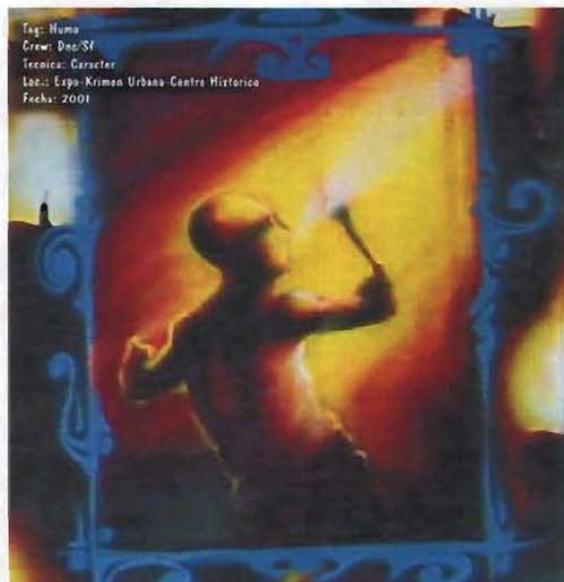
Sin embargo, la peculiaridad del graffiti estriba, entre otros factores, en su doble naturaleza de imagen de grupo y de actuación militante en el espacio público.

Imagen del grupo por las características básicas que la definen. Sarah Giller afirma que en cada nueva obra de graffiti puede observar la evolución que éste ha seguido.

Imagen del grupo también porque expresa la posición política y social de éste en el conjunto urbano. Las reivindicaciones motivadas por las carencias de la vida cotidiana, el paro y el empleo precario, la falta de viviendas, el derecho al espacio en que su vida se desarrolla etc. Todo ello conforma una imagen de la ciudad que no es auténticamente real, sino un simulacro como expresión de un deseo, aspiración reivindicativa a la vez que modificación del medio urbano mediante un mensaje objetual codificado y complejo.

"La cultura Hip Hop y del graffiti representan una forma de resistencia" (GILLER, 1997: 3).

Resistencia a la dinámica urbana que empuja a los menos afortunados económicamente a los barrios periféricos a la vez que propicia la re-ocupación de la ciudad histórica como centro de decisión económica. En ocasiones los planeamientos urbanos han detectado, desde fases muy tempranas de su ejecución, estas pautas de resistencia urbana expresadas a través de estrategias de actuación cotidianas.



El graffiti como representación cultural

Al examinar la organización urbana en lo que atañe a la distribución de papeles sociales, conciencias de grupo, etc. podemos observar atributos de discriminación que gravitan en el entorno ideológico del grupo social. Recordando lo que *Hannerz* (1980) dice acerca de este ordenamiento del tejido social urbano en papeles, podemos concluir que cada individuo extrae el estado de su conciencia (entendiendo ésta como el conjunto de sus conocimientos, creencias, valores e intereses) de su experiencia en papeles sociales, en el seno de los cuales puede a su vez construir recursos de actuación.

El espacio social en que el individuo urbano maniobra es determinado por su inclusión en el grupo o su colaboración con otros grupos o individuos. Debemos tener en cuenta esta cuestión al considerar al artista de graffiti y sus mecanismos de auto-representación en su entorno natural como un aspecto que condiciona fuertemente las características básicas de su actividad creativa.

Por este lado la Historia social ha avanzado enormemente al tomar como propia la teoría de las representaciones que la antropología urbana y la sociología habían desarrollado a través de autores de la talla de *Erving Goffman* (1970) y *Ulf Hannerz* (1980). En este sentido los criterios de análisis global de la obra de arte intentan articular dos significaciones, como señala *Chartier* (1991: 175), que se solapan en el uso del término cultura y por extensión al de arte. La primera acepción del término designa las obras y los gestos que, en una sociedad, dependen del juicio estético o intelectual.

La segunda contempla las tramas que forman las relaciones cotidianas y comunican la vía en que un grupo social vive y reflexiona su relación con el mundo y con la historia. De esta forma las obras de arte no poseen un sentido estable y universal, sino que permanecen investidas de significaciones plurales y múltiples.

Lo más importante es la consideración del factor de la construcción de la interrelación con el entorno, factor que se solapa con el de la producción estética de forma aún más intensamente en el caso de la cultura *Hip Hop* y el graffiti.

Las formas y los motivos se encuentran y proporcionan a las obras una estructura semiótica determinada a partir de las expectativas con que los productores y los públicos las emiten y reciben respectivamente. De esta manera la obra de arte adquiere una significación firmemente entroncada a lo social y a los propósitos de los grupos humanos.

La noción de representación colectiva nos permite articular, mejor aún que el concepto de mentalidad, tres modalidades de la relación con el mundo social: primero, el trabajo de clasificación y desglose que produce las configuraciones intelectuales múltiples por las cuales la sociedad es construida contradictoriamente por los diferentes grupos que componen una sociedad; segundo, las prácticas que pretenden hacer reconocer una identidad social, exhibir una manera propia de estar con el mundo, significar socialmente un estatuto y un rango; tercero, las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales unos representantes (instancias colectivas o individuos) marcan de forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase.

Esta última parte es esencial y participa plenamente de las concepciones sociales que los escritores de graffiti poseen en relación con el balance de fuerzas sobre el que la sociedad se mantiene. Por un lado el arte institucional, aquél que se realiza por otras capas sociales y que va a tener un salida económica en galerías, museos, exposiciones, etc., constituyéndose como vías de publicitación y difusión engendradas en el mismo nivel social en el que son producidas. Por el otro está la identidad propia, individual y de grupo, apartada en sus modos de actuación y expresión de lo oficial y de lo institucional.

El grupo social dominante se auto-representa constantemente a través del arte elitista y de la publicidad. Industria y arte institucional son lo mismo a los ojos del artista de graffiti. La agresión espacial y social de una sociedad industrial, que sin embargo produce a su vez una cultura de masas de la que participa y que

consume desde su nacimiento, produce un sentimiento contradictorio en el que resulta vital la expresión y la auto-representación de la identidad como reacción al entorno.

El artista de graffiti sabe de su condición de individuo menospreciado. Es perseguido, denunciado e incluso arrestado y procesado.

Los casos son muy numerosos. Sin embargo vuelven una y otra vez a su actividad tan pronto como consiguen el dinero suficiente como para poder comprar pintura. Su actividad y la forma en que la desempeñan es la expresión de ellos mismos; la representación de su identidad en un medio crecientemente uniformizador.



El graffiti y la representación cultural

El graffiti como expresión urbana

La condición pública del espacio urbano, en el que el graffiti nace y se desarrolla, conforma uno de los principales aspectos de las culturas urbanas contemporáneas. La aparición de un arte público urbano escapa conceptualmente de muchas maneras al papel que la arquitectura urbana y el urbanismo vienen realizando en el mismo espacio. El arte público convencional basa sus elementos en piezas de mobiliario urbano, fachadas arquitectónicas, fuentes, escultura contratada por instituciones municipales o estatales, etc.

El ámbito espacial en el que estas artes se desarrollan es el mismo que el utilizado por el graffiti, diferenciándose en lo que respecta a los métodos y a las causas, fines y efectos estéticos e ideológicos. De esta forma se establece una bipolaridad manifiesta entre dos formas diferentes de entender el arte en el espacio público urbano.

Según Ferguson: *"El arte público oficial mantiene como constantes propias la utilidad a la comunidad, entendida ésta como un conjunto social abstracto de carácter interclasista e intergrupala que le permite unificar en un sólo criterio estético cualquier tipo de desacuerdo o discusión a sus propósitos"*.

La unión a instancias oficiales de los conceptos de utilidad y beneficio social confluyen en la articulación de un lenguaje específico para el conjunto urbanístico de la ciudad, que se manifiesta a través de los hitos urbanos básicos referenciales, caracterizados ahora como un elemento cultural.

Para el artista de graffiti la ciudad es un verdadero campo libre para la publicidad constante de todo tipo de mensajes. Mensajes similares de carácter oficial permanecen ya colocados a todos los niveles por los rincones de este espacio público y sus espectadores son toda la sociedad y todos los grupos sociales.

La perspectiva del escritor de graffiti descompone los aspectos aparentes de este ámbito espacial cambiante para construir por sí mismo y en el contexto de producción del grupo una nueva espacialidad, un renovado conjunto de mensajes objetuales en una relación fuertemente dialéctica con el medio público que les circunda.

El beneficio social, la utilidad, la limpieza y buen aspecto de las calles, etc., son los recursos lanzados desde las instituciones que apelan a la moralidad burguesa convencional. Esta aparente unificación de la óptica urbana social y políticamente correcta esconde, a los ojos del sistema cultural del graffiti, un intenso proceso de disociación de los elementos componentes del paisaje urbano. Cada elemento de la fórmula (utilidad, estética, comunidad social amplia, etc.) ha sido antes sometido a un proceso de racionalización y cálculo de su acción como objeto.

Los objetos urbanos en su configuración deseada por las instituciones, representan por sí mismos, en conjunto y por separado, la idea simultáneamente estética, política y útil para la sociedad que aquéllas propician. Se eliminan las relaciones sociales y las posibles confrontaciones y se identifica el objeto con la idea en un proceso de reificación en el que predominan los valores integradores y unificadores del espacio del capitalismo tardío. Se configura la ciudad capitalista en su última versión.

Un escritor de graffiti piensa que existen dos acepciones como mínimo de lo que significa arte público. En esta construcción de la percepción del espacio público se define la conciencia de la pertenencia del barrio (como el contexto urbano inmediato en el desarrollo social del escritor de graffiti) como una categoría estética y morfológica en consonancia con el carácter social y económico de sus habitantes. En el entorno del barrio-ciudad el artista de graffiti plasma su propia visión del mundo.

En la ciudad sus habitantes operan con una categoría de pertenencia que desborda el marco de la calle, del hábitat próximo e inmediato. Distinguen entre las relaciones de vecindad inmediata y las que se producen en un contexto más amplio. El barrio es una categoría construida por los propios actores y en la que plasman identidades y relaciones.

El caso del origen del graffiti en *New York* es ilustrativo al respecto. Las relaciones específicas sociales tradicionales desaparecen con un cambio global y progresivo de la naturaleza económica esencial de la ciudad y por lo tanto de la construcción-producción del espacio urbano. Las circunstancias predominantes son las características de los procesos de acumulación de bienes y capital propios del capitalismo tardío.

El graffiti realiza una manifestación expresiva pública, sin colaboración ni consejo de urbanistas, arquitectos ni autoridades locales. Su espacio natural es el espacio público del que, de alguna manera, se apropia simbólicamente con sus obras. Junto con el deseo inmanente de promoción, el carácter público de su ámbito espacial en la ciudad capitalista (trenes, metro, paredes, etc.) denota el sentido fuertemente dialéctico y conflictivo de sus iconismos y grafías.

Frente al espacio público que es la expresión constante y omnipresente de la voz y de la autopromoción del sistema cultural dominante, los escritores de graffiti ejercen su arte como una vía de persistencia de sus identidades y de reforzamiento social y cultural.

La visibilidad frecuente es prestigio. Poder y prestigio, sin embargo, no poseen una acepción de potenciación individual en lo social ni ningún beneficio material. El ejercicio del estilo se compone precisamente de ello. Poder y prestigio son términos incorrectos para denominar militancia activa y el respeto que ésta produce en la comunidad cultural. El estilo resulta esencial como concepto clave en la consideración del graffiti y su función profunda en el espacio público urbano, en el que sus propias características de obra de arte efímero y carente de todo contenido comercial le sitúan al margen de lo que se viene considerando como artísticamente correcto. El graffiti se conforma como un arte espacial en la dimensión de lo urbano y de lo público en su planeamiento, ejecución y exhibición, reivindicativo en su forma, en su producción y en su significado:

El graffiti no es un bien de consumo cultural. Un bien de consumo es algo que puede ser vendido o comprado. Su cosificación como bien de consumo depende del propietario y del sistema cultural en el que se inscribe. Las mismas formas del graffiti previenen su cosificación por cuanto representan en sí mismas la negación de la propiedad privada y de los estilos al uso.

De todo lo anterior Giller afirma que "El muro donde se ubica forma parte también del graffiti. Esta cualidad sugiere tres condiciones interrelacionadas: Primero, alterar o mover el graffiti es destruirlo. Segundo, prescindiendo por lo general del permiso de los propietarios de los muros, el graffiti niega la propiedad privada. Nadie puede comprar o vender algo que nunca ha pertenecido a nadie. Tercero, al actuar como un auto referente, el graffiti no tiene un valor inmediato cuantificable. No publicita nada más que a la obra misma y se establece como una entidad negativa. Tomando un espacio ajeno y codiciado comercialmente, como el propietario sugiere, el graffiti no cumple los dictados de los procesos de la cosificación en bienes de consumo".

1.1 Postura social ante el fenómeno

Todo lo que se haga con intención creativa tiene cabida. Vivimos saturados de imágenes, que te dicen poco, mucho o nada. Pero ahí están y cada vez habrá más imágenes, más estímulos mentales, más puñetazos visuales.

La publicidad que el escritor de graffiti hace de sí mismo y de su estilo trasciende las meras ideas convencionales de la industria publicitaria. La existencia de un nivel semiótico propio en el cual el graffiti no es sólo reconocido sino interpretado en el análisis del entramado conceptual que encierra su composición formal obliga a un estudio más profundo de sus características propias.

A pesar de ello los artistas de graffiti, nacen y se forman como artífices de formas y signos en un medio en el que han sido excluidos de los círculos académicos y de crítica artística que fijan las pautas básicas de moda acerca de la artísticidad. Su lenguaje se adecua a una cultura promocional en la que viven su cotidianeidad, que impone desde muy temprano y por medio de diferentes elementos de comunicación las constantes expresivas de aquella, las cuales son percibidas a través del sentido crítico del grupo

La agresión espacial y social de una sociedad industrial, que sin embargo produce a su vez una cultura de masas de la que participa y que consume desde su nacimiento, produce un sentimiento contradictorio en el que resulta vital la expresión y la auto representación de la identidad como reacción al entorno.

El arte del graffiti nace y se desarrolla con una manifiesta función de servir de apoyo expresivo de la construcción social de la realidad de sus productores. Se plantea el mundo como una lucha de representaciones, un estado dialéctico en el que se pugna por el espacio y las vías vitales de la expresión artística. En un graffiti de *New York*, realizado por el escritor *Ken* en 1986 :

*Érase una vez una magistral raza de personas llamadas artistas de graffiti.
Pelearon una fiera batalla contra la sociedad.
El resultado final todavía se desconoce".*



Posturas sociales



La calle se configura como ese espacio extraoficial de comunicación, aunque no sea el único espacio público que adquiriera ese valor alternativo como cauce de expresión. En palabras de *Baudrillard*, "la calle es (...) la forma alternativa y subversiva de los medios de comunicación de masas", allí donde el intercambio inmediato hace que la distancia jerárquica entre emisor y receptor se transforme en un interés y responsabilidad mutuos por el diálogo espontáneo

Dentro de este cauce y de esta tendencia el ciudadano va a desarrollar toda una serie de mecanismos para hacerse oír en esta sociedad del espectáculo, desde la iniciativa personal o la acción colectiva. Se desarrollarán multitud de *performances* "amateurs" para expresar su opinión o visión de la realidad o su estado de ánimo desde el planteamiento de nuevas estrategias comunicativas, que en ocasiones contemplan rupturísticamente el abandono de la destrucción, de la agresión física o el enfrentamiento humano bilateral

El graffiti. Un fenómeno lingüístico, ligado inseparablemente a los procesos de oficialización del lenguaje y estrechamente al desarrollo urbano y la alfabetización general de la sociedad, que se manifiesta a través de una desbordante sucesión de tipologías.

Un exponente excepcional de la oscilación y el desarraigo humano y de la búsqueda imperiosa de una salida al atolladero contemporáneo en que se debate el hombre moderno.

El graffiti

El graffiti es un fenómeno que ha de estudiarse desde un enfoque integral y no desde una visión integrista, sesgada y parcial, que lo distorsiona y empobrece. Tras los distintos vaivenes históricos, viene a definirse hoy por hoy como:

- 1) Un medio de expresión y comunicación no institucional.
- 2) Se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos, directa o indirectamente, sobre un soporte estable o inestable, fijo, portátil o móvil.
- 3) Puede presentar un carácter lúdico, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada.
- 4) Su usuario incurre conscientemente en la indecorosidad o la ilegalidad, en una actuación fundamentalmente transgresiva.

Nadie podía suponer que la propuesta estética que iba a formularse entre la juventud afro-puertorriqueña de los suburbios de *Philadelphia* y *New York* a finales de los 60 y principios de los 70 desencadenaría el más esplendoroso episodio en la historia de este medio en sus más de 2.500 años de existencia, con una propagación mundial de su especial manera de entender y emplear el medio de la mano la subcultura *Hip Hop* que barrería el planeta en los años 80.

Planteamientos sub o contraculturales más o menos a caballo entre el peso de la expresión plástica y el iconismo del primero y el peso de lo argumental o conceptual del segundo, que van más allá del graffiti tradicional anterior a mediados de nuestro siglo y que no se circunscriben en las directrices específicas del *Hip Hop Graffiti*, respecto a cuya irrupción son anteriores en sus escenas locales.

Algunos exponentes de estas tendencias autóctonas en Europa serían la escuela francesa (que aúna la tradición del 68 con ciertas formas de arte conceptual por medio sobre todo del serigrafía) o la española (emparejada con lo rockero, la nueva ola o el movimiento punk) o en América la argentina o la chicana. Incluso, para completar esta visión de conjunto hay que observar la existencia de una paulatina y sutil interinfluencia cada vez más notable entre tipologías antes muy diferenciadas y de la formulación de soluciones mixtas.

"No todo el graffiti representa una actitud contracultural, pese a su componente de indecorosidad o ilegalidad. En algunos casos, puede hasta contemplarse como un excelente medio de socialización".

De este modo, el graffiti, como medio permeable, no está exento de la reproducción o la perpetuación de los patrones culturales de unos modelos sociales que en principio critica o condena con su protesta. Por otra parte, la envergadura del fenómeno graffiti y en especial su abrumador desarrollo de manos del *Hip Hop* (hasta el punto de confundirse graffiti con *Hip Hop* tanto dentro como fuera del *Hip Hop*) podría también contraer su inevitable institucionalización.

Sería el costo de llamar la atención, el pago por su éxito, en buena parte acallado en su repercusión mediante el silencio o la contra-información de los *mass media*. Obviamente, se ha observado el diseño de una serie de medidas de integración que, pese a su talante conciliador y a distinguirse en la concepción del fenómeno de las estrategias tradicionales represivas, no ocultan su común fin último: el control del graffiti o, al menos, de los escritores del *Hip Hop*.

1.2 Postura del artista de graffiti

Los esquemas de representación del universo presentes en el graffiti son en cierta medida los indicadores de la percepción que el artista posee de la sociedad y del mundo. *Francastel* (1972) habla de la importancia de estos nuevos esquemas de representación, que se incorporan en los cambios artísticos y expresivos.

Como en cualquier manifestación cultural los individuos son los elementos agentes de conformación y catalización de los factores políticos, económicos y sociales. Sus prácticas y sus representaciones parten de la misma base individual y se desarrollan en direcciones múltiples.

En el conjunto de los escritores de graffiti existen multitud de aspiraciones, estilos y tendencias elaboradas sobre el mismo arte. El discernimiento de los principales valores autorales es una cuestión aún no abordada que sólo el establecimiento de unas pautas razonables y aceptadas de trabajo e investigación para ulteriores estudios puede facilitar.

Constantes del graffiti

1. Su intertextualidad, es decir, sus numerosos rasgos comunes y explícitamente compartidos con otras formas de expresión icono-textual como el *comic*, el cine, la música, la cartelística, la televisión, el diseño gráfico, etc. Rasgos que utiliza, combina, distorsiona y transforma en procesos complejos hasta conformar renovadas peculiaridades.

2. Sus condiciones formales, las disposiciones y composiciones de las piezas de graffiti, que conforman implícitamente elementos estructurales bien definidos desde determinadas estéticas, que sitúan y a su vez conforman los diversos elementos a utilizar en estas composiciones.

3. Sus condiciones de producción, esto es, el medio y la articulación de recursos elegidos para llegar a una expresión. En su producción, el escritor de graffiti se ve condicionado y cuenta de forma implícita con la determinación del medio que está utilizando deliberadamente para así proporcionar a su obra un nuevo factor expresivo (el propio medio) que pasa a considerarse en muchos casos el mismísimo mensaje de aquélla. La tesis de *Marshall McLuhan* (1969) se cumple perfectamente en este caso como en muchos otros.

Teniendo en cuenta estos tres factores básicos en cualquier consideración acerca de un modo de expresión como el graffiti contemporáneo, podemos reconocer la falta de cualquier elemento estructural dado que no pertenezca a un determinante técnico o circunstancial. En un nivel formal estilos como el

wildstyle deconstruyen el nombre originario, lo transforman y retuercen hasta hacerlo comprensible de una nueva forma.

El *tag* se somete a un proceso de descomposición y enriquecimiento que le confiere una nueva naturaleza polisémica y reconocible cada vez de forma diferente. En un nivel interpretativo, la falta de referentes académicos, su libre uso de patrones estéticos, marcado por lo general por la voluntad libre del artista (libre de los condicionantes estructurales del mercado) así como la constante consideración de la utilización del medio como mensaje implícito hacen que la consideración de un núcleo articulatorio en el estudio del graffiti contemporáneo sea sólo una falacia inútil para una adecuada comprensión. Dicho de otro modo, las constantes del graffiti contemporáneo no son homogéneas.

Su mal comprendida estética, la falta de una interpretación metodológica y de la revisión adecuada de su trayectoria en el tiempo no ofrece una perspectiva correcta. La homogeneidad formal y semiótica es inexistente.

El graffiti desarrolla procesos muy elaborados de producción de sentido y reflexión sobre sí mismo, procesos que han definido un lenguaje propio en el que los métodos interpretativos usualmente utilizados en referencia a la Historia del Arte no tienen cabida.

El mundo del graffiti emplea constantemente una comunicación invertebrada con otras manifestaciones y expresiones culturales muy diversas, reacciona peculiarmente a un entorno social hostil desvinculándose de la existencia de núcleos de articulación y estructura hasta en la más modesta de sus obras. Eliminar su diferencia sacándolo de la marginalidad para atraerlo al centro de canonización académica puede ser un error, pero es a su vez una necesidad en la que el enfoque sociológico del Arte no es muy útil.

Este enfoque del Arte es una herramienta necesaria para comprender exactamente las nuevas y mutables condiciones en las que los procesos creativos y expresivos actuales nacen y se desarrollan. Posteriormente, en una segunda fase, cabe la investigación sobre los valores semióticos y de comunicación de las obras, del análisis de sus elementos formales tomados como parte de un conjunto de significados y mensajes interpretables y comprensibles para saber cómo y porqué la obra comunica algo y con qué intensidad.

Su relación con otras tendencias y corrientes artísticas mejor o peor estudiadas, así como el estudio a fondo de sus aspectos evolutivos en España y en Europa son elementos vitales de trabajo y actualmente permanecen en realización, sin los cuales no podemos hablar de una investigación profunda del fenómeno. Entraríamos de lleno en un segundo escalón de la investigación que sigue naturalmente al sociológico y que este estudio contempla en su posterior desarrollo.

El escritor de graffiti frente a su identidad pública

En una aproximación inicial resulta sorprendente para el no iniciado que el autor de una manifestación eminentemente pictórica sea denominado como **escritor** y no como **pintor**. La respuesta a esta peculiaridad proviene del resultado de una convención adoptada en el seno de la cultura *Hip Hop* pero plenamente coherente con el espíritu que proporcionó carta de naturaleza al graffiti.

Debemos remontarnos al origen neoyorquino para entender que los primeros graffiti que pueden ser denominados como tales constitulan auténticos textos con el nombre del protagonista. *Joan Garí* caracteriza estos textos graffíticos como un tipo de comunicación especial en el que concurren de igual forma elementos icono-verbales y en el que la dimensión pragmática del discurso adquiere una importancia decisiva en su interpretación.

Establece a su vez una pragmática específica del discurso mural basada en el análisis de los diferentes actos de discurso mural, de las relaciones interdiscursivas, de su información implícita y de la deixis propia del graffiti.

El graffiti, en su inicio y de entonces en adelante, se realiza como una expresión discursiva del propio nombre y de los valores contextuales que conlleva en una perspectiva pragmática. De esta forma el autor escribe su propio nombre en un soporte de obligada visión pública. Pero es éste un nombre inventado, elegido por el mismo autor. Una auto-denominación que sirve de identificación individual en el contexto urbano.

En muchas ocasiones el antiguo nombre se llega a olvidar en el ámbito concreto del grupo y gran parte de los componentes de su red social de relaciones conocen únicamente su apodo o *tag*. El *tag* es su alias, su alter ego. Una nueva identidad elegida sobre la base de la integración en el movimiento o grupo social en el que se autoimplica.

1.3. Erradicación del graffiti

Erradicación y represión

El graffiti, sea de la modalidad que sea, ocupa un espacio que en principio no estaba destinado para ese uso. Comparte esta característica con el cartel (no con la valla publicitaria), un medio de publicidad general que, en términos de lenguaje visual, no tiene ninguna relación común más con el graffiti (Una cuestión que merece un tratamiento más amplio).

Pero la ilegalidad no es una elección a priori por parte de los escritores de graffiti ¿explicaría eso que busquen continuamente soportes legales donde realizar sus obras? Todos los certámenes realizados de forma pública son legales e incluso subvencionados por alguna institución, de lo que se deduce que es la condición discursiva no adaptada del graffiti lo que la estética urbana establecida no ha aceptado.

Desde el principio el graffiti ha apostado por el arte público, realizado en el espacio público urbano, rehuyendo (no siempre con éxito) diversos intentos de introducción en galerías y museos, donde no se le ha considerado otra cosa que una mera curiosidad o sufrido cambios decisivos en sus condiciones de producción, estructuras básicas de composición, elección de la materia pictórica y, desde luego, una descontextualización brusca y brutal de las condiciones originarias.

De esta forma el grueso de la producción de graffiti se ha mantenido en esa no *man's land* de permisividad e ilegalidad manifiesta, rompiendo constantemente los límites físicos de los soportes que, en principio, nunca estuvieron destinados a semejante uso.

La razón resulta bien simple si consideramos que el graffiti es una forma de expresión que se ejerce eminentemente en un medio urbano con el que mantiene una relación dialéctica y reivindicativa. Su mensaje es un revulsivo visual. Ocupando espacios inapropiados sorprende y comunica con su riqueza formal y semiótica, estableciendo en sus mismas estructuras visuales (en sus rasgos formales y en la naturaleza de su soporte) una relación dialógica patente y diferida (en cuanto carece de posibilidad de respuesta simultánea) con el espectador.

Las políticas culturales, especialmente en su faceta de exclusión y aceptación, afectan a la identidad de las formas artísticas. Las políticas culturales producen subjetividad, son productoras de sentido, determinan lo que va a ser aceptado como verdad y distribuyen el conocimiento. El sentido de estos productos es entonces entendido y usado en las relaciones de poder como forma de impactar en la sociedad.

El resultado del control por parte de una elite de la formación de normas culturales, significados y conocimiento es el de una definición de los grupos subordinados en relación a la voz dominante. En un sistema exclusivista, la experiencia de vivir con la condición de ser otro no es de elección propia. La alteridad define la identidad y limita lo que se puede hacer. Las relaciones de poder determinan la identidad. Consecuentemente, el acto de definir la propia identidad es un acto de poder para aquellos que carecen de este de cualquier forma.

2. El graffiti comercial

La evolución del graffiti como forma artística durante los últimos cinco años ha sido muy rápida. Tanto en Europa como en Estados Unidos y México diferentes escritores de graffiti han tomado determinadas vías de renovación de su arte y han alcanzado metas muy diversas.

Por un lado la vía del graffiti comercial se abrió como una salida económica complementaria para los escritores de graffiti, cada vez más enfrentados a contingencias como condenas judiciales, multas y al encarecimiento del material básico de pintura. A esto se sumó el interés de muchos comerciantes que asumieron la estética del graffiti por que éste había modificado ya la propia configuración visual del paisaje urbano que ambos compartían.

En cierta medida los escritores, con su actividad continuada, habían modificado definitivamente la apariencia del barrio. El resto de la población consideró esto como parte misma de su entramado estético. Personas de su mismo origen social y que compartía su entorno inmediato alteraron con sus obras la apariencia del escenario cotidiano de sus vidas.

Los comerciantes empezaron a encargar a algunos escritores la decoración externa de sus locales por dos razones: en primer lugar, y esta es la explicación dada al autor por gran número de ellos, para evitar la realización de otros graffiti en los muros de sus establecimientos.

La presencia de la obra de otro escritor, de uno de los suyos, hacía que ese espacio permaneciera intocable por las mismas razones que una pieza de graffiti convencional debía ser respetado. La segunda razón es proporcionar una apariencia más moderna a sus locales.

Ello ocurre sobre todo con la decoración de bares, discotecas, salas de baile, etc. De todas formas la espontaneidad y creatividad de los escritores se resiente de su encargo. Por lo general el dueño aspira a ver el nombre de su negocio bien claro y legible, y en un estilo de colores apagados. El *wildstyle* y otros estilos de graffiti quedan excluidos automáticamente por lo que poseen de ininteligibles para los no iniciados. Así, los escritores se decantan por las soluciones más simples, consistentes en sencillas composiciones de dos fondos y letras o figuras en sucesión, a menudo sin intercalación de caracteres ni sensación de tridimensionalidad.

En el graffiti comercial las pautas estéticas del graffiti se extinguen por la descontextualización obligada y por los condicionantes del trabajo.

El papel de descubrir de las innovaciones artísticas lo reserva Eco para las llamadas vanguardias. No obstante esta función la posee a su vez el graffiti y en grado sumo, como intentamos poner de manifiesto en el presente estudio.

Los patrones estéticos del graffiti comercial se nutren especialmente de la visión que de estos descubrimientos artísticos se proporciona a través de los *mass-media*, una visión simplificadora de las constantes semióticas de la producción artística de vanguardia, en definitiva, se produce una transformación evidente que nos hace entrar en un debate más amplio que comprendería la noción de *kitsch*, cultura de masas, producción cultural y el papel global de los *mass-media* en esta producción que será contemplado más adelante.



Graffiti comercial

El graffiti no ha representado una excepción y, a pesar del rechazo evidente mostrado por sectores sociales diversos, ha calado en su interpretación estética de la ciudad, asumiendo ciertas pautas del graffiti. De esta forma estas pautas aceptadas se muestran aisladas de otras de su especie.

El grafismo así creado, aun pareciéndose a simple vista al graffiti, no posee sus valores semióticos ni artísticos. El resultado es la impresión de la percepción parcial y carente de comprensión de una forma artística que ven, que comparte su mismo espacio público, pero que se encuentra más allá de la posibilidad de su interpretación por los mismos mensajes peyorativos de ilegalidad y carencia de artísticidad que rodean la imagen común que se tiene de aquél y que son lanzados continuamente por los *mass-media*, por instituciones y autoridades.

A pesar de todo ello, el graffiti se ha afirmado lentamente en la percepción estética de los habitantes de las ciudades, no sólo por su presencia física en su espacio urbano, sino conformando a su vez su influencia en el espacio percibido. Su presencia en los medios de comunicación también ha cambiado.

Su imagen negativa inicial se sustituye poco a poco por su presencia en *spots* televisivos relacionados con productos dirigidos a un público joven, en *films* de muy diversas clases, etc., etc. Todo ello ha contribuido a su vez a crear una mayor aceptación social de esta forma creativa, de una forma que no contempla sus valores estéticos pero que produce un hábito visual evidente, aunque sea de forma completamente aparenial.

2.1 Funcionalidad o estética

El poder de la imagen artística es irrefutable. Denegado de facto el acceso a las fuentes de la producción artística y de su distribución, los grupos humanos marginados han sufrido sistemáticamente la denegación de la capacidad de auto expresarse que la imagen proporciona. En busca de la identidad y del reforzamiento de su identidad, la gente joven de procedencia afro-americana y puertorriqueña empezaron a utilizar, en la ciudad de *New York*, un viejo modo de expresión, el graffiti, con pautas propias, sobre las áreas que les eran accesibles: los muros de las calles y de los túneles del metro, que definían cotidianamente el espacio de su existencia urbana.

Transgrediendo constante e intencionadamente las nociones estéticas, la comodidad visual y la propiedad privada inmobiliaria (no es sorprendente que todas esas cosas les eran ya negadas) el graffiti se convirtió en una exitosa y cada vez más presente estrategia utilizada por una cultura marginada para hacerse oír.

Las diferentes voces al respecto del graffiti contemporáneo están sobre el tapete. Faltan otras muchas. Sin embargo las principales tendencias esté aquí servidas como diferentes visiones, condicionadas ideológica y académicamente, de un mismo fenómeno, de muy difícil clasificación por su naturaleza cambiante. Definir y delimitar el objeto de estudio resulta asimismo una tarea compleja. Las líneas que siguen buscan el hilo conductor que indique la evolución de una manifestación artística impresionante por su misma riqueza.



Funcionalidad y estética del graffiti

3. El gobierno y la censura del graffiti

3.1 Exposiciones y apoyos a artistas de graffiti

El graffiti en los museos

Por otro lado algunos escritores plantearon desde muy temprano la posibilidad de participar del prestigio social y de las condiciones de producción de lo que podríamos denominar discurso pictórico institucional, o lo que es lo mismo, introducir sus obras en los museos, organizar exposiciones personales o conjuntas en los espacios museísticos, y en definitiva, potenciar la carrera individual de algunos escritores de graffiti que esperaban de esta forma salir de las calles y empezar ganar dinero y prestigio. Estos artistas del graffiti callejero comenzaron una búsqueda de soportes más o menos duraderos que pudieran trasladarse y almacenarse entre exposición y exposición. La fibra plástica, el poli estireno, la fibra de vidrio y materiales similares fueron los elegidos por su ligereza y relativa maleabilidad.

Estos soportes permitían algo que nunca se había realizado en el graffiti convencional, el poder modificar la estructura que le servía de soporte para proporcionar a la obra nuevas variantes expresivas y formales. Museos de varios países han dado cabida a exposiciones temporales de graffiti. Las exposiciones son muy numerosas y siguen organizándose en la actualidad de forma frecuente. Los ámbitos de organización más importantes, activos o ya disueltos, de los que se tiene noticia hasta el momento son:

Union of Graffiti Artists (UGA). De 1972 a 1982. *New York*. Diversas exposiciones y muestras de los escritores de graffiti que se integraban en el grupo. Disfrutaban de locales y soportes móviles para la realización de sus obras. Desde su inicio su fundador, el sociólogo Hugo Martínez, planteó la UGA como una plataforma para la promoción comercial de sus integrantes.

Nation of Graffiti Artists (NOGA). De 1974 a la actualidad. New York. Organizada por el actor *Jack Pelsinger*, la NOGA fue la otra gran organización de promoción de los escritores de graffiti neoyorquinos.

Museo Boymans-van Beuningen. 1983. *Rotterdam*. Este centro acoge en esa fecha diversas exposiciones conjuntas de escritores neoyorquinos que ya habían participado muy activamente con mayor o menor fortuna en las exposiciones de la UGA y la NOGA, como *Rammellzee*, Futura2000, Pink, Blade, Seen y otros. La organización corre a cuenta del holandés *Yaki Kombliit*.

Sin embargo todo este movimiento es muchas veces menospreciado por sus homónimos que aún trabajan en la calle. Estos consideran el graffiti de exposición como un elemento al margen de la producción internacional de graffiti, que se nutre de constantes básicas que son asumidas como un canon asumido y no escrito. Los pintores (dejan de ser escritores) del graffiti de exposición utilizan la estética del graffiti tradicional y en un primer momento actúan en la calle como el resto, pero pronto se distancian de los preceptos del graffiti que, según su criterio, condiciona negativamente y de diversas formas la propia creatividad.

Todo ello origina una nueva tendencia que se separa en algunos aspectos del resto de la producción de graffiti y que se emparentó con corrientes artísticas más significadas en su explicitación política e intención de ruptura con los academicismos artísticos como el *Agit pop*, que bebían de fuentes también utilizadas por los escritores de graffiti, como el *comic* y el cine *underground*, pero cuya visión del hecho artístico difería en sus expectativas globales aun cuando coincidan en su propósito de ampliar y aislar los elementos icónicos de nuestra cultura haciéndolos más tangibles en su descontextualización y estilizada satirización.

En este sentido el graffiti posee innegables concomitancias y relaciones con una corriente artística que le es contemporánea y que se desarrolla en la misma ciudad de *New York*. El *pop-art* utiliza en muchas de las obras atribuibles a esta tendencia objetos o elementos *ready-made* y basados en el panorama objetual de la sociedad de consumo occidental. *Gillo Dorfles* lo ha definido:

Hoy, el pop-art puede enseñarnos quizás a ver lo poco o mucho de bueno - o, en todo caso, de interesante- que anida en determinados productos mecánicos e industriales de los que nos servimos constantemente y que hasta ayer habíamos ignorado, desde un punto de vista estético y social.

Estas relaciones con el graffiti *Hip Hop* se basan ante todo en la utilización de recursos icónicos recogidos de elementos culturales de consumo. El *comic*, la publicidad, los medios de comunicación de masas, etc., han servido tanto al *pop-art* como al graffiti *Hip Hop* para componer conjuntos icónicos y verbo-icónicos en la que la distorsión semántica determinada por la descontextualización y resituación pragmáticas es el precepto del que el artista parte. Podemos comparar las obras de los artistas pop con las de los escritores de graffiti y podemos observar estas similitudes, que sin embargo, no van más allá de este rasgo distorsionado.

El escritor de graffiti que emplea estos elementos busca destapar el lado oscuro de las cosas cotidianas y evidenciar el uso político de lo cotidiano. Las tendencias artísticas como el *pop-art* pertenecían una producción cultural elitista, realizadas por artistas convencionales a la búsqueda de una ruptura formal con los patrones artísticos convencionales.

Sin embargo poseían puntos en común con los artistas de graffiti al haber entrado en contacto a través de algunos elementos constitutivos con la esfera de lo cotidiano y representarlo de una forma conceptual similar, esto es, observando lo que de artístico hay en las cosas cotidianas, en las iconografías de la modernidad, convertidas en los iconos de nuestro tiempo, mostrándolas de una forma amplificadas, bien por repetición o en su tamaño, en su dimensión peculiar y mítica hasta el punto de inferirles de una capacidad poderosamente emblemática.

Esta idea permanece vigente tanto en esta variedad oficializada del graffiti como en piezas de corte tradicional, como un sustrato implícito en la estructura ideológica del escritor de graffiti que se manifiesta de manera continua e inconsciente.



Exposiciones y apoyo a los artistas del graffiti

Conclusiones

De un fenómeno artístico local, el graffiti se convierte en un estilo en el contexto del arte internacional; algunos antiguos escritores de graffiti o ex-estudiantes de arte, al término del actual período de transición sabrán apropiárselo para extraer desarrollos originales.

El valor comercial del graffiti es otro componente significativo que contribuye a la emergencia del graffiti comercial. Durante los años 80 los tratantes de arte y galeristas hicieron la corte a los escritores de trenes y metro para crear piezas de wildstyle sobre lienzo para coleccionistas con dinero. La legitimación de una forma arte antes estigmatizada con el despectivo adjetivo de vandalismo y las potenciales posibilidades de lucro que existían convencieron a muchos artistas urbanos, mientras las instituciones oficiales llevaban a cabo simultáneamente una exitosa campaña de erradicación del graffiti de los trenes y metro.

El graffiti o estilo de escritura continúa evolucionando. Las nuevas herramientas electrónicas presentan nuevas posibilidades, pero las innovaciones más importantes probablemente vendrán de la mano de escritores de la calle, pintando sobre trenes, en la calle, con sus vidas y sus obras.

Los escritores recapitulan la historia entera de la evolución del graffiti en su trabajo. Ellos comienzan como unos novatos, señalando su firma por donde van, haciendo más tarde letras de burbujas. Pasado un tiempo sus estilos se hacen más sofisticados y personales, controlando los colores, las formas, las combinaciones de ambas, etc. Incluso alguno de ellos desarrollará nuevas técnicas, estilos y usos de los medios de comunicación para darse a conocer. Su talento se traslada a otros campos como el diseño informatizado, la escultura, la arquitectura, etc.

La legitimación de una forma de arte estigmatizada y denominada como vandalismo así como los beneficios potenciales que se ofrecían a los artistas fueron particularmente seductores, al mismo tiempo que las fuerzas de orden público conducían varias campañas exitosas de erradicación del graffiti.

No obstante representan una faceta muy novedosa de un arte que es esencialmente cambiante y que únicamente señala algunas directrices en un plano abstracto y de libre elección. Frente al recuerdo del primitivo graffiti neoyorquino, el graffiti de exposición nos sugiere una evolución formal, estilística y lingüística que sigue un rumbo coherente a partir de uno de los preceptos básicos del arte de elite en general y también de las manifestaciones artísticas subculturales de este tipo y de su creatividad personal.

Glosario

Blackbook: Es un elemento necesario para la memoria del escritor de graffiti. La efimeridad de los soportes usados, y por ende, de las obras realizadas, obliga a un registro fotográfico intensivo de lo ya realizado. Todas estas fotografías se guardan por riguroso orden cronológico de ejecución en un álbum, el *blackbook*.

Es un libro usado por el escritor para enseñar su obra a los demás escritores que no conozcan su obra, un elemento de difusión y comunicación dentro del grupo. Se complementa con el *Piecebook*, donde se guardan bocetos, proyectos, dibujos, fotografías codiciadas de piezas de otros escritores, etc.

Bombardeo: (en inglés *to bomb*) Bombardear un lugar es escribir en éste. No implica una abundancia determinante como en el acto de quemar un lugar. Simplemente representa pintar más o menos frecuentemente en una zona determinada.

Borrar / Tachar / Pasar. La aparición de trazos de pintura, tiza o de cualquier otro tipo de material sobre una pieza de graffiti por lo general constituye toda una provocación desde dentro o fuera del grupo. Las enemistades son frecuentes y se pretende insultar al escritor de graffiti dañando la integridad de su obra. Generalmente se tacha sobre una pieza que contenga su *tag*. El nombre y su limpieza, independientemente de la calidad de su ejecución técnica, poseen una importancia determinante en el seno del grupo y en el mantenimiento del prestigio del escritor. Un tachado es siempre una declaración de guerra. Por otro lado un borrado implica el pintar una nueva pieza de graffiti sobre la de otro escritor. Si esto se realiza sin su consentimiento resulta en una verdadera agresión.

Cap: Otro de los tipos de boquilla intercambiable de spray. Trazo medio. Muy utilizada en todo tipo de trabajo.

Hardcore: Usualmente se define así a una variante de las boquillas intercambiables del bote de spray. Poseen el trazo más grueso por el mayor paso de pintura y su máxima dispersión desde la válvula de emisión. Es utilizada generalmente en rellenos u obras muy rápidas que exigen poca precisión. Por otro lado, en nuestra ciudad se define como *hardcore* toda aquella expresión o forma que reivindique una lucha directa contra los valores básicos establecidos en la sociedad occidental. Letras de grupos de *rap*, mensajes socialmente agresivos de ciertos graffiti, *comics*, etc.

Outline: Es el boceto previo a la ejecución de una pieza. Se realiza frecuentemente de forma rápida, apuntando los colores por números o símbolos. Otros escritores, más meticulosos, realizan complejos bocetados en formatos más duraderos y cuidados, utilizando rotuladores de color y realizando rellenos y degradados.

Quemar / Incendiar. En general este verbo posee la acepción de llenar un lugar determinado con obras propias. Se puede quemar un tren, un muro completo, etc. Suelen ser los grupos los que se proponen quemar un lugar en un deseo de ganar un prestigio dentro del grupo frente a acciones de otros grupos o escritores. Por otro lado nos encontramos de nuevo con un término polisémico. En este caso una quemada o bien la expresión quemar una zona puede significar también dejarla marcada con una obra maestra aceptada por todos. Se tiene en cuenta la audacia de las circunstancias en que se pinta, su originalidad y su calidad técnica. De esta forma la zona donde este graffiti se sitúa queda caracterizada por la presencia de esta pieza o conjunto de piezas. Es un concepto íntimamente relacionado con la función de ocupación espacial.

Skinny: Otro de los tipos de boquilla intercambiable. En este caso es la de mayor precisión por la finura de su trazo. Es utilizada en trabajos de mayor calidad donde el factor rapidez no es decisivo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, Retórica de la imagen, en la *Semiología*, Tiempo Contemporáneo, Madrid, 1972.
- BAUDRILLARD, Jean, Kool Killer: Les graffitis de New York ou l'insurrection per les signes", en Papers num.3 Barral editors, Barcelona., 1974.
- CALABRESE, Omar, El lenguaje del arte, Editorial Paidós, Barcelona, 2da. Reimpresión, 1997.
- DELGADO Gal, Alvaro, La esencia del arte, Editorial Taurus, Madrid, 1996.
- DIEGO, JESUS DE, Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expresión de las culturas urbanas en el fin del siglo XX. Libros de la Frontera, Barcelona, 2000.
- DONDIS, A., La sintáxis de la imagen, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- ECO, Umberto, Tratado de semiótica general, Gustavo Gili, Barcelona, 1970.
- GARY, JOAN, La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti. Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones, Madrid, 1995.
- MONREAL, Pilar, Antropología y pobreza urbana, la Catarata, Madrid, 1995.
- VENTÓS, Xavier Rubert de, El arte ensimismado, Editorial Nexos, Barcelona, 1993,
- VILCHES, La lectura de la imagen, Paidós, Buenos Aires, 1983.
- VILCHIS, Esquivel, Luz del Carmen, Metodología del diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.

WEB

- BESABE, Nerizza (1997): "Graffiti writer in his own words", En *Art Crimes/Online/Internet*.
- ELEMENT, Kevin (1996): "Hard Hitting Modern Perspective on Hip hop graffiti", en *Artcrime/Online/Internet* . <http://www.graffiti.org/faq/element.html>
- GILLER, Sarah, (1997): "Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape", en *Artcrime/Online/Internet* <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>.
- http://www.graffitiarte.org/el_monstruo/Pages%20Espanol/1_inicio.html