

**El Graffiti:
Evolución, Proceso y
Concepto Plástico.**



FBA/7.0380
VAL
gra

TESIS DOCTORAL:

EL GRAFFITI:
EVOLUCION, PROCESO
Y CONCEPTO PLASTICO.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
N.º Ej. b 12398780
N.º R. i 13853417



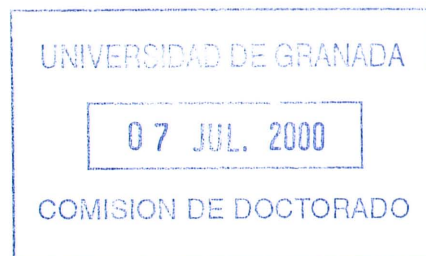
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
N.º Documento 822.636
N.º Copia 833.153



Luis Emilio Vallejo Delgado

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Luis Emilio Vallejo Delgado', written over a horizontal line.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE PINTURA
2000



A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Manuel Gomez Rivero', written over a horizontal line.

DIRECTOR:
MANUEL GOMEZ RIVERO

Indice General.

INTRODUCCION

- Introducción general.....	8
- Pilares básicos de la tesis.....	12
- Consideraciones generales en torno al graffiti.....	14

PARTE I

CAPITULO I.

HISTORIA DEL GRAFFITI.....	38
1.- Estudio histórico del graffiti.....	39
2.- Evolución del graffiti en España (1930-1998).....	57
3.- Tipos de graffitis.....	59
3.1.- Lugares de aparición del graffiti.....	59
3.2.- El discurso mural: La pintura mural urbana.....	63
3.3.- Clases de Graffiti: Graffiti americano y europeo.....	70
3.4.- Tabla clasificatoria del graffiti por estilos gráficos.....	74

CAPITULO II.

EL PROCESO DEL GRAFFITI.....	76
1. Procesos culturales y sociales del graffiti.....	78
1.1.- Factores culturales en la representación del graffiti urbano.....	78
1.2.- El graffiti como necesidad ante la incomunicación en la sociedad del s. XX.....	81
1.3.- El graffiti como creación artística marginal.....	88
1.4.- El graffiti como espejismo de la cultura contemporánea.....	93
1.5.- Pervivencias históricas que condicionan el marco social y espacial del graffiti.....	97
1.6.- Evoluciones paralelas en la historia de una misma pulsión gráfica.....	110
1.7.- El ser actual frente a la cultura de la imagen.....	116
1.8.- El mural: naturaleza de su representación.....	122
1.9.- La ciudad: soporte de la representación.....	127
1.10.- Muro y sociedad.....	130
1.11.- Hacia una sociología del acto gráfico.....	136
1.12.- El signo gráfico y nuestro mundo.....	140

2. Técnicas y materiales.....	146
2.1. - Técnica y sociedad.....	147
2.2. - El soporte del graffiti.....	156
2.3. - El muro. Condicionantes técnicos, ambientales y estéticos.....	160
2.4. - Técnicas tradicionales de preparación y pintado de muros. Antecedentes.....	164
2.5. - Características de las pinturas modernas. Componentes, proceso de fabricación y soportes murales.....	168
2.6. - Clases de pinturas industriales modernas.....	173
2.7. - Pinturas al aerosol o spray.....	178
3. Proceso de ejecución del graffiti.....	180
3.1. - El espacio y el volumen como propiciadores de la acción gráfica.....	181
3.2. - El proceso de realización del graffiti.....	185

CAPITULO III.

CONCEPTO PLASTICO DEL GRAFFITI.....	192
1. Percepción y creación de la forma gráfica.....	193
1.1. - Procesos perceptivos.....	194
1.2. - Procesos perceptivos y creación.....	203
1.3. - Cultura y percepción.....	208
1.4. - La percepción de la forma como signo gráfico.....	212
1.5. - La creación de la forma gráfica.....	215
1.6. - Nacimiento de la forma gráfica.....	222
1.7. - La forma gráfica y sus orígenes.....	227
1.8. - La línea como elemento definidor del lenguaje.....	237
2. Imagen y representación de la forma gráfica.....	240
2.1. - La representación.....	241
2.2. - El espacio representado.....	249
2.3. - Representación: de la llamada abstracción al naturalismo.....	252
2.4. - Abstracción y simbología.....	256
2.5. - Naturalismo.....	260
2.6. - Empatía.....	265
2.7. - La imagen.....	268
3. El graffiti como lenguaje urbano.....	270
3.1. - El signo y el grafismo en nuestra sociedad.....	271
3.2. - Condicionantes sociales y perceptivos del graffiti.....	279
3.3. - El espacio social.....	283
3.4. - El graffiti: un arte social sin conciencia de sí mismo.....	288
3.5. - Proceso icónico y verbal.....	300
3.6. - El grafismo como aprendizaje social.....	305
3.7. - El grafismo en el arte infantil y en el primitivo.....	309

4. Conceptos plásticos.....	316
4.1.- Evolución histórica en el concepto plástico de la representación pictórica: del renacimiento al graffiti del siglo xx.....	317

PARTE II

PRESENTACION.....	331
FICHAS TECNICAS DE LAS OBRAS.....	335

PARTE III

CONCLUSIONES.....	480
EPILOGO	507
BIBLIOGRAFIA.....	509

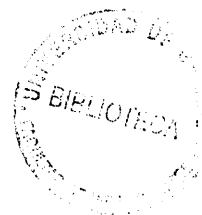
INTRODUCCION

El presente trabajo tiene como objetivo principal el estudio de la estructura de la materia y la energía en el universo, así como la evolución de la vida en la Tierra.

En primer lugar, se abordará el tema de la estructura de la materia, desde los átomos hasta las moléculas y los sólidos. Se describirá la estructura atómica, la formación de moléculas y la estructura de los sólidos cristalinos y amorfos.

En segundo lugar, se estudiará la evolución de la vida en la Tierra, desde los organismos más simples hasta los seres vivos más complejos. Se describirá el origen de la vida y la evolución de los organismos a lo largo del tiempo geológico.

Introducción general.



En el presente trabajo de investigación he querido evidenciar un hecho significativo en la cultura y el arte contemporáneo como es la masiva aparición del graffiti sobre las paredes de la ciudad de Granada.

El proceso ha sido paulatino, desde los años 80 donde surgen las frases contestatarias de colectivos, hasta los años 90 en los que la diversidad de tipologías gráficas y técnicas se ha ampliado con la aparición de signos aislados, símbolos de grupos sociales o políticos, dibujos polícromos muy expresivos y diseños muy elaborados con gran virtuosismo técnico.

Esta presencia gradual a lo largo de diez años (1988-1998) es la que he seguido, con un amplio trabajo de campo, visitando continuamente las zonas principales de aparición de graffitis, registrando otras nuevas y realizando un dossier fotográfico de ello, para crear un material de referencia estructurado en una serie de fichas con diversos aspectos de las obras (medidas, localización, fecha de aparición, fecha de tapado, grafismos posteriores aparecidos en el mismo lugar, transformaciones de la obra original con otras aportaciones, estado de conservación, técnicas utilizadas en su realización, etc.).

La tesis está dividida en tres bloques temáticos: el primero es el corpus central de la investigación, dotado con abundantes fotografías de graffitis con

datos sobre su localización, año de aparición y en su caso año de tapado, además de gráficos explicativos; el segundo bloque es la parte documental donde se presentan una serie de fichas técnicas de obras concretas. Por último, el tercer bloque consta de las conclusiones y la bibliografía utilizada.

En la primera parte nos acercamos gradualmente al tema del graffiti, pasando por su estudio formal y técnico hasta llegar al análisis de la necesidad social que se encuentra entre las causas de su génesis.

Indago en la gran verdad de un graffiti contemporáneo que registra todas las oscilaciones sociales del momento, amén de las estéticas, mostrándose como una valiosa manifestación artística que "vive" en las paredes de las ciudades, en continua evolución y con un despliegue de medios gráficos impresionante.

La técnica de estos graffiti en su mayoría es la del aerosol (bote cilíndrico dotado de una válvula que al presionarse expulsa la pintura contenida en su interior al ser impelida por acción de un gas que se encuentra también dentro del mencionado recipiente). Su fácil manejo, transporte y secado facilitan la realización de obras que van desde las más complejas de múltiples matices y valores, hasta las más simples, en forma de signos aislados. En otras ocasiones las técnicas utilizadas son la incisión sobre el muro, las tizas de colores, la pintura a brocha, etc.

El graffiti ha pasado de tener un segundo plano en la cultura urbana, a implantarse como un sistema de signos icónicos y verbales que interactúa sobre el ciudadano, vinculando fuertemente sus respuestas estéticas y relaciones en el medio urbano. La convivencia del individuo con el graffiti en esta ciudad se ha convertido en un factor cultural trascendente.

Se puede constatar su evolución desde los primeros rechazos institucionales ante la aparición de graffiti en las calles de Granada, con campañas municipales de limpieza en los años 80, hasta los concursos de murales y graffiti promovidos diez años después por estas mismas instituciones. Esto es debido a la proliferación del uso social del graffiti por parte del ciudadano, concretamente en un momento determinado son los jóvenes los que adoptan una variante de éste importado de E.E.U.U. (y que hemos llamado graffiti "tipo americano" por poseer un estilo muy definido).

Sus canales de comunicación han sido los mass media (televisión, cine, periódicos), y sobre todo a través de las carátulas de los discos, revistas juveniles, comics, camisetas, etc. Las instituciones por otro lado terminaron claudicando, promoviendo jornadas e intentando con esto controlar los espacios destinados a las pintadas, ya que los responsables municipales vieron elevarse peligrosamente las partidas presupuestarias dedicadas a su limpieza y eliminación.

La metodología seguida en el presente trabajo de investigación es activa ya que se han recopilado datos e imágenes directamente del original, manteniendo un contacto continuo con las obras dada la vida efímera de estas manifestaciones.

La antropología social como método integrador objetivo se implanta aquí con el fin de no caer en una reducción perspectivica, en una mera descripción de actos (Psicología, Sociología), artísticos o no (Historia del Arte) y su relación con procesos culturales (Crítica del Arte), o cambios estilísticos (Estética).

El trabajo de investigación tiene como otro pilar básico (Gráfico nº. 1) el estudio de la sociología que rodea al graffiti, producto de las sociedades modernas actuales, bajo el flujo de la libertad personal y el anhelo de autoexpresión que enmarca la acción creativa humana como constante universal de aprehender el muro colectivo con los signos propios del presente cultural, con el objeto de afianzar una identidad a veces perdida.

Además de integrar todo este discurso social en el gran contenedor del arte de nuestro siglo, que quizás no entendamos sin la aportación de estas manifestaciones, imprescindibles y compilatorias de procesos estéticos y técnicos que no se estudian suficientemente, acostumbrados a veces a sólo oír al gran arte con "mayúsculas", con nombres y apellidos que nos señalan y prefijan determinadas élites culturales.

Por otro lado se ha realizado un análisis formal de la obra. Para ello he indagado primero en los mecanismos perceptivos que implantan en la memoria visual determinados condicionantes estético-formales del objeto, con el fin de que nuestros códigos visuales evidencien y capten esa verdad objetiva que más tarde los códigos culturales connotarán. La percepción de la forma y las condiciones en que ésta se muestra es importantísimo en un arte que nos aguarda

para atraparnos sobre las paredes de las calles, como verdaderas galerías al aire libre.

Existen también condicionantes plásticos a los que está sometida la obra en su realización sobre el muro: la atracción que siente el creador en determinados espacios, los enmarques arquitectónicos (ventanas, molduras, pequeños muros, etc.); o las insinuaciones texturales y cromáticas del soporte.

Y la propia obra creada, su estructura, sus elementos compositivos, su posición, su cromatismo. La obra es el resultado de la acción de dos mundos gráficos que desde el paleolítico se han utilizado sobre estructuras parietales.

De un lado el grafismo en sí, es decir un dibujo que se representa a él mismo o a algo y que se acerca (naturalismo) o se aleja (esquemático) de la percepción humana del mundo, siendo más icónico o menos icónico.

De otro, asociados a estas representaciones se encuentran, a veces aislados, los denominados signos que expresan (como los) distintos niveles, desde el lenguaje más oscuro e indescifrable (puntos, rayas, zig-zag, etc.) hasta llegar a la aparición de letras, palabras o frases que completan el sentido global del graffiti.

A esta asociación la llamamos "icónico-verbal" por evidenciar dos procesos paralelos en la acción del creador de graffitis y como una de las pulsiones constantes más duraderas en la historia del ser humano creador.

En definitiva esta investigación compila una serie de claves básicas en el tema de las producciones murales contemporáneas:

- Las asociaciones icónico-verbales en los graffitis.
- Las pervivencias del fenómeno desde el paleolítico.
- El desarrollo de un arte y una estética fuera de los cauces habituales.
- La importancia de estas manifestaciones en la vida diaria frente al elitismo del arte.
- El muro contemporáneo como plasmación técnica y estética.
- La vigencia de estas manifestaciones.

-Pilares básicos de la tesis.

PERCEPCION
La Forma

SOCIOLOGIA
Antropología

ESTETICA
historia del arte

FICHA TECNICA

ASOCIACIONES
ICONICO-VERBALES

GRAFFITIS DE GRANADA

(Gráfico nº:1)



Graffitis sobre chumberas. Patio de la Alcazaba. Alhambra de Granada, 1988-90.

Consideraciones generales en torno al graffiti.

Iniciar una investigación es como despertar a una realidad que ha existido de siempre y que sólo nuestros ojos hasta ahora han podido subrayar, guiando a nuestra percepción por caminos difíciles y complejos.

Clarificar nuestras inquietudes quizás sea ese remanso final al que nos encaminamos, a veces son difíciles los caminos, las múltiples ramificaciones que a nuestro paso nos vamos encontrando, teniendo que decidir con firmeza que ramal tomar para adecuarlo a ese horizonte lejano que perseguimos.

El grafismo urbano, llamado internacionalmente "graffiti" (palabra italiana que designa todo tipo de letreros, dibujos e inscripciones realizados en lugares públicos -pintadas-), se hizo patente en mi inquietud como una curiosidad palpable, como realidad o consecuencia del bullir de la ciudad, esas "voces mudas" que claman a través de los muros, voces gráficas, testimonio comunicativo, pero también estético del hombre urbano contemporáneo.

Son las obras gráficas urbanas ese homenaje de la superficie (el soporte mural) hacia todos sus anónimos creadores. El rastro del útil sobre el muro es la muestra más perdurable de la fidelidad eterna que puede guardar cualquier obra.

Este uso ancestral del grafismo que utiliza un soporte social, se nos impone de inmediato al recordar las primeras manifestaciones humanas sobre los muros rocosos de la cueva.

Así visto, parece como si pocas cosas hubieran pasado en el acontecer humano, porque estas primeras obras mantienen una vigencia alarmante.

Cualquier grafismo comunica, sea cual sea la época de la que proceda, porque la actividad gráfica es inherente al ser humano, "fenómeno de carácter universal que afecta, por consiguiente, a todas las personas, a todas las sociedades y a todas las culturas" (Alcina, 1988:15).

Recuerdo el primer graffiti que siendo niño pude contemplar en 1978 sobre un muro de piedra : "NO SELECTIVIDAD", y que causó un hondo malestar. Pero este famoso incidente ,que tantas connotaciones sociales tuvo, no era por la protesta en sí, sino por "donde y como" había sido realizado. De esta manera el grafismo como signifiante, que invade un lugar que no le es propio, en muchas ocasiones se impone antes que su posterior mensaje o uso social como significado.

El uso de un color determinado, el rojo, en un contexto del año 1978, en el centro neurálgico de la ciudad, sobre un muro de sillares de piedra y con un mensaje propio de un grupo de jóvenes, me ha hecho reflexionar desde entonces como, cualquier producción gráfica, englobada en un entorno urbano, puede trastocar y convulsionar a toda una sociedad.

Otra evidencia gráfica que se fue expandiendo en años sucesivos fueron las frases de colectivos que en general utilizaban muros inservibles, pero que poco a poco fueron invadiendolo todo.

Frases como :

"AL PAN, PAN Y AL MADERO, PUM" ."MATA A TU VIEJO". "ANARQUIA", etc., me dieron la imagen de una sociedad transgresora que utiliza como verdaderos "periódicos pauperum" los muros colectivos (o cualquier otro soporte), el espacio visual que es de todos, por el que diariamente circulan miles de personas, alimentando el difícil tejido de la comunicación.

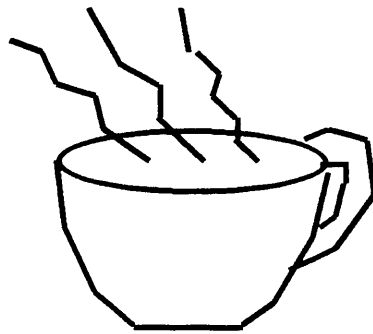
El mundo del “graffiti” es todo lo extenso que se quiera. Podríamos enfrentarnos a una taxonomía consecuente que nos analizara y estratificara todo el mundo gráfico, sus evoluciones y sus orígenes.

También podríamos afrontar el tema desde puntos más contenidistas e incluso llegar a lecturas que psicoanalicen las imágenes desde sus mensajes. O las relaciones entre el muro donde se adscriben y su significado concreto.

Pasamos también, entre otras, por la tentación de un estudio completo y pormenorizado de todas las producciones que a lo largo de un año determinado se sucedieran en una ciudad, dividiendo y seccionando tipologías, reflejando estadísticas complicadas y análisis de datos tomados aleatoriamente; todo un trabajo de campo, interesante también y dado a bastantes conclusiones que podrían ser la guía de posibles y futuras investigaciones (un estudio de los ámbitos de actuación del graffiti tales como muros, metro, servicios públicos, árboles, etc. sería una buena guía a seguir y de la cual hablaremos más adelante.).

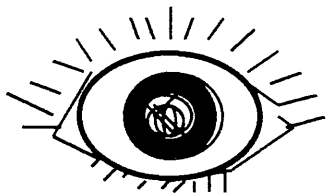
Pero, en el origen de este trabajo, ante todo, está el estudio de las formas iconográficas que parten de cierta representación gráfica del objeto real, guardando semejanzas estructurales con él. Es decir, que la imagen sea icónica (Eco, 1977). Y, a partir de aquí, continuar en un doble proceso que a veces conduce a estos grafismos hacia una suma estilización geométrica, hasta

FORMAS ICONOGRAFICAS

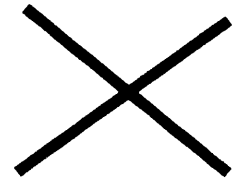


PICTOGRAMAS

SIGNOS



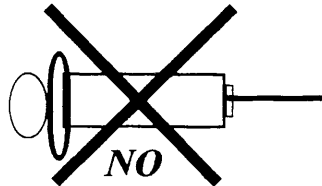
Abstractos



ASOCIACIONES

.....
: Pictograma / Signo :
.....

ICONICO-VERBALES



Paleolítico

*NECESIDAD
humana
de Expresión*

Graffiti actual

HISTORIA

convertirlos en signos sin contenido palpable, o transpenerlos hacia el lenguaje codificado (Gráfico nº: 2).

Tanto estos signos abstractos, como la asociaciones de pictogramas y signos se han venido utilizando a lo largo de la historia. Por eso, muchas veces, esa continua revisión del pasado se hace con un ánimo de comprender globalmente el tema, que aun estando alejados los referentes por intervalos milenarios, no cambian las apreciaciones.

El grupo humano que pintó Altamira inauguró y desarrolló un concepto plástico y pictórico plenamente maduro. Sus recursos técnicos y gráficos, además de su mensaje, siguen estando vigentes.

Aunque quizás sea lo que Focillón (1980) denomina "la vida de las formas", en su libro homónimo, el concepto básico que las hace seguir un camino seguro y digno de estudio dentro de nuestra historia. Estas formas nacen bajo determinadas condiciones sociales, culturales y técnicas.

Las técnicas son las responsables en gran medida de que ciertas formas renazcan y sean utilizadas de nuevo con otros significados y funciones sociales. El hombre de las cuevas, solitario, con grandes miedos, socialmente agrupado en bandas de individuos aún no formados según nuestros cánones urbanos, intentaría pervivir no sólo materialmente, sino también actuar de alguna manera simbólica. Es esta respuesta, la de la producción de la imagen, una de las mayores necesidades y, a la vez, angustias del hombre moderno.

Nuestra sociedad no está tan lejos de los impulsos originarios que motivaron a los primeros grupos "presociales" la producción ritual y estética de la imagen, la plasmación de su mundo circundante, sus obsesiones y sus formas abstractas, como los primeros grafismos realizados con los dedos sobre las paredes de arcilla fresca de las cuevas que acabarían por compendiarse en torno a códigos, cauce del posterior logro de la escritura. Como el abate Breuil (Huyghe, 1977:40) nos comenta al hablar del ser paleolítico:

"Sacaban de las paredes de algunas cuevas la pintura arcillosa .../... al hundirse sus dedos .../... dejaban huellas, surcos más o menos profundos o agujeros yuxtapuestos .../... lo observaron, notaron la regularidad de esas improntas, la curva de los surcos, el ritmo de los puntos, el de las líneas paralelas y los reprodujeron, no ya para coger arcilla, sino por sí mismos. Hallaron placer en reiterarlos, complicándolos..."

Estos continuos viajes de las formas a través del hilo conductor llamado “hombre” (Jung, 1972) las ha hecho ser continuos referentes, desde su uso para la pura decoración geométrica de tejidos y cerámica, hasta ser acompañante de otros motivos más naturalistas.

Es el arte de cada momento histórico una de las vías más en vanguardia de esa continua necesidad de la forma. El arte de nuestro siglo ha alcanzado nuevas concepciones en la representación del espacio y en la plasmación del tiempo que tardarán en llegar al conjunto de la sociedad, pero que serán imprescindibles en ella cuando se adopten. En este caso, como veremos, las conquistas artísticas, dado su carácter minoritario, pasarán indirectamente a influir a través de la cultura de masas y sus mecanismos de difusión de la imagen (televisión, cine, carteles, periódico), que será tratada ya desde las modernas concepciones espacio-temporales de “forma y estructura” contemporánea, siendo transmitida así a la totalidad de la civilización. De esta manera las “formas de ver” de toda una sociedad variarán radicalmente con respecto a otros momentos de la historia debido a un complejo panorama expresivo-representativo que se inicia con el impresionismo.

En nuestro siglo, el concepto espacio-temporal de las producciones estéticas humanas han llevado al mundo de las representaciones gráfico-plásticas a un punto determinado en el cual, de un lado, la subjetividad de la forma ha sido depurada por un racionalismo a ultranza, donde el espacio vacío define y enmarca nuestra necesidad de ésta, de que exista, de que indague en nuestro mundo estético, ávido de significados y referentes.

Lo objetivo y racional se ha compenetrado con su opuesto. Esta pervivencia de expresión y razón nos distingue especialmente. Hemos llegado a los titulares de “El Fin del Arte”, de “El Arte Abstracto”, donde las superficies se contrarrestan en ese difícil vínculo imposible de la nada, es aquí donde aparecen los muros de las ciudades, manchados, contaminados, espacios de la nada que hay que ocupar.

Ya desde la segunda mitad del siglo XIX el arte deja de ser crónica de una realidad social, religiosa o cultural. El retrato, los cuadros de historia, la iconografía profana y sagrada dejan de ser referente obligado en las producciones artísticas al aparecer mecanismos científicos que reproducen esa

realidad mediante artilugios mecánicos unidos a procesos químicos. La cámara fotográfica y luego el cinematógrafo registran una imagen del mundo estandarizada y objetiva a priori, preparada para la "gran masa" que la consumirá a través de los nacientes mass media como son los periódicos y el cine. Es obvia la posición que va a tener de ahora en adelante el pintor o escultor, que había sido el único artesano y productor de la forma (único medio de representar el mundo).

La historia del arte experimentará un cambio de rumbo imprevisible. Las propuestas que se sucedan de aquí en adelante se irán contraponiendo o complementando a sí mismas, en dura pugna contra lo que se ha llamado estética, como búsqueda y expresión de la belleza.

La deshumanización es una pauta más, el hombre deja de ser referente obligado desde dentro de la representación -importante sin embargo como artífice, como actor que provocará los acontecimientos; pero eso sí, un actor anónimo.

El arte pués, se convierte en una secuencia más de la sucesión de actos, una estación compleja y precisa donde circulen las ideas liberadas de su eterno referente icónico.

Es la técnica lo que delimita y precisa lo que antes era el deber de la forma. Se crean itinerarios en la representación, un mundo donde el juego aflora de su realidad más palpable para convertir las superficies en plácidas citas, amplias plazas desiertas, paisajes sin paisaje, restos del proceso, paredes donde la bidimensionalidad se rompe con referencias texturales y signos. El arte de nuestro siglo está perfectamente explicado en lo que llamamos la "Parábola del cristal" de Ortega y Gasset (1987:17):

"Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana .../ ... como la meta de la visión es el jardín y hasta él ha lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio .../... Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal .../... Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte".

De esta manera, socialmente existe una cada vez más distanciamiento entre el individuo y la obra de arte. El espectador no iniciado, tenderá a rechazar cualquier forma que perceptivamente no le resulte reconocible dentro de su panorama iconográfico, pues el arte que se le presenta requiere de una iniciación

en su nuevo lenguaje. Históricamente los cambios perceptivos, las nuevas “formas de ver”, los códigos culturales que se implantan, serán adelantados por la vanguardia de todas las épocas, incomprendida desde siempre por la masa que aún se aferra a los modos habituales de ver y representar.

La nueva lectura espacio-temporal que supone el arte moderno, puesta en evidencia por el impresionismo, es la que rompe los lazos con el objeto pictórico representado tridimensionalmente en pos de una crónica bidimensional de elementos del lenguaje sobre la superficie del cuadro, donde el claroscuro fue abolido y el color, en toda su potencia, llena una superficie plana, sin ninguna referencia perspectívica, y donde el “cubo escénico” de Alberti (Francastel, 1984) se ha roto.

La representación como teatro del mundo en un espacio homologado se ha disgregado, se ha hecho pedazos. Es este puzzle, sin engaños espaciales, el que ha sido recogido por el artista y recompuesto primeramente para luego volverlo a romper y así sucesivamente, hasta desaparecer en algunos casos la mínima referencia al natural.

El ojo ya no conoce el objeto, tan acostumbrado como estaba a su presencia, pues el objeto, si es que existe, se ha “vuelto a crear”. Pero no desde sus referentes perceptivos, sino desde los puramente plásticos. Como ya en 1921 escribía Juan Gris en la revista *L'esprit nouveau* (Huyghe, 1971:331) :

"Yo voy de lo general a lo particular .../... Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo .../... De un cilindro hago una botella, determinada botella. Cezanne va hacia la abstracción, yo parto de ella..."

En el arte la percepción es ese límite entre la esencia y la creación, por tanto un campo libre por donde circula el espectador como explorador de un mundo lunar, extraño, en el cual participa como un niño lo hace al partir de maderitas cortadas de diferentes tamaños con las cuales desea hacerse un juguete.

Esta revolución en la percepción y concepción del objeto que se transporta a la creación, es decir, que se representa (en sí mismo o en su concepto estructural) llegará de un modo paulatino y muy lentamente a la sociedad contemporánea.

La publicidad acostumbrará a nuestro ojo a esforzarse ante determinados

estímulos perceptivos que forman parte de sus mecanismos de atracción. El lenguaje gráfico de la publicidad ha recopilado toda la teoría estética y artística de algo tan minoritario como es la plástica de todo nuestro siglo (cubismo, fauvismo, futurismo, neoplasticismo o abstracción).

La sociedad se ha ido acostumbrando al consumo y asimilación de mensajes a través de mecanismos cinéticos como son el cine o la televisión y también a través de la imagen fija a modo de carteles, tarjetas postales y la propaganda que adopta el mundo visual como principal reclamo de sus mensajes.

Cualquier forma publicitaria coherentemente estructurada es un intento de adoptar el lenguaje contemporáneo, dejando atrás el mundo ineficaz tanto de la iconografía decimonónica, como de las composiciones barrocas del Modern Style, verdadero iniciador del lenguaje gráfico, aunque ya superado.

Nuestro siglo es racionalista, compartimenta el espacio y lo agrupa de un modo evidentemente visual. Las leyes de la visión serán la primera etapa en el equilibrio de formas.



C/ Sócrates. Granada, 1988-89.

- La representación gráfica.

S. XIX

S. XX

Vanguardias

EL SER HUMANO CONTEMPORANEO

ESTIMULO

Acosado por la "dictadura de la imagen".

RESPUESTA

*Creador de imágenes. Expresión personal.
Mundo gráfico del ser contemporáneo.*

PRODUCE EL GRAFFITI

- Un arte en apariencia semiinconsciente.
- Fuera de la estética oficial (galerías, artistas, críticos, etc.)
- Fuera del concepto estandarizado "Arte".

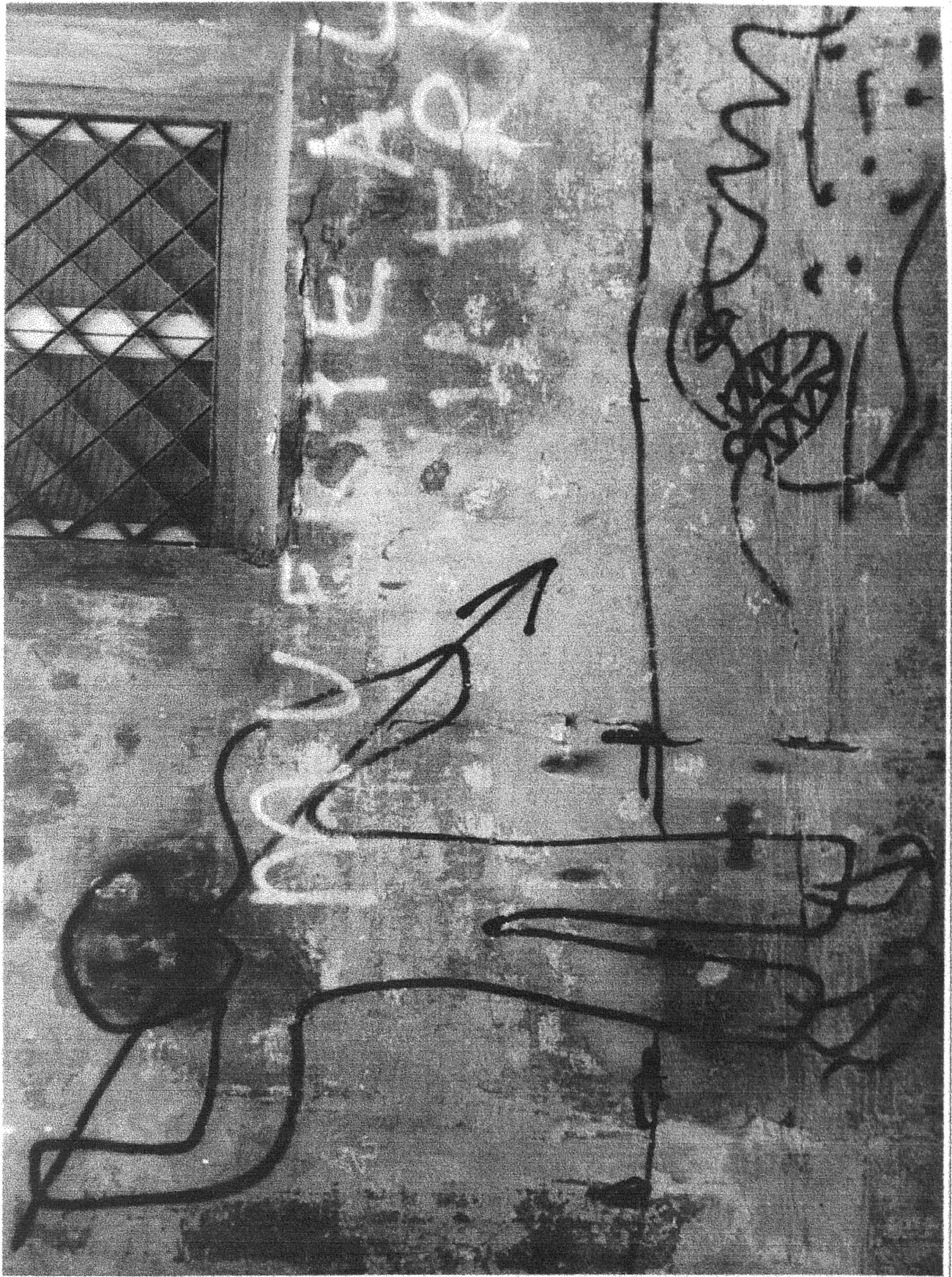
Mecanismo paralelo observable en ciertas épocas: Prehistoria.

HECHO ARTISTICO

- "Tercer Orden" entre la realidad concreta y la imagen mental:
· Percepción.
- La Forma. Nacimiento de la forma gráfica.
- El Soporte. El muro
- La Técnica: Procedimientos (spray, rotulador, incisión, etc.)

LA REPRESENTACION GRAFICA

ASOCIACIONES ICONICO-VERBALES EN LA CIUDAD DE GRANADA.



C/. Santa Teresa. Granada, 1988-89.

La presencia creciente y obsesiva del graffiti en la ciudad a partir de principios de los años 80, y el desarrollo continuo de una estética propia y atrayente, hace del individuo un lector habitual de graffitis que con el tiempo fueron ganando en ingenio verbal y gráficamente.

Junto al uso de matices adecuados, el signo verbal (letras, frases, etc) inmediatamente se hizo acompañar de expresiones gráficas (puntos, líneas, texturas, etc) hasta que tomaron más importancia a veces que el mensaje real, pasando éste a ser una especie de "anclaje" aleatorio del significado de la mencionada expresión gráfica.

Las posibilidades estéticas y de fácil comunicación del dibujo (para su lectura apenas bastan unos segundos), hicieron que el primitivo autor de graffitis, aún a veces con ingenuidad y evidente torpeza, se transformara en un dibujante nato que toma de lenguajes aprendidos (publicidad, comic, etc.) los elementos indispensables, aunque siempre bajo esa pulsión instintiva y visceral que lo lleva en ocasiones a realizar obras incomprensibles, donde la simple línea daña la superficie y capta la atención del paseante unas décimas de segundo.

La producción gráfica de miles de formas eclosionó en una sociedad que tras la caída del cine como "medio social" se encerró en su casa, cómodamente frente a ese "medio visual" nuevo : la televisión. Los años 80 serán el periodo donde esa cerrazón individual, ese sometimiento a los nuevos roles del consumo (en este caso de información y de imágenes) terminarán por abolir ese ansia de libertad individual y social heredadas de los años 60-70.

La aparición paulatina del vídeo, la informática y la eclosión de las televisiones privadas y los canales vía satélite generarán un individuo totalmente distinto, más dependiente de hechos que pasan a miles de kilómetros , y que se ofrecen además en directo, que de su propia realidad social.

En este aparente clima de intromisión, surgirá, transcurrido un cierto tiempo, un "ser" que, aunque sometido por los mass media, va a responder inmediatamente creando grafismos sobre la superficie del muro de la ciudad.

Ninguna superficie estará a salvo de la incisión, el spray, o el rotulador. Además progresivamente, de esta profusión inconsciente y descoordinada, surgirá el grupo organizado que harán del grafismo un mundo estético compartido, dentro de una manera de ser y de concebir la sociedad y sus relaciones con ella.

Pero, paralelo a este proceso, a finales de los años 80, emerge un fenómeno de importación muy novedosa que estallará en los muros de todas las ciudades con sus gritos de color y sobre todo por sus cuidados diseños.

Se presenta así un nuevo productor de graffitis: "El grafitero", "Writer", el "escritor". El graffiti americano, importado a través de la moda, introducido en carátulas de discos, o en portadas de libros y revistas, tendrá sus principales artífices en los jóvenes de diez a veinte años, consumidores de música acid, rap, etc. Sus diseños cuidados y su enorme impacto cromático provocarán una gran sorpresa.

Es una estética que viene avalada por una larga trayectoria que parte de esas primeras obras contestatarias que tomaron como soportes fundamentales los túneles y vagones de metro de Nueva York y luego se hicieron más internacionales con el uso del "Muro de Berlín" por cientos de personas de todos los países. El muro alemán se convirtió en referente obligado de los turistas, en soporte de frases y dibujos que cubrieron casi en su totalidad sus 166 km.

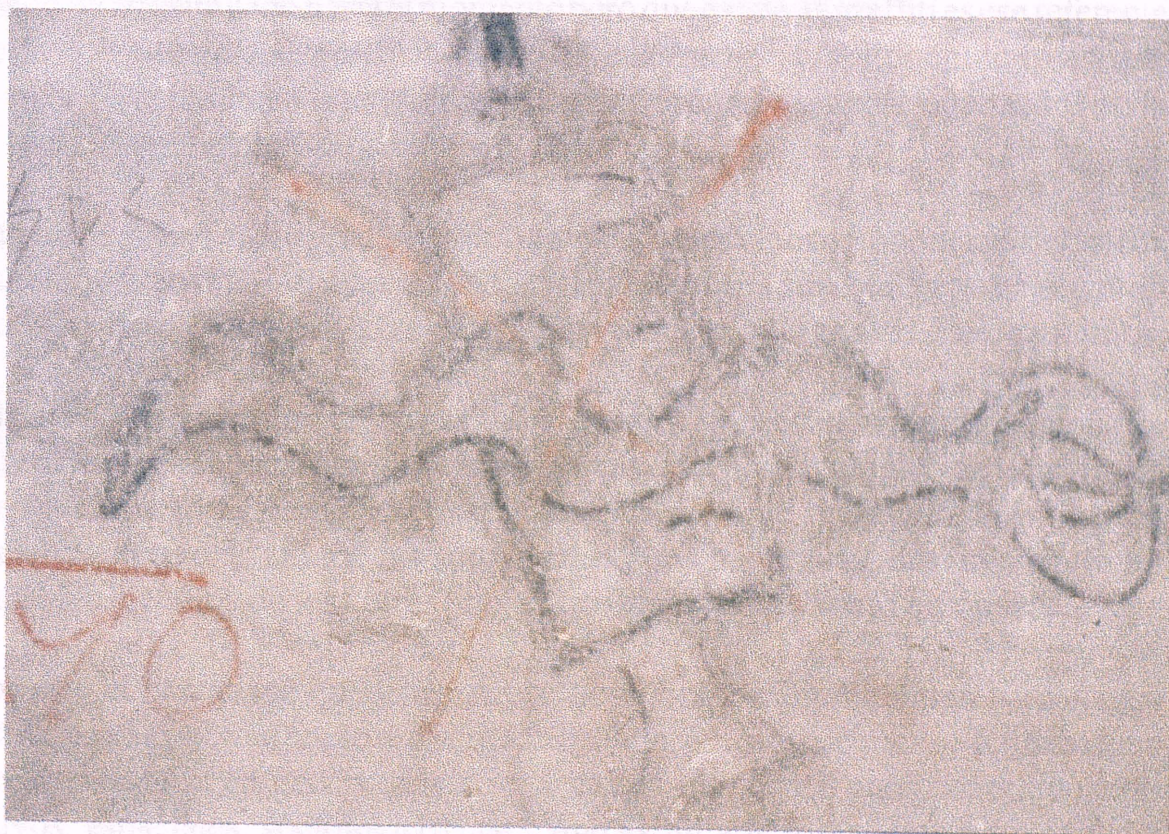
Esta gran acogida del graffiti americano en España a través de modas puntuales ha creado una considerable escuela en todas las ciudades, aunque con quince años de retraso con respecto a E.E.U.U y Alemania, tomando como principal soporte muros del extrarradio y túneles de las circunvalaciones. Aún así el graffiti europeo sigue presente en todas nuestras ciudades, despreocupado por la estética americana e indagando en la expresividad de sus mensajes, que a veces sólo buscan ocupar un determinado espacio simbólico (iglesias, señales de tráfico, instituciones, etc.) con un estilo satírico.

En Estados Unidos se intenta comercializar el estilo, presentando al grafitero como artista verdadero. Muchas galerías de arte contrataron a "artistas de la calle". El arte resultante no tuvo ningún éxito, ya que los graffitis sobre lienzo no poseían la fuerza que les da el muro. Sólo algunos "Writers" siguieron creando obra dentro de circuitos del arte oficial (A.R. Penck).

Sin embargo, el mercado de la publicidad, el de la música y el diseño absorbieron con éxito la nueva estética, a través de productos como poster, camisetas, gorras, carátulas, etc., que reproducían graffitis neoyorquinos y utilizaban presentaciones con el lenguaje típico de éste, que a su vez se convirtieron en motivos a repetir, por sus seguidores de cualquier ciudad del mundo, sobre los muros.



Elementos gráficos ancestrales: Manos en positivo y negativo, líneas en zig-zag, signos, etc. C/Duquesa. Puertas de chapa del Jardín Botánico. Facultad de Derecho. 1988.



Campaña antidroga. C/Jardines. 1988-91.

Si la modernidad, o más allá, la vanguardia se definió por lo que aún nadie comprende, lo no asimilado hasta el momento pero que existe: el graffiti es ese referente estético de la vanguardia, ese cuadro dentro del cuadro, con infinitos enmarques, que florece en lo colectivo, con unos valores estéticos progresivamente afianzados en la base de una cultura llamada de la imagen.

De ahí que este estudio parta del principal presupuesto por antonomasia del artista que estudia ese "otro arte" que ha ido descubriendo, un arte sin catálogos, en segundo plano, como fondo de las películas de acción, o en la propia ciudad donde vivimos.

Es ese enfrentamiento del "artista", del "creador" que estudia su producción o la de una determinada época o autor no siempre bajo el techo psicológico de la crítica de arte que ha elaborado y estudiado toda la historia del arte, revisando, nombrando, diferenciando lo que es arte de las simples muestras materiales, desvinculando las grandes obras y estilos de las "otras" obras no "importantes" bajo su óptica.

Por eso, el licenciado en Bellas Artes, descubre esa otra realidad paralela, su intensidad; poco a poco ve como esa verdad absoluta, ese arte naciente se fundamenta, como cualquier otro, en una razón de ser y existir que posee unos condicionantes perceptivos, espaciales, sociológicos, etc., que es un arte totalmente premeditado, aunque en apariencia su agresividad lo desvincule de ese pensamiento racional que hace al ser crear sólo bajo determinadas condiciones óptimas.

No es este el caso, el graffiti nace, no gracias a las actividades culturales de los Ayuntamientos que dedican jornadas para que grupos de ciudadanos o escolares, cediendo un muro determinado, decoren la ciudad con mensajes.

Esta supuesta institucionalización es quizás la primera concesión a la importancia del grafismo como componente inseparable de la pulsión vital de cualquier ciudad. Paradójicamente, esta conciencia de la utilidad del muro colectivo es una respuesta derivada de las primeras agresiones al muro de los años 70 que tanto molestaron a las corporaciones, una respuesta socializadora.

Pero estas condiciones de las que hablamos no existen. El graffiti es una actividad, además de no reconocida como arte, "fuera de la ley", denunciada y penada con multa.

Este carácter fuertemente represivo no ha tenido éxito pues la actividad gráfica se ha intitucionalizado a nivel social; incluso forma parte (como hemos visto) de la "moda" de los años 90, en todas las ciudades, ya iniciada a principios de la década de los 70 por los adolescentes, consumidores de productos culturales derivados del pop y el rock (cartelismo, carátulas de discos y comic).

Granada ha tenido un desarrollo paralelo a otras ciudades españolas en la actividad gráfica, pese a que otros países la iniciaron en las primeras décadas de los años 60, debido en gran medida a nuestro proceso político.

Solamente el grafismo americano ha llegado, como producto importado por la moda 15 años después. Pero el proceso del grafismo como fenómeno social y estético ha recorrido un camino lógico a través de estos años, a la par que las necesidades expresivas individuales y grupales.

Parece como si la sociedad que eclosionó con la transición democrática española transformara rápidamente su "armazón" en pocos años, actualizándose con respecto a la realidad que vivían otros países y en la cual el graffiti se imponía como medio social y expresivo sobre el muro urbano.

Y de este desenfreno observado, surgió una serie de documentación fotográfica que parte de 1988 hasta 1998.



Diversos graffitis superpuestos con asociaciones icónico-verbales. Fachada de la Escuela de Artes y Oficios. Calle de Gracia. Granada, 1988-91.



Señal de tráfico, firmas, flecha y ojo ("prohibido mirar ahí"). C/Pavaneras. Granada, 1989-95.

Este nuevo enfoque revisa y analiza normas perceptivas para proyectarlas sobre un fin: el nacimiento de las formas gráficas a manos de una sociedad, su proceso tanto formal como técnico, su proyección estética y creativa.

El ser humano crea, pero para hacerlo debe de realizar una serie de acciones no vanas ni gratuitas. Ante todo actúa por necesidad, ante una crisis de valores o un vacío social instituido. El graffiti es una acción compleja y arriesgada donde la propia estima se enfrenta a la creatividad de una manera virgen e inconsciente.

Existe un flujo entre la necesidad, la idea, la decisión y por último la realización. Un enorme proceso se abre ante nuestros ojos de "asomados espectadores" que contemplamos, este drama contemporáneo de la expresión artística marginal, tan vigente en nuestra cultura, continuamente desarrollado por nuestros colectivos humanos, que siempre bajo la huella de la discordia, crean la sagrada expresión; y al hacerlo, reinventan lo vital frente a la manida creación de escuela, enfrentándose con fuerza a ese "Arte" con mayúsculas que conocemos, evidenciando calladamente la utilización de los signos por cualquier grupo humano, las formas, a través de la materia, pero sin exclusivizarlos, sin sacralizar motivaciones teóricas previas.

Pero de esta evidencia se deduce un dolor intenso y temprano, una duda, una visión apocalíptica en la que debemos de replantearnos la función social de nuestro Arte, el

de las galerías, el de las grandes exposiciones conmemorativas, la simbiosis no siempre válida crítica-artista-obra.

El artista actual no puede sobrevivir si no es dentro de la "pecera" convencional del organigrama promocional del arte oficial. Un gran risco ha resbalado, dividiendo la superficie en dos campos opuestos, una misma ficción de un mismo proceso.

El uno, arraigado en la tradición intelectual, amparado por las academias, escuelas, publicaciones, especialistas, estudios, creativos, medios de comunicación; pero moribundo y minoritario, a pesar de su enorme prestigio.

El otro, como algo que comienza desde las raíces, desde esa corriente popular siempre presente e invisible en toda sociedad, gracias a una técnica (el spray) y a unas determinadas condiciones espirituales: el hombre urbano solitario e incomunicado.

Y todo como si recompusiéramos ese proceso, esa pescadilla "que se muerde la cola", que acaba para empezar de nuevo, contemplando como un proceso creativo se agota (el arte sacralizado) e inmediatamente nace otro nuevo, que el espacio que éste conquista, aquel lo desdeña, que las nuevas condiciones y necesidades del hombre contemporáneo se alejan de ese monolito readaptado durante centurias del "Arte Mayor", pues sólo las obras colectivas hablan con verdad y virulencia.

Frente a esto, algunos artistas (los de la pecera) intentan ir a la rémora de la época, reivindicando, repitiendo procesos, autoproclamando sus viejos privilegios.

Pero los nuevos medios de expresión plástica, que comenzaron distanciándose del uso social de la imagen obtenida desde incluso antes de la invención de la fotografía, cabaron por crear un muro entre arte y sociedad, pese a los grandes esfuerzos actuales de las políticas culturales que pretenden llenar los museos de la llamada vulgarmente masa, inundar las estancias de "carne confundida" sin más, precipitando el "yo estuve allí" cueste lo que cueste, aunque no deje en nada ni en nadie alguna huella, tan sólo en la gestión estadística de los éxitos que tienen las grandes exposiciones oficiales.



Irónicas respuestas gráficas a campañas electorales. Asociaciones icónico-verbales sobre frases políticas y restos de carteles electorales. C/ Verónica de la Magdalena. Granada, 1990-92.



En definitiva, vamos a estudiar un enorme proceso que tiene principio y final en el grafismo como evidencia continua, necesidad representacional eterna inherente al ser humano. Nuestro frente continuo de estudio circunvalará la forma gráfica en sí, su necesidad estética ante todo, y por tanto comunicacional, como un "grito mudo".

A pesar de la atención actual que tiene el graffiti en nuestra cultura queremos presentarlo como indiscutible evidencia artística contemporánea, plantar la simiente, obsesionar al espectador para que salga a la ciudad a tomar las calles como si se tratase de "grandes galerías" donde las obras nos esperan, llegar a entender el mecanismo creativo mínimamente para después disfrutar percibiendo comprensivamente cada rasgo gráfico, cada agresión al plano (lienzo colectivo), la muestra definitiva y patente de que nuestra sociedad no ha claudicado necesariamente, pese al continuo empuje de esa cultura hecha a imagen y semejanza de las élites económicas.

Muy al contrario, la sociedad ha retomado el pulso cultural con fuerza, haciéndose ver y oír sin remedio. Además del proceso creativo y del técnico, queremos reflejar lo que suponen las claves que la creación del graffiti engloba.

Quizás el concepto de arte sea aquél en el que el ojo queda implicado desde el primer momento en todo el proceso, como contemplador, como "gran atrapado", tras lo cual los siguientes mecanismos cognoscitivos se proyectan y estratifican adoptando esa pluralidad significativa que engrandece el signo, lanzándolo al infinito de la naturaleza humana, elaborando el mensaje oculto, la eterna condena indescifrable del gran ARTE.

PARTE I

SE ALQUILAN
COCHERAS

TEL: 332277



Graffiti "tipo americano". C/Arabial. Granada, 1993

CAPITULO I

HISTORIA DEL GRAFFITI

1.- Estudio histórico del graffiti.

Entendemos por graffiti mural una serie de rasgos pintados, impresos o incisos normalmente sobre una pared de roca natural, o sobre aquellas otras construidas por el ser humano con diversos materiales. La acción con un útil es fundamental, ya que tiene como característica básica la transgresión del soporte o de lo que éste representa. Los útiles varían según las características de las superficies. Así podemos ver grabados sobre superficies blandas, pigmentos proyectados directamente sobre bases húmedas, o la acción de instrumentos más complejos: pinceles impregnados en pigmentos con aglutinante, rotuladores, tizas, botes de colores al aerosol, etc.

La actividad humana que se sirve de tales ritos no se puede identificar con ninguna época histórica en especial, ya que la realización gráfica es inherente al ser. Utilizar una superficie (natural o artificial) para "expresar" es un rasgo fundamental desde la aparición del ser humano sobre la tierra. El espacio social, ya sea el territorio dominado (rocas sobre el terreno, cuevas, árboles, etc.), o el utillaje de uso cotidiano (pieles, lanzas, la propia superficie del cuerpo, etc.) es utilizado como medio de una expresividad individual que alcanza lo colectivo para integrarse en él, poseyendo un compendio de rasgos identificadores (en este caso gráficos) que serán asumidos por la sociedad e incorporados a ésta como medios comunicadores imprescindibles y de uso cotidiano.

Todas las civilizaciones han utilizado el entorno material externo como soporte y a la vez como transmisor de su identidad.

En el **ser primitivo** podemos comprobar estas pulsiones con lecturas verdaderamente existenciales ya que la acción de la propia naturaleza incide sobre él con mayor virulencia que la ejercida en el resto de la historia. Son tan intensas las relaciones con su medio que responde creando obras que por primera vez tratan de fijar los contenidos gráficos de una manera inmanente, para que trasciendan a lo largo del tiempo, estableciendo un primer mundo de signos que hagan inmutables determinadas expresiones.

Se necesitaba un lenguaje gráfico que precisamente conseguirá, miles de años después estar presente en cualquier pared contemporánea. Efectivamente los puntos, las líneas en grupos o aisladas, siguiendo direcciones, los zig-zag, las espirales, los círculos, etc., se dan en cualquier ciudad de nuestro mundo, mostrando esa vigencia de determinados elementos constitutivos del lenguaje gráfico.

Pero también el primitivo se hace de esquemas y diseños que faciliten la comprensión de los suyos a cerca del mundo figurativo que lo obsesiona. Surgen así las figuraciones animalísticas que muestran ese proceso conceptual en el cual la materia es utilizada para una expresión de contenidos no sólo pulsionales (punto, línea, plano) , sino visuales y exteriores.

En este caso, podemos distinguir al primer humano de un simple primate evolucionado por su apreciación de los fenómenos naturales y físicos a través de un complicado proceso mental de percepción visual, proceso que mediante la elaboración de esquemas formales (estructuras), es capaz de componer y ordenar los elementos del lenguaje gráfico con un sentido lógico.

Otro punto importante en el mundo primitivo fue la asunción de los espacios dedicados al grafismo y a quién los utilizaba. En este aspecto siempre se utilizaron distintos procedimientos de autoexpresión gráfica, ya sea sobre piel, sobre los propios útiles de caza y de uso cotidiano, o sobre los espacios naturales que ocupaban.

No obstante, la aparición de una élite en el poder hizo que los primeros grupos humanos estratificarán las competencias de cada individuo o grupo de individuos, llegando a coartar grandemente la actividad gráfica de los otros para utilizar el grafismo como símbolo del poder.

Nada ha cambiado al respecto a lo largo de la historia, existe la posesión

y control de la realización de los elementos gráficos como símbolos importantísimos que tanta incidencia tienen sobre la base social instituida.

La aparición de prácticas religioso-políticas en el neolítico hizo surgir al "chamán" o brujo encargado de realizar las esculturas, las pinturas y los símbolos; aunque siempre hubo individuos aislados o en masa que manifestaron la necesidad de escapar a la autoridad del grupo y establecer nuevos modelos de poder, incluso utilizaron usos gráficos desconocidos. Se puede observar este hecho en muchas de las cuevas cántabro-francesas donde signos y pictogramas más tardíos se superponen a otros que dejaron de tener vigencia y algunos que aún se siguen utilizando.

Esta actividad creativa, fuera de los cauces establecidos por el uso del poder, y muchas veces fuera de los códigos culturales aceptados, es el principal punto que define al graffiti en nuestros días.

Las referencias son difíciles de encontrar a través de la historia porque han sido siempre ocultadas y exterminadas por las instancias oficiales que se han encargado de borrar o anular los grafismos extraños o no compartidos.

En el **mundo ibérico** (prerromano), nos encontramos con graffitis realizados sobre trozos de vasos áticos de barniz negro (s. IV a.C.), como los de Illeta de Campello, del Museo Arqueológico Provincial de Alicante (Aranegui, 1998:267), en ellos se puede leer el nombre del dueño, inciso sobre la capa de barniz que saca al descubierto el color de la arcilla cocida. En algunos casos estos graffitis corresponden al período de uso de la pieza sin fragmentar, pero en otras ocasiones el propio trozo fragmentado es el utilizado para grabar el mensaje. Esta transgresión en uno y otro caso es importante ya que implica cierta posesión de la pieza mediante el uso gráfico.

La cultura ibera utilizará el graffiti también en los santuarios, como podemos ver en el de Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén). Túmulo funerario (Torrecillas, 1987) de época tartésica (s. VII a.C.), que fue reutilizado como monumento funerario dedicado al culto de los antepasados en época ibérica (s. V a.C.). Posee éste un importante conjunto escultórico encontrado en 1975 (González Navarrete, 1987), y graffitis con escritura tartésica e ibérica además de un importante corpus de grafismos abstractos sobre los sillares, que se entrecruzan y superponen, realizados con cuchillo de hoja pequeña, y que son muestra de la costumbre del visitante ibero de dejar su impronta tras la visita



"Freed se siente identificado con los artistas del pasado, en su caso con los cristianos primitivos de Roma: como los primeros cristianos, que se vieron forzados a descender a las catacumbas y pintaban allí imágenes de Cristo muy bonitas.../... No podían hacerlo, infringían la ley y podían ser castigados con la pena de muerte. Pero aquella gente seguía pintando. Estaban dispuestos a todo."

Castleman (1987:75)

Graffiti paleocristiano. Iglesia de Santa María in Trastevere. Roma, 1995.



Firma y graffiti del escribano Alberto Gregorio Pancorbo. Libro de Cuentas del Pósito, 1757. Archivo Municipal de Porcuna (Jaén).

al santuario.

La utilización de la firma sobre útiles de barro se difundirá en el **mundo romano**, los alfareros firmarán todas sus piezas, en un principio a mano, incidiendo sobre el barro aún húmedo con un fino punzón, y más tarde con sellos de terracota ya elaborados. De esta manera la producción de vajilla romana de uso cotidiano conocida como "terra sigillata" quedará "oficialmente" marcada con el grafismo del artesano. Como vemos, del uso transgresor del graffiti se ha pasado al uso intitucionalizado. La idea gráfica se instituye y normaliza.

El graffiti en el mundo romano va a mostrarnos una gran potencia y expresividad. El descubrimiento arqueológico de Pompeya y Herculano la pone de manifiesto en los muros interiores de las casas públicas (prostíbulos, tabernas, etc.) y privadas, así como en su uso exterior. Son graffitis en los que el lenguaje escrito llena las paredes con reflexiones eróticas y burlescas, apareciendo junto a ellas pequeños pictogramas e ideogramas (Revista "Muy Especial", 1993).

El graffiti en el **arte paleocristiano** es uno de los capítulos más interesantes de este contexto histórico. Las catacumbas contendrán una amplia gama de ellos, muchos de los cuales se pueden contemplar aún hoy. Los signos y los símbolos que aparecen muestran una gran economía de medios gráficos junto a una tendencia geometrizar y simplificadora. Es importante señalar la acción de los graffitistas dentro de una comunidad perseguida como lo fue la cristiana, donde la exposición pública de sus símbolos gráficos estaba proscrita.

Desconocemos por falta de fuentes el uso que se le dio durante una gran parte de la historia, sobre todo en períodos en los que las crónicas oficiales del momento han ocultado deliberadamente este fenómeno como constante histórica. Recordemos los graffitis de los escribanos en los documentos de los archivos, casi siempre complejas tramas de líneas curvas que se entrecruzan y forman un diseño atractivo, difíciles de copiar incluso por otro escribano.

Son dignos de mención los graffitis que realizan los canteros sobre los sillares durante toda la **edad media**, con tipologías geométricas que marcan el símbolo del cantero o de la familia. Estos signos los podemos ver en cualquier construcción medieval, como por ejemplo en el castillo de Santa Catalina de

Jaén (Ureña Castro, 1985: 105-107).

No obstante estos dos ejemplos mencionados, aunque pueden ser compendiados como graffitis, no cumplen esa condición importante que estudiamos que es la de su intencionalidad transgresora y fuera de unos cauces establecidos. Los graffitis del escribano y del cantero se utilizaban por una necesidad de autoría, con el objeto de cobrar un trabajo elaborado (como los del alfarero).

Distintos son los habidos en las iglesias y monumentos de fieles o visitantes, que tanto se dan a partir del **siglo XVIII**, muy perseguidos y que luego se han hecho norma en nuestro siglo. Recordemos los graffitis de la "sala de los espejos" en el palacio de Versalles, que datan desde la misma revolución francesa hasta los más recientes, en los años 50 de nuestro siglo.

Famosos son los de muchas de nuestras penitenciarías más antiguas. Recordemos los graffitis de los soldados del Castillo de Belver en Palma de Mayorca (1818), que fue utilizado como prisión en el s. XIX.

El silencio histórico sobre la actividad gráfica la explica Joan Garí (1995:27) al atacar a los estudiosos que sentían :

..." un desprecio hacia la cultura popular, que no se rectificaría hasta bien entrado el siglo XIX, lo que contextualiza y clarifica el olvido al que fueron sometidos los graffiti prácticamente desde su aparición."

Un gran salto en la historia del graffiti se lleva a cabo en el **siglo XIX** donde las incipientes inquietudes de las revoluciones sociales europeas, en el primer tercio de siglo, darán lugar al uso masivo del graffiti, del panfleto y del cartel.

El más contestatario surgirá a lo largo de este siglo XIX al amparo de los nuevos contextos políticos que tienen como punto de partida la revolución francesa, en la que se realizan los primeros graffitis sobre monumentos oficiales, signos del poder anterior. La Asamblea Nacional tiene que poner freno a la destrucción de monumentos del pasado, a los graffitis realizados sobre ellos, que se convertirán en una acción "penada por la ley", situación que se ha mantenido vigente hasta nuestros días. Los ciudadanos se quejarán del abuso de inscripciones, de la aparición de carteles pegados por toda la ciudad que al degradarse por la lluvia generan una estética traducida en la llamada "mala

imagen".

En el siglo XX esta tendencia se incrementará, sobre todo con el desarrollo de las artes gráficas y el cartelismo como medio de masas, no sólo de propaganda de espectáculos, sino como medio político e ideológico. La primera guerra mundial pondrá a prueba esta capacidad del cartel como arma, pero también del llamado pasquín o panfleto, y por supuesto del graffiti. Los artistas tomarán las imprentas para utilizar este medio como posibilidad de transmisión estética y como participación en los ideales políticos y sociales del momento. Las artes gráficas serán el laboratorio apropiado donde nacerán formas en vanguardia, que junto a tipologías de letras no incluidas en ninguna familia hasta entonces, convulsionarán la "pupila del ser contemporáneo", que se irá acostumbrando al reto de la percepción cambiante y muchas veces delirante de carteles estridentes con formas geométricas no figurativas, que utilizan frases o simplemente palabras, que rechazan cierta estética de lo bello y estable, y que sobre todo son efímeras sobre los muros de las ciudades. Este es precisamente el concepto del posterior graffiti.

Por primera vez una producción gráfica se hace "arte" a través del control de la imagen por un equipo de profesionales, en cuya cúspide estará el artista, que en muchos casos dejará los pinceles y se dedicará en exclusiva al cartelismo como medio de vida más modesto, pero más estable. En España aparecerán los grandes carteles taurinos a color. La serigrafía industrial, y sobre todo la litografía de gran formato serán las técnicas gráficas fundamentales hasta bien entrada la década de los sesenta. Pero siguen requiriendo en gran medida el uso directo del artista-diseñador ya que los procesos fotoquímicos no se desarrollarán con amplias posibilidades hasta mediados de siglo, utilizándose sólo antes en grandes ciudades y bajo límites no rentables de producción.

La importancia de los grandes carteles murales (los de toros, los del circo, los de las campañas políticas, los de la naciente publicidad, etc.), periódicos y revistas de amplia tirada nacional, ilustrados en parte a color, hará que en España, a partir de los años 20, se incremente progresivamente una cultura visual sin precedentes.

Hasta entonces el verdadero poder de la imagen como propaganda lo habían tenido la iglesia y el estado, capaces de encargarse de grandes programas escultóricos y pictóricos con los que se ilustraban las iglesias, los palacios, los consistorios y las plazas públicas.

La imagen se convirtió en un producto de consumo necesario. En los hogares aparecieron fotografías de familiares, estampas de santos y reproducciones de cuadros enmarcadas. Los periódicos se utilizaron para envolver el pescado, las frutas y otros productos, con lo cual llegaron a ser de uso cotidiano (pese a los altos índices de analfabetismo), con sus orlas, sus grandes letras, sus dibujos y fotografías, consumidos con curiosidad.

La imagen producida por las artes gráficas se convirtió en un hecho fundamental de nuestra cultura. En ella podemos ver como se asocia una imagen verbal a una visual. Este precisamente es el origen de nuestro graffiti actual, la unión de dos mundos llenos de significaciones que se apoyan mutuamente para anclar una serie de contenidos y que nace gracias a unos condicionantes sociales ya definidos. Pero sin olvidar que estos parámetros icónico-verbales ya aparecieron hace millones de años en las cuevas, puede que bajo influjos diferentes obviamente, pero con la misma vigencia que en la actualidad.

Es a partir de la **Segunda Guerra Mundial** cuando el uso del graffiti se hizo habitual. Ya conocemos a través de las películas que versan sobre el exterminio judío lo que significó para las autoridades alemanas, que señalaban las puertas de las casas con la estrella de David, o sus consignas a brocha en rojo sobre los muros con frases antisemitas, etc.

Pero no es hasta décadas posteriores, concretamente en plena "guerra fría" entre las dos grandes potencias mundiales (Estados Unidos y Rusia) cuando surge un hecho determinante en el panorama del graffiti mundial, es el levantamiento del muro de Berlín, tras la crisis de 1961. La división de una ciudad en dos con el uso no sólo de alambradas de espino sino de un gran muro de hormigón motivará una respuesta gráfica internacional que ahora analizamos.

El **muro de Berlín** se convierte en el símbolo de la libertad amenazada. Numerosos colectivos pacifistas y sobre todo el movimiento "hippie" iniciarán la producción de sus frases y símbolos sobre el muro. El famoso "Mayo del 68" con sus consignas ("haz el amor y no la guerra", etc.) pasó de ser un movimiento de opinión localizado en la ciudad de París a un hecho sociológico sin parámetros hasta la fecha y que pondría de moda el uso del graffiti sobre camisetas, sobre el propio cuerpo (tatuajes, maquillajes, medallas, pulseras) y también en el muro.

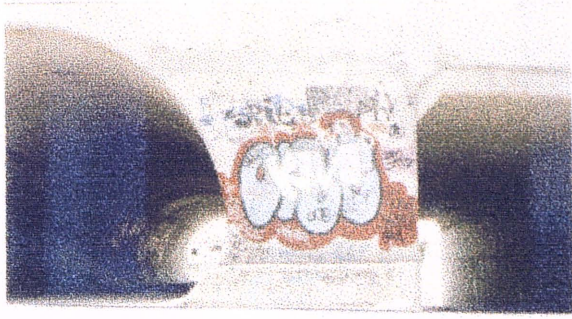
El muro berlinés durante la década de los 70 será lugar de peregrinación de todos los jóvenes del mundo que asumirán como propio este espacio "cinematográfico" en secuencia continua casi sin límites, como una tira de celuloide.

El tipo estilístico impuesto por el modelo francés estudiantil del 68, que se manifiesta sobre todo en el ingenio verbal, se despreocupa en un primer momento de la elaboración estética del texto. Pero progresivamente la aparición de varios colores en las letras y sobre todo la necesidad de hacer destacar unos contenidos sobre otros, hizo que el diseño se cuidara cada vez más. Aparecerán signos convencionales e instituidos como el indalo, la cruz, etc., junto a otros que manifestarán mayor necesidad iconográfica, como la paloma de la paz, las facciones simplificadas del "Che"; hasta provocar la aparición de las primeras figuraciones de gran formato.

A mediados de los años 70 se inicia en el muro una transformación estética virulenta. Grupos de artistas y aficionados comienzan a trabajar en proyectos de murales que evidencian preocupaciones políticas. En general son obras de una calidad media que utiliza en su mayoría los pinceles. El graffiti aún aquí será una actividad no muy bien vista por las autoridades políticas, aunque con el paso de los años, y ante la evidencia, el hecho de "pintar un graffiti en el muro" será un acto que todo visitante de la ciudad podrá llegar a realizar.

Pero este progresivo aumento del diseño y la aparición de colores y figuras muy expresivas nos lleva a la otra gran aportación del graffiti a la cultura contemporánea; es decir, la unión de mensajes lingüísticos a otros pictórico-plásticos que enriquecen el muro, y que formarán el concepto clásico de graffiti que analizamos en el cuál el lenguaje verbal y el pictórico quedan integrados en un equilibrio perfecto. Los graffitis de frase puros conviven con la clásica pintura mural, pero en ellos se manifestarán un cambio importante al aparecer junto a las frases famosas: "Haz el amor y no la guerra" signos o dibujos, o en las pinturas murales letras, símbolos o frases, realizadas por los propios autores de la pintura, o por otros que intentan aprovechar el mensaje pictórico para completar o invadir la obra con otras ideas.

De forma paralela, es también a finales de los años 60 cuando en **Nueva York** aparecerán las primeras pintadas sobre los muros, que luego tomarán como soporte fundamental los túneles de las estaciones y los propios vagones del metro.



Túneles de la circunvalación de Granada, junto a un centro de enseñanza. C/ Cañaveral, 1992.



Interior del túnel. Planos superpuestos con mensajes. Graffiti "tipo europeo". Asociaciones icónico-verbales yuxtapuestas.



Muro exterior del túnel junto al centro de enseñanza referido con graffiti "tipo americano", más efectista y de cuidado diseño que el "tipo europeo".

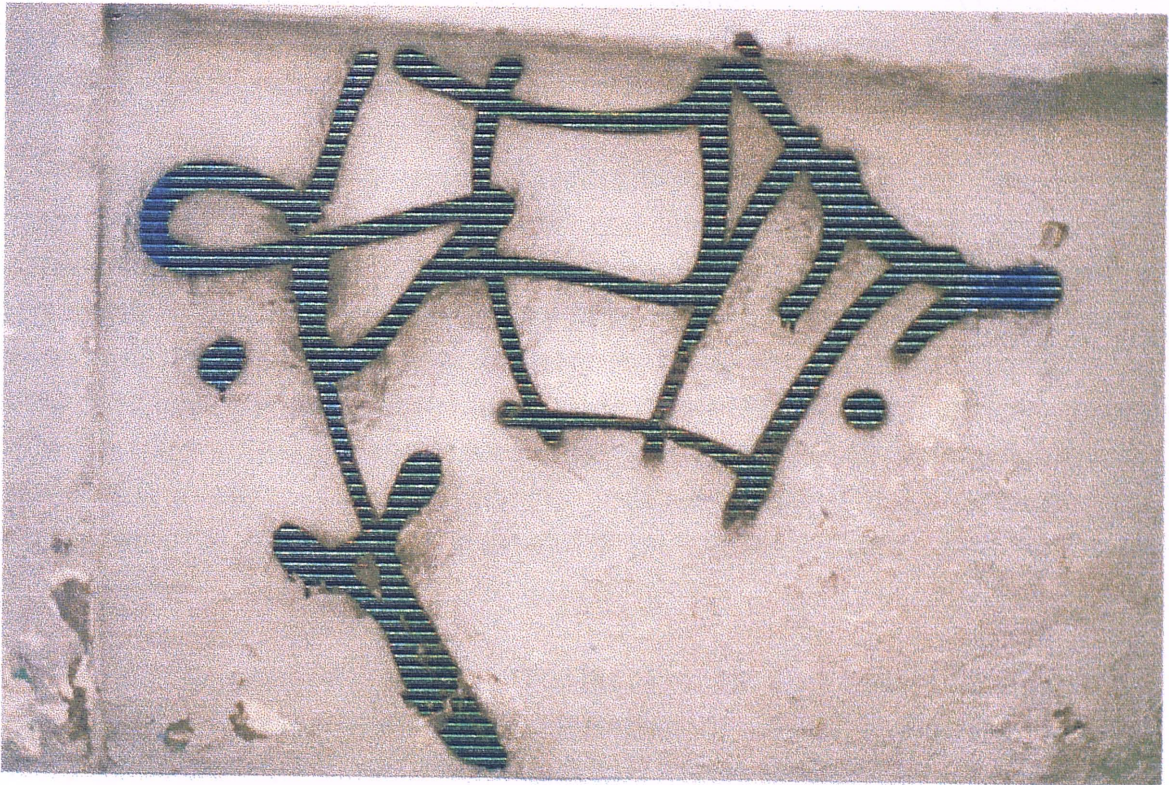
En un principio el autor (que se llama Writer) escribe con rotulador su seudónimo o nombre "de pila" (firma o tags) y lo hace en el mayor número de lugares y sobre superficies dispares. Se intenta con la firma delimitar un territorio. El estilo primero es muy sencillo y caligráfico. El nombre va seguido de un número o un adjetivo. Se utiliza un solo color. "Taki 138" fue el primer graffiti (Castleman, 1987: 59), taki era el apodo del autor y el número 138 el de su domicilio, apareció en la paredes, en los autobuses, en los monumentos públicos y las estaciones de metro.

El éxito de estos primeros graffiti fue tan grande que las paredes de la ciudad de Nueva York ya en 1971, se vieron envueltas en una verdadera "madeja" de ellos que surgían de todas partes (Castleman, 1987: 9). A esto contribuyó la utilización de botes de color al aerosol (conocidos como spray de color) que facilitaron la realización rápida de la obra.

Es el spray el útil gráfico fundamental que hizo surgir la técnica clásica del graffiti. La gran variedad de colores y la facilidad de su manejo hicieron desde el primer momento necesaria su utilización. Surgió una gran competencia de los escritores o "grafiteros" por imponer sus firmas en todas las superficies y se produjo con una calidad estética creciente que ellos llamaron "estilo". Los estilos del graffiti indagarían formas atrayentes en el diseño de las letras y el uso del color. Pero el graffiti americano llegaría más lejos al introducir personajes del mundo del cómic entre sus "palabras con diseño". Asistimos de nuevo a la unión entre signo lingüístico e imagen icónica como cualidad característica de esta manifestación artística contemporánea.

Es por esto que el muro de Berlín manifestara una transformación estética revolucionaria. A principios de los años 80 los viejos graffitis, realizados a base de frases filosóficas, cómicas o simplemente reivindicativas, (que se unían a algún signo o a alguna figura humana o parte anatómica), dejan de tener tanta presencia para desviar la atención hacia otros graffitis menos existenciales y contenidistas, incluso diríamos que con un mensaje nulo, que utilizan una o dos palabras y que se hacen "ver" por su enorme potencialidad comunicativa al estar tratados con un despliegue de diseño y matices nunca visto. La brocha se sustituye por el spray y el graffiti "Tipo americano" entra en la escena europea.

Se plantea en ese momento una dura pugna entre ambos, el de índole más



Graffitis de linea sobre paredes con graffitis tapados anteriormente. C/Obispo Hurtado. Granada, 1990-91.

européico, más expresivo, y este otro que invade de color y diseño la superficie mural, haciéndose más notorio.

El **graffiti europeo** despliega entonces todo un enorme potencial dedicándose a la "pintura mural". Grandes superficies de muro se cubren con diseños muy expresivos, donde la figura humana aparece deformada sobre fondos neutros, grises del cemento, en compañía de frases. Y que a su vez quedarán "completados" y en ocasiones anulados con pequeños graffitis, producto de los miles de turistas y curiosos que instauran como periplo lúdico la realización de uno o varios de ellos en el gran soporte mural.

El muro de Berlín, junto al metro de Nueva York (donde ahora se pintarán vagones enteros en su parte exterior para gran sorpresa de las autoridades y de los usuarios, siendo diariamente borrados) serán en toda la década de los 80 en el gran referente iconográfico del graffiti mundial. Pero no serán los únicos ya que las principales ciudades del planeta correrán parecida suerte estético-expresiva. El graffiti se convertirá en un problema, sobre todo lo concerniente a su limpieza y eliminación de las vías y servicios públicos, con este fin se crearán brigadas especiales de vigilancia.

El último gran evento del graffiti contemporáneo será el del "derribo" del "muro de Berlín" en noviembre de 1989, que simboliza el final de la "guerra fría" y la aparición de un nuevo orden internacional. Pero sobre todo el hecho más destacable es el uso que se dará en los años 90 al muro. Se cortará en pedazos para venderlo. Los fragmentos oscilan entre los de varios kilómetros, hasta los de a penas varios centímetros. Las ciudades europeas exhibirán en los parques públicos fragmentos enteros de éste. Compañías privadas (orientales) comprarán cientos de metros como un bien que podría cotizarse. Cualquier ciudadano por un módico precio, podrá disponer un trocito de muro con restos de policromía.

La desaparición del muro de Berlín coincide con una de las corrientes estéticas que más van a influir en la transformación y difusión del graffiti a nivel mundial. Será el surgimiento a mediados de los años 80 del llamado Hip-hop, movimiento contra la violencia, la droga y el racismo, que se vale de la música con letras de contenido social, quien lo asume como medio de expresión propio. De Nueva York se extenderá el llamado fenómeno "graffiti" a todo Estados Unidos.

El éxito internacional de esta música que conlleva implícita la mencionada estética en toda su producción comercial (carátulas de discos, camisetas, tatuajes, etc.) formará una oleada de grafitistas europeos adolescentes que sin las preocupaciones sociales de sus predecesores centran su máximo interés en imitar a los break-dancers (usan grandes gorras, pantalones y chaquetas y danzan en monopatín sobre las plazas públicas con movimientos gimnásticos).

La música "rap y accid" será la conclusión final de esta estética que invadirá a partir de 1992 todas las ciudades y cinturones urbanos (ciudades dormitorio), para pasar después al mundo rural (1995).

Ciudades como Granada que a lo largo de los años 80 iniciaron su evolución gráfica, desde las frases contestararias ("mata a tu viejo", "al pan pan, y al madero pum", etc.), hasta las elaboraciones más complejas de asociaciones icónico verbales; o la búsqueda de soluciones más estéticas e ingeniosas en los graffitis, vieron inmediatamente aparecer el graffiti americano como un "virus" creciente que todo lo ocupa.

Es en este contexto urbanístico de Granada donde analizamos la enorme repercusión del hecho gráfico y de algunas de sus particularidades, además de la "lucha" entre el graffiti de estilo "americano", y el otro más "europeo".

Esta visión de conjunto es la que tomamos para llegar a la evidencia ostensible de la enorme importancia que ha tenido a lo largo de la historia la aparición y uso del graffiti sobre una superficie social como es el muro, tan llena de significaciones representativas y contextos espacio-temporales que entroncan con la necesidad de trascender a través de los signos gráficos el panorama del presente continuo, ese del que el ser humano siempre ha querido escapar para saltar las barreras lógicas de la existencia.

Sinopsis histórica.

Paleolítico---- Cuevas franco-cantábricas---- Pinturas de animales con asociaciones de signos (puntos, líneas, incisiones, etc.)

Obras policromas con signos monocromos.

Neolítico---- Levante español---- Graffitis icónicos estilizados con escenas humanas y animalísticas junto a signos o esquemas lineales (cabañas, estructuras complejas) puntos, líneas, incisiones.

Obras monocromas.

Mundo Preromano ---- Cultura tartésica--- Graffitis de la Necrópolis de Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén). S. VII a.C.
--- Graffitis posteriores ibéricos del s. IV. Cerrillo Blanco.
---- Cultura ibérica--- Graffitis sobre fragmentos de vasos áticos. S. IV a.C. Illeta de Campello.

Cultura romana ---- Graffitis-sellos de alfareros sobre terra sigillata.
---- Graffitis de Pompeya y Herculano en tabernas y prostíbulos.

Cultura paleocristiana ---- Graffitis de las catacumbas de Roma.

Baja y alta edad media ---- Graffitis de los escribanos que firman en los libros como autores del texto.

Renacimiento ---- Graffitis de los canteros sobre los sillares de los edificios y castillos.

Barroco y neoclasicismo. ---- Graffitis de la Sala de los Espejos de Versalles. La Asamblea Nacional prohíbe tras la revolución francesa hacer graffitis sobre los monumentos.

---- Revoluciones sociales decimonónicas. --- Llenan las cárceles de reclusos políticos, éstos y los soldados que los custodian utilizan el graffiti. Castillo de Belver en Palma de Mayorca (1818).

---- En las ciudades se usa el muro como soporte de pasquines, carteles y graffitis.

Siglo XX ---- Guerras Mundiales ---- Graffitis de los soldados al ocupar poblaciones para atemorizar al ocupado.
---- El graffiti como medio de comunicación social para acusar al estado o expresar inquietudes sociales o simplemente artísticas.

Evolución del graffiti contemporáneo.

---- **Años 60** ---- Pintadas a brocha en las ciudades ---- Frases filosóficas.
---- Frases políticas.

---- 2ª Mitad década 60 ---- Aparición en España de las primeras pintadas políticas (Madrid, Barcelona, Bilbao). Los partidos en su mayoría aún ilegales mandan a sus simpatizantes instrucciones de cómo realizar graffitis.

---- Cuba ---- Gran desarrollo del graffiti potenciado por el Estado en muros junto a la realización de grandes pinturas murales con inscripciones.
Graffitis institucionales utilizados en Rusia desde los años veinte y con un gran desarrollo en los años 30 y 40.

---- **Francia** ---- Mayo de 1968 ---- Revuelta estudiantil.
Gran utilización del graffiti como medio de combate y expresión transgresora sobre soportes murales de instituciones políticas y religiosas.

---- **E.E.U.U** ---- Nueva York ---- Nacimiento del graffiti americano: "**Taki 138**". Primer graffiti utilizado sobre muros, metro, autobuses con

rotulador y spray.

---- 1961. Alemania ---- Muro de Berlín.

---- Primeras pinturas murales decorativas de grupos de aficionados.

---- A partir de 1968 aparecen frases contestatarias con signos o dibujos icónicos.

---- **Años 70** ---- Alemania ---- Muro de Berlín.

---- Uso masivo del muro por el movimiento hippie. Frases y símbolos pacifistas.

---- Pinturas murales con palabras o frases de sus autores o con añadidos (apropiación) que invaden la superficie pictórica para servirse del mensaje elaborado para transformarlo.

---- Aumento de pequeños graffitis que ocupan todas las superficies, las pintadas y las no pintadas con signos, nombres, frases.

Francia ---- Gran desarrollo del graffiti. Frases y dibujos se conjuntan para expresar el máximo contenido con el mínimo de intervención.

E.EU.U ---- Comienza el uso de la pintura al spray. Primeros autores individuales de graffitis y luego aparición de la banda de graffiteros que harán obras colectivas sobre el metro de Nueva York.

España ---- Uso del graffiti con carácter eminentemente político a finales de la década.

---- **Años 80** ---- Llegada del graffiti americano a las grandes ciudades de Europa. (París, Berlín, Roma, Barcelona, Madrid, Londres, etc.).

---- Palabras y frases con rellenos de color y fondos atrayentes.

---- Palabras tridimensionales con sombras proyectadas y personajes de la iconografía del cómic.

---- Dura pugna entre el graffiti europeo y el americano.

---- Desaparece la pintura a brocha y se intaura el rotulador y sobre todo el spray.

1985 ---- La música Hip-Hop americana utiliza el graffiti como

medio de expresión y estética. Aparecen los Break dancers y los disk-jockey que difunden la estética en sus vestimentas y publicaciones musicales.

--- Se trata de una música con mensaje social para jóvenes que se expresan en los muros creando graffitis de técnica muy virtuosa y que en las discotecas danzan con ejercicios gimnásticos sobre el suelo.

---- **1989** ---- Derribo del Muro de Berlín.

---- **Años 90** ---- Música rap y ácid americana con estética y medio de expresión del graffiti sobre camisetas, carátulas de discos, revistas, pegatinas, etc.

---- Aparición en todas las ciudades de graffitis americanos en pugna con los europeos.

---- Acción de bandas de graffiteros sobre los muros.

---- Muchas de estas bandas publican fotos de sus obras a través de Internet.

2.- Evolución del graffiti en España (1930-1998)

Años 30-40.

- Pintadas hechas con plantilla de Franco y José Antonio junto con siglas de Falange.
- Pintadas en muros de catedrales e iglesias en rojo o negro con listas de "Caídos por la Patria" o con frases imperativas (en la Catedral de Granada y Sagrario se pueden aún ver muy borradas).

Años 50.

Siglas de partidos en la clandestinidad realizadas a base de alquitrán y disolventes.

Años 60.

- Mensajes completos (frases) de los partidos

Años 70.

-Frases políticas realizadas al spray que coinciden con campañas electorales. Los partidos aconsejan a sus militantes, mediante panfletos hechos en multicopista, cómo realizar una pintada, dónde y con qué material.

Años 80.

-Se deja de utilizar el graffiti por parte de los partidos y sindicatos ya legalizados. Se utiliza el cartel.

En su lugar aparece el graffiti de :

- . Colectivos de ciudadanos.
 - . Grupos pasotas ("al pan pan y al madero pum". C/ Calvo Sotelo. Granada, 1986).
 - . Sindicatos minoritarios que siguen utilizándolo como propaganda social. (C.N.T. , C.G.T, etc.)
 - . Graffitis individuales con preocupaciones puramente gráficas y que además introducen siglas, letras o palabras.
- 1988:

. Primeras pinturas murales. La Facultad de Bellas Artes de Granada, en la asignatura de técnicas pictóricas, pide a sus alumnos realizar murales públicos como trabajo de la asignatura (bares, centros culturales, muros exteriores, etc.).

- 1989:

- . Grupos feministas. Pinturas murales con frases. Muros circundantes de la plaza de toros de Granada (derruidos en 1990).
- . Graffitis de siglas sobre chumberas de la Alcazaba de la Alhambra.

Años 90.

- Graffitis cómicos hechos con línea en negro. Lenguaje del comic.
- Pintadas murales en colegios (patios).
- Publicidad artística en muros anunciando negocios.

- 1991:

- . Primeros graffiti tipo americano de escasa calidad estilística.
- . Concurso de pintura mural, coordinado por el Ayuntamiento de Granada y asociaciones vecinales.
- . Graffitis serigrafiados con plantillas (seigraffitis). Bares como "El Tornillo" utilizan la imagen de un tornillo negro sobre los muros para hacerse publicidad.
- . Primeros negocios (tiendas de ropa, pub, bares, etc) con grafismos tipo americano en sus persianas de hierro y luego en toda su fachada como reclamo.

- 1992:

- . Gran eclosión del graffiti tipo americano. Música áccid y el hip-hop americano se implanta con fuerza en el mercado musical. Grupos de jóvenes de 13 a 17 años adoptan las vestimentas de moda (pantalones anchos, grandes camisas, cabezas rapadas con pendientes en las orejas, el monopatín y las gorras). Se unen en bandas y comienzan a dibujar al spray sobre muros.

- 1993:

- . Algunos colegios e institutos de enseñanza media financian jornadas de graffitis (I. B. San Isidoro, etc.).

- 1994:

- . Jornadas de música rap y pintadas organizadas por locales de copas y discotecas. Industrial Copera ,carretera de Maracena.

- 1995-1998:

- . Primeros coches con graffitis (hechos por su dueño).
- . Disminución de los graffitis americanos en Granada, aunque siguen con fuerza en ciudades dormitorio (Maracena, Cenes, Pulianas, Albolote, etc), pero de inferior calidad técnica.
- . Vuelven a aumentar las pintadas individuales (que por otra parte no han dejado de "hacerse ver", con el ritmo lento pero constante que siempre han tenido).

3.- Tipos de graffitis.

A modo de introducción clarificatoria, para conocer el graffiti contemporáneo, debemos definir los siguientes puntos que luego se desarrollan en los epígrafes más adelante:

- ¿Dónde aparece el graffiti, sobre qué superficies?
- Que es el muro el principal soporte de la investigación entre otros muchos.
- Que frente a la pintura mural comercial o publicitaria y la pintura mural artística, el graffiti mural es una realidad diferente que utiliza el muro para trasgredirlo, mancharlo y usurparlo.
- Que, desde el punto de vista expresivo y estético, se clasifica al graffiti mural en la investigación en dos grandes grupos: el graffiti "tipo americano" y el graffiti "tipo europeo".
- Que tanto el graffiti tipo americano como el europeo utilizan el grafismo icónico, el pictograma, el ideograma, el signo y las asociaciones icónico-verbales para su lenguaje gráfico-expresivo.

3.1.- Lugares de aparición del graffiti.

En esta investigación no se recoge globalmente a modo de recopilación enciclopédica el mundo del graffiti. El "tema" graffiti es inmenso.

Ante todo partimos de esa necesidad comunicacional implícita en toda sociedad, y más aún en la nuestra, totalmente manipulada por los "canales

comunicacionales" que son los llamados medios de comunicación de masas (radio, televisión, prensa, publicidad, etc.), intermediarios entre el emisor y el receptor, pero que no dejan a éste para que a su vez pueda optar por una postura crítica y razonada del mensaje que se le presenta.

Los mass media no generan solidaridad en el ser, más bien la sociedad se dirige hacia una intromisión desesperada del individuo (Moles, 1976). Esta aparente facilidad comunicacional, tanto social (mass media) como interpersonal (teléfono, correo, etc.) no es real. El individuo está totalmente informado de lo que pasa en el mundo, pero a la vez es un ser solitario, incomunicado en su propia sociedad. No sólo necesita la masa anónima de la gran ciudad, sino algo más. Una tendencia a la comunicación personal hace que busque cauces y canales propios de autoexpresión. Y uno de ellos es el graffiti.

Pero el mundo del graffiti están extenso como la capacidad del ser humano. Podríamos estudiar los graffitis en las **cortezas de los árboles**, son en su mayoría iniciales y alguna forma gráfica (ideograma) que representa un corazón atravesado por una flecha. Las incisiones en los **bancos públicos** también son interesantes, aunque casi siempre se traducen en letras superpuestas las unas sobre las otras, en complejos entramados de escritura.

Los graffitis de los **servicios públicos** de cualquier lugar (bares, escuelas, institutos, etc.) en general tienden a completar frases o responder a preguntas y consignas. Son textos bastante curiosos y complejos entre los que aparecen números de teléfono y algunos pictogramas con formas de pene o vulvas.

Otros graffitis con los que se realizan sobre las **mesas**, bastantes complejos, ya que no son lo mismo los realizados por escolares sobre su pupitre que los mensajes gráficos más cargados de ideología de los universitarios, o los que podemos encontrar sobre las mesas de los bares.

Cualquier superficie es cubierta de signos y letras, las **cabinas telefónicas**, los **buzones** de correos. En casi todos estos lugares, como ya hemos apuntado, el lenguaje escrito es el principal determinante en la comunicación, siendo elementos adicionales los dibujos ocasionales que se derivan del contenido de las palabras o iniciales.

Otra gran área del grafismo es el mundo subterráneo del **metro**, los túneles de las circunvalaciones, los **pasos subterráneos** para los viandantes, los **muros**, etc. A este tipo de expresión se la ha denominado "subway art" o "arte underground" (Sureda y Guasch, 1987: 237:240).

Es aquí donde surge el fenómeno social, pero también artístico que buscamos: el **pictograma** y el **ideograma**, siendo el **grafismo icónico** la forma gráfica adoptada por excelencia, dada su inmediatez comunicacional y su fácil realización (la mayoría de las veces de un solo trazo). El pictograma, como ya veremos, es una forma icónica de algo, que a veces suele dar un "paso más" al convertirse en ideograma o representante simbólico de una determinada idea. En este caso la parte simbólica del pictograma aumenta. Como vemos, a una forma se le asocia un determinado significado. Sin embargo, muchas veces, esta misma forma, se utilizará de modo semejante, unida a otro significado, siendo el contexto mural el determinante en su correcta lectura.

Los muros son también un elemento importantísimo donde las tipologías y estilos del graffiti anteriormente citadas aparecen con bastante asiduidad. El muro es el mundo de la "publicidad visual". Es a través de estos "**espacios colectivos**" donde se inicia el mundo de la comunicación contemporánea. La importancia que cobra el muro a partir de la revolución en las artes gráficas habida en el siglo XIX, hace que la ciudad se llene de carteles, mosaicos de color, continuamente renovados con nuevos carteles que tapan a los anteriores. Se introduce aquí el concepto contemporáneo de moda, fugacidad y consumo rápido de la imagen (Ramírez, 1981).

El individuo ampliará su mundo. La noche, con sus luces, el anonimato del caminante, su poder de elección de aquellas imágenes que lo satisfagan, pero a la vez, su más creciente dependencia de ellas.

Nace el grafismo en la ciudad. Sus autores, ante todo tienen una enorme consciencia espacial, parecen poseer un gran talento artístico. El espacio mural es estudiado minuciosamente y el mensaje no se distribuirá al azar.

El concepto de muro queda ampliado en lo que llamamos paredes. Es decir, el muro sería un trozo de valla que separa y delimita, o bien edificios diferentes, o bien instalaciones al aire libre. La pared o tabique es un elemento constitutivo del edificio, de la vivienda. La pared encierra las diferentes dependencias del edificio, las internas y las externas (fachada).

En la mayoría de los casos vamos a hablar de paredes exteriores, no internas, ya que son las más expuestas, además de los muros. Es este un espacio en el que el brazo se mueve libremente, donde las dimensiones quedan ampliadas; donde, el individuo libre plasma los elementos indispensables que lo distancian y a la vez lo acercan a su colectividad.

El graffiti es el mundo de la imagen, un tipo de imagen que sobre todo parte de la globalidad social, de la ficción de los mass-media.

El mundo visual es inmediato al ser humano, la mayoría de las sensaciones las percibimos a través de la visión. Esta atracción óptica es la utilizada por la publicidad, la propaganda o el poder político. Pero también el individuo, preso de sí mismo y de su entorno, se convierte en un "proyector de imágenes", a las que invoca como en un rito ancestral, eligiendo siempre conscientemente unos materiales apropiados, un espacio adecuado, unas formas fuertemente simbólicas y denotativas, una clandestinidad, un anonimato que lo devuelva a su ser, que mitifique su acción, y la haga valerosa.

A veces sin saberlo estará manejando enseñanzas que ha ido recogiendo "enseñanzas visuales", maneras de ver y de expresarse, técnicas artísticas que definen nuestra época. En otro tiempo fueron pigmentos naturales, aglutinados con grasa animal, ahora es el spray o el rotulador.

El individuo proyecta la globalidad de su obra. Es un creador premeditado que estratifica cuidadosamente cada fase. Desde la necesidad primaria de producir una imagen en un determinado lugar, hasta la plasmación de la misma; recorrerá un amplio periplo donde los bocetos y pruebas serán frecuentes. El creador se adiestrará primero en pequeños cuadernos y luego en trozos de pared no muy visibles o que no considera importantes.

Pero, antes de la aparición del graffiti como forma pura y total, será el muro el que proyecte esa ansia perpetua del ser por utilizar el espacio, romperlo, transformarlo, utilizar sus sugerencias texturales, sus connotaciones circundantes. No cualquier muro sino ese preciso que él ha elegido. En muchos casos son las paredes de casas abandonadas, en otros los muros que delimitan su barrio, verdaderos enclaves colectivos de la expresión particular. En sus múltiples paseos irá vislumbrando la posibilidad, lo idóneo del lugar, la seguridad, el no ser descubierto, la hora precisa, etc.

El graffiti se hará en la mayor parte de los casos por la noche, casi a ciegas, en un impulso primario que no necesita de preámbulos (el espacio que se va a usar está perfectamente aprehendido por las sucesivas visitas previas del autor). El grafitista tenderá a repetir el mismo dibujo en varios lugares diferentes; luego abandonará su acción, puede que para siempre. El graffiti es tan efímero como la misma necesidad de crearlo, verdadera necesidad comunicacional y tergiversadora, pero también estética.

3.2.- El Discurso Mural: La Pintura Mural Urbana.

La expresión gráfica mural contemporánea es, como hemos visto anteriormente, muy amplia y diversa, producto de la necesidad de expresión humana. En este apartado se muestra de una manera estructurada el uso de la pintura mural urbana y su aplicación en diversas disciplinas profesionales como es la pintura publicitaria o en la pintura mural artística, pero además incidiendo en esa otra cara social de la expresión individual a la que llegamos con el uso del graffiti como arma expresiva y fuera de cualquier convención social o respeto a soportes no autorizados.

He aquí para una mayor comprensión del complejo entramado de la expresión mural contemporánea una estructuración:

A.- PINTURA MURAL COMERCIAL.

1.- Características:

- Relacionada directamente con la publicidad.
- Obras con grandes letras rotuladas, muy legibles, de la marca comercial anunciada y alguna frase o slogan acompañado de un logotipo o escena alusiva.
- Ha sido sustituida por grandes paneles iluminados interiormente sobre los que se colocan grandes pliegos de papel serigrafiado con técnicas fotográficas la propaganda de la marca, una frase o slogan de la campaña y un fondo muy atractivo donde personajes, paisajes y elementos se distribuyen.

2.- Realizadores:

- Empresas de publicidad o de pintores-decoradores especializados.

3.- Soportes:

- Muros exteriores de las ciudades dedicados a la publicidad por ser paso de vehículos privados y transportes periurbanos.
- Muros interiores y exteriores de polideportivos o campos de fútbol, como podemos ver en las pinturas murales publicitarias (Fig.3) de la avenida de Pulianas (Granada, 1995-98).
- Paredes exteriores de las naves de los polígonos industriales.
- Paredes o fachadas principales de negocios urbanos (fotocopiadoras, pescaderías, restaurantes, tiendas de ropa, pub, bares, etc.). Un ejemplo lo vemos en la pescadería (fig.2) de la calle Real de Cartuja (Granada, 1995-96).

4.- Técnicas:

- Se suele pintar el muro (de cemento, ladrillo, bovedillas, etc.) de pintura pétreo blanca que ha sustituido a la cal por su duración, adherencia y resistencia a las condiciones medioambientales.
- Se utilizan pinturas plásticas al agua para exteriores que poseen una amplia gama de matices y son muy resistentes a la acción del sol.
- Las pinturas sintéticas al aguarrás han sido sustituidas casi totalmente ya que se desprenden del soporte por la acción de los cambios de temperatura.

B.- PINTURA MURAL ARTISTICA.

1.- Características:

- Pintura mural que posee un carácter decorativo y expresivo, asociada a veces a la arquitectura y que pretende con sus temas muy estéticos alegrar visualmente determinados muros de la ciudad que han sido cedidos por sus propietarios para tal fin.
- Pintura que ocupa el muro con composiciones pictóricas de varios géneros tradicionales de la pintura de caballete como el bodegón, paisaje, figuras o mezcla de todos éstos.
- Decoración de fachadas por pintores decoradores con figuras, falsos relieves en grisalla y ornamentaciones vegetales. Son de gran tradición en Granada. Podemos verlos en el centro histórico, en la plaza de la Catedral, en el Paseo del Darro, etc.
- Encargos de ayuntamientos, iglesias o locales a pintores de reconocido prestigio. Un ejemplo lo tenemos en las pinturas de Juan Vida en el techo de la galería comercial abierta a la calle del antiguo cine-teatro Aliatar.
- Negocios que encargan decoraciones pictóricas complejas sobre la puerta y paredes de entrada que no se limitan a rotular el nombre del local y dibujar varios elementos alusivos, sino que ocupan toda la superficie posible. Esto lo podemos ver en la documentación fotográfica que a lo largo de la tesis se muestra. Por ejemplo en la calle Santa Lucía (Granada) en la decoración de las paredes y puertas de un pub (1995).
- Concursos de pintura mural promovidos por el ayuntamiento de Granada (Fig 1. Puerta Elvira. 1995-96).
- Pinturas murales promovidas por el Departamento de Pintura de la Facultad de

Bellas Artes de Granada a partir de 1988 como trabajo de clase de la asignatura Técnicas Pictóricas.

2.- Realizadores:

- Artistas plásticos de reconocido prestigio a los que se les encargan las obras.
- Equipos de aficionados.
- Equipos de estudiantes de Bellas Artes.

3.- Soportes:

- Muros y paredes de inmuebles urbanos en su mayoría preparados para recibir las técnicas pictóricas adecuadas. Si el muro es de ladrillo o bovedilla se prepara la superficie a pintar con varias capas de mortero de hormigón (arena de varios grosores y cemento), aunque en algunos casos se han encontrado bases de yeso tratado en su superficie con una base de imprimación para exteriores.

4.- Técnicas:

- En su gran mayoría es la pintura plástica al agua.
- A veces encontramos temples acrílicos utilizados en Bellas Artes para soportes de pintura de caballete que se han degradado muy pronto.
- En ocasiones se emplean acabados sobre la pintura plástica al agua de pintura al spray.
- A partir de 1999 aparecen pinturas murales realizadas íntegramente con pintura al spray sobre superficies no preparadas de bovedilla y cemento. Las podemos contemplar en la plaza de la Catedral sobre muros de ladrillo que separan solares de casas derruidas.

C.- EL GRAFFITI MURAL

1.- Características:

- Dibujos, incisiones o pinturas hechas sobre una superficie con una intencionalidad trasgresora.
- Estas obras se realizan sobre lugares públicos no apareciendo nunca en el ámbito privado.
- Las superficies sobre las que se actúa no cuentan con el permiso ni el visto bueno del dueño.

2.- Realizadores:

- Los autores son anónimos, actúan en secreto ya que la acción está penada por la ley con denuncia y sanción de multa.

3.- Soportes:

- Mesas de bares, centros de enseñanza y públicos realizados con bolígrafo, incisión, rotulador, etc.
- Árboles de jardines urbanos, hechos con incisión o rotulador.

- Paredes interiores y puertas de servicios públicos hechos con rotulador, incisión o bolígrafo.
 - Sobre coches, hechos con incisión y a veces con rotulador, incluso pintura al spray.
 - Sobre el suelo del asfalto cuando hay pruebas ciclistas, realizados con pintura plástica al agua o a la cal que son retirados inmediatamente por los trabajadores municipales.
 - Sobre el suelo, hechos por los niños con tizas de colores.
 - Sobre el suelo de cementado sin fraguar, hechos con incisiones completadas con marcas de suela de zapato.
 - En menor medida sobre el suelo con spray. Suelen ser señalizaciones de trabajadores municipales (fontaneros, albañiles, etc.) que señalizan con pintura roja o azul al spray los lugares sobre los que tienen que abrir algún agujero para realizar alguna instalación. Aunque también he encontrado otros graffitis que ocupan la superficie para expresarse y trasgredir el espacio como los del barrio granadino de La Chana (Fig.6. y Fig.13.)
 - Sobre **paredes, muros y puertas exteriores**. Son el objeto de nuestra investigación y que analizamos detenidamente al final en la parte II en las fichas técnicas. Además podemos verlos en el resto de la documentación fotográfica del corpus central de la tesis.
 - Aquí podemos ver en principio las siguientes obras:
 - Fig. 4. Graffiti serigrafiado con el uso de plantillas, llamado serigraffiti. (Calle San Agustín. Granada, 1990) que estudiaremos en la parte de fichas técnicas ya que es un ejemplo muy interesante de aportaciones consecutivas en el tiempo sobre una obra de otros graffitis que lo completan.
 - Fig. 5. Pared con graffitis (calle Boquerón. Granada, 1993-97). Aquí los diferentes planos murales han propiciado la aparición de los graffitis, cada uno de ellos se adapta al entorno, componiendo a uno y otro lado de la ventana sus elementos.
 - Figs. 7, 8 y 9 corresponden a graffitis "tipo americano" que con un cuidado diseño y colorido aparecieron en Granada como alternativa a los graffitis tradicionales que hemos llamado "tipo europeo", menos preocupados por el estilo y sí con la expresividad.
 - Figs. 10 y 11 son "firmas" o "tags" de "tipo americano". Se trata de obras menores que utilizan palabras a las que se les da un estilo propio para diferenciarlo de otras. Su principal misión es ocupar el máximo posible de lugares, incluso anulando a otras con un grafismo en forma de aspa (fig.11, Calle Concepción Arenal. Granada, 1994).
 - Fig. 12. Graffiti "tipo europeo" sobre un gran panel de hormigón armado de la circunvalación de Granada (Calle Arabial. Granada, 1994). Las diferencias son ostensibles con respecto al graffiti americano: expresividad, falta de relleno de color, se observan otros graffitis debajo con los que convive, etc.
- 4.- Técnicas:
- En su gran mayoría son obras realizadas con pintura al spray totalmente.

El Discurso Mural



Fig. 1. Pintura Mural. Puerta Elvira. Granada 1995-96.



Fig. 2. Pintura Mural Publicitaria. Real de Cartuja. Granada, 1995-96.



Fig. 3. Murales Publicitarios. Avenida de Puñanas. Granada, 1995-98.

Fig. 5.

Pared con graffitis. Calle Boquerón. Granada, 1993-1997.



Fig. 4. Graffiti serigrafiado "serigrafitti". San Agustín. Granada, 1990.



Fig. 6. Graffiti sobre el suelo. La Chana. Granada, 1995.



Fig. 7. Graffiti tipo americano. Arabial, 1993.



Fig. 8. Graffiti tipo americano. Arabial. Granada, 1993.



Fig. 9. Graffiti tipo americano. Arabial. Granada, 1993.



Fig. 10. Afloraciones de graffitis tapados. Fuentenueva. Granada, 1994-98.



Fig. 11. Graffitis anulados. Concepción Arenal. Granada, 1994.



Fig. 12. Graffiti tipo europeo. Circunvalación de Granada, 1994.



Fig. 13. Graffiti sobre un acerado. La Chana. Granada, 1995.

Fig. 1.- **Pintura mural**. Concurso patrocinado por el ayuntamiento de Granada en colaboración con las asociaciones de vecinos. Puerta Elvira. Granada, 1995-96.

Fig. 2.- **Pintura publicitaria**. "Pescadería Conchi". Calle Real de Cartuja. Granada, 1995-96.

Fig. 3.- **Murales publicitarios**. Avenida de Pulianas. Granada, 1995-98.

Fig. 4.- **Graffiti serigrafiado** ("serigraffiti") con el uso de plantilla. Calle San Agustín. Granada, 1990.

Fig. 5.- **Pared con graffitis**. Calle Boquerón. Granada, 1993-97.

Fig. 6.- **Graffiti sobre reborde circular antiaparcamiento**. Barrio de La Chana. Granada, 1995.

Fig. 7.- **Graffiti "tipo americano"**. Calle Arabial. Granada, 1993.

Fig. 8.- **Graffiti "tipo americano"**. Calle Arabial. Granada, 1993.

Fig. 9.- **Graffiti "tipo americano"**. Calle Arabial. Granada, 1993.

Fig. 10.- **Afloraciones de graffitis antiguos y nuevos**. Calle Fuentenueva. Granada, 1994-98.

Fig. 11.- **Graffitis anulados por otros "invasores"**. Calle Concepción Arenal. 1994.

Fig. 12.- **Graffiti "tipo europeo"**. Circunvalación de Granada, junto calle Arabial. Granada, 1994.

Fig. 13.- **Graffiti sobre un acerado**. Barrio de La Chana. Granada, 1995.

3.3.- Clases de graffitis: Graffiti americano y europeo.

La clasificación del graffiti queda estructurada en dos bloques ya enunciados. De un lado el graffiti "tipo americano" aparecido en los años 60 en la ciudad de Nueva York, caracterizado por diseño y colorido, implantado a mediados de los años 80 en España en las principales ciudades (Madrid, Barcelona, Bilbao) y sucesivamente en el resto. De otro, el graffiti "tipo europeo", surgido en los años 70 en el Muro de Berlín, en París y luego en las principales ciudades europeas. En España la aparición del graffiti está muy unida a la transición democrática, dada la lucha social y política que tiene como referente obligado el uso del graffiti. El graffiti europeo es un graffiti menos cuidado pero más expresivo y existencialista, más profundo, donde el dibujo predomina sobre la masa de color y las frases que lo acompañan son hirientes y obscenas.

El graffiti americano.

No olvidemos que, por encima de que la investigación suscite y englobe el tema "graffiti mural" bajo diferentes lecturas, siempre nuestra "pupila" será la de una revisión artística, tanto desde el punto de vista puramente formal, como desde el punto de vista de su contenido y técnicas.

El graffiti, tal y como lo queremos estudiar no es una moda social, pese a que en España se esté implantando una tipología tardía, proveniente de Estados Unidos (Figs. 7, 8 y 9), importada como manifestación cultural de la

música RAP y ACCID. Ya se ha reseñado que a este creador de graffitis se le llama "escritor" (Writer) y lo que realiza es su "Firma" (tag) personal o su "apodo", o en cualquier caso el nombre del grupo al que pertenece (banda). En la mayoría de los casos, algo que comenzó con sólo la firma acabó uniéndola a un dibujo de un personaje del mundo del cómic o convirtiendo su firma en grandes letras con volumen. Del pequeño formato el graffiti americano evolucionó a los formatos medianos y grandes formatos.

Su principal objetivo era el de "hacer ver" su firma en el mayor número posible de lugares públicos, durante un tiempo prolongado. El origen de esta "moda" está en los años 60-70- Es un tipo de respuesta marginal de bandas juveniles organizadas en torno a unos gustos estéticos y culturales. A este tipo de graffiti lo llamamos "tipo americano"

El soporte de estas manifestaciones gráficas será el metro. De estos usos se derivan una serie de técnicas bastante difundidas por la moderna industria, el uso de la pintura al spray o el rotulador han facilitado la realización de complejas formas policromas en un espacio de tiempo muy breve y con rápido secado.

De estas técnicas partirá el fenómeno graffiti para hacerse ver rápidamente por todas las ciudades del mundo. Pero, mientras en el resto de los países sólo sirvieron para cubrir muros y paredes con siglas o mensajes cargados de un gran contenido político y social (fig.4, recordemos el caso de España en los años 70), en ciudades como Nueva York aparece una vertiente fuertemente inconformista en la cual sin embargo se cuida el diseño, la composición y los matices.

Estos graffitis no sólo son palabras o frases, sino explosiones visuales de color y fantasía. Es una vertiente nueva del diseño gráfico, más rotunda y arriesgada, que creará una estética particular, posteriormente aprovechada por el llamado "diseño oficial" de la escuela americana, muy marcada a su vez por el funcionalismo racionalista. Es el llamado "estilo" (Style) que lucha contra otros estilos, el que definirá esta gran eclosión y desarrollo de tipologías del graffiti en los años 60-70 en E.E.U.U.

La ciudad se inunda de mensajes, los gobernantes se alarman, existen campañas en contra de esta llamada "lacra social", se destinan presupuestos elevados a limpiar los trenes del metro, las galerías, los túneles (Castleman, 1987:9).

El New York Times se llena de artículos y cartas al director que en muchos casos rechazan la aparición desmesurada sobre cualquier superficie urbana del grafismo, en otras se habla de un nuevo arte libre. Nueva York es ese mundo hirviente, esa torre de babel donde las etnias luchan por su derechos y donde se localizan las primeras grandes culturas del graffiti contemporáneo.

Ante todo está, como hemos dicho, la banda marginal, con sus gustos particulares, en lucha no solamente contra la sociedad total sino contra las otras bandas rivales. El medio de lucha más efectivo es el graffiti, pero un graffiti de calidad, con "style".

Y, claro está, esta rivalidad dará lugar a la adopción de una estética particular. El uso e investigación continuada en una determinada técnica en un tiempo determinado, bajo unas homogéneas condiciones ambientales (sociales-culturales), hará del graffiti un mundo aparte, un mundo totalmente creativo, un camino más del arte contemporáneo que se abre con todas sus grandezas y miserias.

Este gran movimiento se va a exportar inmediatamente como una moda, como cualquier otro producto más americano, a otros centros importantes de poder (Berlín, Londres, París).

En Europa, en un principio, sólo se introducirá la estética neoyorquina a través de algunos turistas americanos que acostumbraban a decorar el muro de Berlín con pintadas. El muro se convertirá con el tiempo en el único escenario permitido del graffiti mundial.

Este tipo de graffiti, como vamos a ver, frente al que defino "tipo europeo", se distingue por la necesidad espacial de muros limpios, en general de cemento, anulados por los planos de color y las masas de línea de diferente grosor.

El graffiti europeo.

Es esa otra vertiente estilística que apuntábamos antes, desvinculada de la americana estéticamente, menos efectista pero más expresiva. Son, ante todo, pintadas que no llegarán a formar grandes composiciones con una unidad temática o estética (fig. 1). Utilizarán como técnica preferida también el spray pero utilizándolo con menos virtuosismo sobre cualquier superficie sin un interés excesivo en las condiciones de ésta. Su problema es la pronta degradación de la obra al utilizar paredes viejas y desconchadas, lo contrario

del graffiti americano que busca las superficies de cemento o ladrillo visto con el objeto de proporcionar un soporte duradero.

Se trata de un mundo gráfico mucho más fragmentario, más pacífico y expresionista, que está menos preocupado por impactar y más por expresar pulsiones, más inmediato y menos premeditado (fig.5).

En la actualidad estas formas conviven en los muros y paredes con mensajes puros, incisiones en forma de iniciales con graffitis tipo americano, muy abundantes debido a la gran acogida que ha tenido por parte de jóvenes de trece a dieciocho años. El graffiti europeo es elaborado por un amplio margen de la población, al contrario que el americano, realizado por determinados grupos de edad relacionados con gustos musicales afines y en contextos muy marginales.

Son formas gráficas muy reconocibles, bastante icónicas. La mayoría de las veces, como hemos dicho, están realizadas en un solo trazo, la válvula del spray no ha dejado de presionarse lo cual nos indica en ocasiones la pericia que poseen sus artífices y su seguridad compositiva al no mostrar chorreados que estropean las obras. La línea es el principal elemento, apareciendo desnuda sin la ayuda de planos de color ni rellenos excesivos. La superficie del muro, con sus texturas, desconchados y matices es aprovechada para potenciar su atracción expresiva.

3.4.- Tabla clasificatoria del graffiti por estilos gráficos.

Los estilos gráficos son elementos fundamentales del lenguaje del graffiti, donde se sustenta su poder comunicativo inmediato y fácil de captar por un receptor ocasional que pasa caminando sin pararse frente al graffiti.

De este modo los estilos estudiados y bajo los cuales encuadramos todas las producciones delimitadas dentro de los epígrafes de graffiti tipo americano o graffiti tipo europeo aparecen en ellos reflejadas en mayor o menor medida, según el tipo de mensaje que se quiera utilizar.

Los estilos van de la expresión icónica con ánimo de representar figuras naturalistas, hasta la geometrización y abstracción de éstas, creando formas gráficas que llegan hasta la no figuración, perdiendo su capacidad evocadora pero transformándose en elementos sígnicos con mayor o menor cercanía a lenguajes articulados.

Este proceso consecutivo se estudia en sus fases fundamentales: pictograma, ideograma y signo, que ya veremos como se pueden extrapolar a otros momentos de la historia con bastantes similitudes, como es el caso de la pintura mural paleolítica.

Además, la unión de lo gráfico (icono, pictograma, ideograma, signo) y lo verbal (letras, palabras, frases); es decir, lo que denominamos asociaciones icónico-verbales son la constante fundamental del mundo del graffiti (en todas las épocas históricas en las que ha aparecido éste), uno de los principales puntos que se analiza en esta investigación.

Tabla clasificatoria del graffiti por estilos gráficos.

GRAFISMO ICONICO



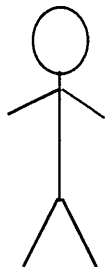
-Alta iconicidad.

- Mantienen gran cantidad de elementos gráficos que identifican al objeto que designan.

Esto es debido a que la composición del motivo gráfico mantiene una gran afinidad estructural con el natural.

- Influencias del lenguaje del cómic.

PICTOGRAMA



- Es un graffiti que aunque mantiene elementos estructurales tomados del natural, simplifica al máximo sus medios gráficos.

-Con un mínimo de medios expresa. Es un tipo de grafismo que posee una gran inmediatez ya que los datos aleatorios han sido eliminados.

- Influencias del lenguaje de la comunicación visual, aunque no llega a compendiarse en torno a códigos prefijados, de ahí que mantiene un significado muy flexible según el muro en el que se coloque.

- Es un grafismo que procede de imágenes elaboradas culturalmente con gran simplicidad de trazo, capaz de comunicar estructuralmente el estado significativo que se le atribuye a su esquema.

IDEOGRAMA



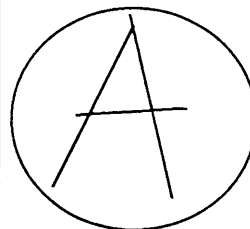
- Es un signo gráfico a medio camino entre el lenguaje y el dibujo, que designa conceptos, incluso palabras (el dibujo en forma de "corazón" significa "amor". El signo gráfico de esta manera nos lleva inmediatamente al concepto que se quiere expresar.

- Suele representar como el pictograma objetos reales, manteniendo una gran afinidad estructural con ellos, pero en un estadio de contenido más avanzado ya que son signos instituidos socialmente y prefijados por códigos culturales a veces amplios y universales.

- Su evolución a veces derivó en una letra del alfabeto.

-Signo mucho más abstracto que el pictograma.

SIGNO



- Procede del latín "signum", grafismo que contiene un valor semántico por sí solo o en unión de otros.

- Establece un nexo de unión entre el mundo conceptual y lingüístico y el mundo de la expresión gráfica y artística.

- Utiliza palabras y grafismos que potencian el mensaje (ejemplo de "A" y un círculo, símbolo de "Anarquía").

En las pinturas prehistóricas se los llama también tectiformes o ideomorfos, según las formas que adopten (serpentiformes, puntiformes, etc). Sus usos y significados debieron ser amplios.

GRAFISMO ICONICO --- VERBAL

Unión de la forma gráfica icónica (que representa una idea o un elemento del natural) unida a una forma verbal (palabra, letra, frase).

Las **asociaciones icónico-verbales** son uno de los temas centrales de la tesis.

CAPITULO II

EL PROCESO DEL GRAFFITI

"... es necesario señalar que el arte que podemos considerar como vivo y que, por ello mismo, escapa a la etiqueta de artístico, difícilmente vamos a encontrarlo en las exposiciones de los museos, fundaciones y/o galerías actuales."

Parreño (1993: 28).

1.- Procesos culturales y sociales del graffiti.

1.1.- Factores culturales en la representación del graffiti urbano.

"Se ha dejado adormecer nuestra capacidad innata de entender con los ojos, y hay que volver a despertarla."

Arnheim(1986:13).

La representación de la tridimensionalidad sobre una superficie de dos dimensiones es tan artificial que sólo gracias al éxito de la fotografía, con el uso de determinados objetivos que intentan reconstruir la imagen tal y como quedó estipulada en el Renacimiento, se ha conseguido llevar a buen fin la representación más objetiva que se pueda dar de la realidad. La fotografía y el cine han sustituido a la necesidad humana de la plasmación de su mundo en un lenguaje comprensible para la sociedad.

Pero tal representación es sólo un hecho cultural. Aprendemos a mirar y luego a descifrar imágenes. Nuestro primer conflicto surge hacia los seis o siete años (Lowenfeld, 1990), cuando nuestra potencia expresiva trata de copiar ese otro mundo llamado real de la fotografía.

El ser contemporáneo asiste a un nuevo drama: Su percepción se enfrenta ya tempranamente con los convencionalismos gráficos instaurados en la sociedad. De esta manera se inhibe tempranamente la capacidad de todo individuo como creador de imágenes. Sólo la minoría que es capaz de imitar torpemente el sistema representativo convencional será tildado con la frase de "eses sabe dibujar", esa

minoría que luego progresivamente irá abandonando la actividad gráfica porque se les exigirá una mayor fidelidad al llamado "natural". Hacia los catorce años dejarán el dibujo para siempre, como si la actividad expresiva fuera algo sólo para grandes genios dotados. La gran parte de la culpa lo tiene el sistema educativo que no desarrolla las capacidades creativas y potencia el estudio del lenguaje visual en los alumnos como potencia y exige el estudio del lenguaje verbal.

El sistema representativo occidental condiciona en gran medida el fracaso del ser moderno. Ha cortado su evolución psíquica interior, haciéndolo retroceder, paralizando su ego, inhibiendo su expresividad natural. Como nos dice Guy Gauthier (1986:37):

"La imaginería popular nunca la ha integrado realmente, persistiendo en ignorar la profundidad incluso en pleno triunfo de la representación clásica..."

La creación gráfica que no posee ningún conocimiento teórico sobre las reglas de la representación "objetiva" occidental, es distinta y en cierto modo entronca con la primitiva, pues precisamente está immaculada (hasta cierto punto) de teorías estético-formales producto de un compendio enciclopédico de saberes acumulados durante siglos.

Pero, el ser que vuelve de pronto a sentir la fuerte pulsión creativo-expresiva, hace de su mente un campo de batalla donde las ideas hierven buscando pronto dar vida a esos "fantasmas" que lo atormentan.

De esta necesidad de la representación, tan fuerte, tan latente, saldrá fortalecido, renovado. Surgirá de inmediato en ese mundo gráfico, esa capacidad que siempre le fue negada; porque al representar, obstaculiza la marcha en línea recta del llamado arte mayor, evidenciando cómo un arte nacido de la nada puede constituirse e imponerse socialmente. El creador no se sentirá solo, pues sus paseos por la ciudad lo harán buscar la complicidad callada de esos otros signos sin autor, que viven en las paredes.

Son estas representaciones las que reivindican claramente un espacio puro absoluto, sin ninguna referencia, sin estratificación de planos, sin relaciones espaciales absurdas que lancen o retrotraigan unos elementos, escalonándolos con respecto a otros. Una representación que en un absoluto espacio unidimensional anule el tiempo, cualquier resquicio del pasado, llegando a hacer pura la expresión y, por tanto, puro el mensaje.

Porque, desde el significante, el grafismo instaaura una dictadura intransigente, que se adhiere al muro y cumple con aquellos mecanismos de la percepción que han logrado, con el transcurrir de los milenios, instaurarse en la memoria colectiva, como

viajeros inmortales, siendo las formas las que activan estos mecanismos, erigiéndose en únicas secuelas de la representación, anulando el enmarque; sólo las superficies arquitectónicas proyectan y son rebasadas por estas masas de color que parecen derretir la llamada figura-fondo con el ácido corrosivo del grafismo: Socavadas paredes que parecen dejar ver el otro lado.

Y todo por esa anulación de la superficie, esa herida al gran lienzo de la ciudad, hasta negar incluso su existencia.

Si el ser contemporáneo ha creado una expresión particular de su ser, lo ha hecho para transformar el espacio representacional que históricamente no ha asumido como propio. Así ha retomado las armas abandonadas desde la prehistoria y ha hecho de su expresión la única causa que proyecte ese inconsciente colectivo; porque al lanzarlo a los demás evidencia su carácter creador por excelencia, dejando el testimonio, el epílogo, el testamento de su época para la posteridad.

El espacio urbano, que lleva grabando en su piel los signos de esta necesidad, nos evidencia que una civilización que pudo ser "terminal", no ha acabado en "muerte cerebral"; que ni los medios de comunicación han tapado la boca al ser, ni el mundo de las imágenes ha puesto una muralla a sus ojos; muy al contrario, el reencuentro con el espacio mural, ha hecho surgir un tipo de representación que ignora la tridimensionalidad y la perspectiva, aunque retoma el volumen, pero lo encuentra de las manos de un discurso absoluto donde no existen las evidencias geométrico-matemáticas.

Se parte del vacío, ese sórdido "bajo continuo" que engloba a la ciudad con sus coches, esa voz imposible de destacar de entre las demás, ese grafismo que no existe con respecto a nada, que no soporta una pirámide representacional compleja.

El graffiti lucha calladamente contra ese mundo del cartel, de la publicidad, de la imagen institucional. No es un complemento, es una respuesta agresiva a la presión que sobre la sociedad lanzan los productos culturales, el márketing y la publicidad.

1.2.- El graffiti como necesidad ante la incomunicación en la sociedad del siglo XX.

En toda sociedad existen necesidades básicas de todos conocidas. Pero quizás haya una a la que no se le dé la verdadera consideración. Esta necesidad de la cual hablamos es la expresión personal, la comunicación. El individuo necesita comunicarse, decir lo que piensa tanto como comer. De ahí que en una sociedad alienante, donde el hombre de “a pie” no pueda hacer oír su voz, el tema de la comunicación se hace tan acuciante.

Pero no solamente el individuo utiliza determinados canales de comunicación, sean o no oficiales, sino que también manifiesta una serie de necesidades expresivas entroncadas con lo religioso, moral y estético. Todos estos vínculos que se complementan van a movilizarlo fuertemente. Es este un sentimiento propio del ser humano: la necesidad de la autoexpresión y a la vez el hacer partícipe de ésta a su colectividad .

Se crean mecanismos de interdependencia muy complejos. Pero hay algo que hemos apuntado antes y que es nuestro principal objetivo: Es por esa necesidad de expresarse, a través de ella, donde afloran los gustos estéticos y el mundo gráfico del hombre urbano. Es en esta faceta donde encontramos al hombre de siempre, el que se enfrenta al “muro colectivo” de la gran ciudad con unos mecanismos perceptivos concretos de nuestro tiempo, con unos gustos, unas formas de expresarse particulares; pero en el fondo, casi las mismas de aquel otro ser que pintaba en las grandes superficies de las cuevas prehistóricas.

La atracción que ejerce el muro, como elemento sugeridor de la forma, remueve en el humano la necesidad innata de transformar la materia inerte, integrar “su mundo dentro del mundo”, movilizar una serie de actuaciones que exterioricen sus ideas y obsesiones. Ésta es, pues, una de las respuestas más importantes del hombre hacia su entorno.

El ser contemporáneo “decora” su ciudad con aquellos elementos que le obsesionan. Elige aquí y allá los soportes de su representación, utiliza de manera consciente los materiales y las técnicas más apropiadas, amoldándolas a las condiciones específicas con procedimientos adecuados.

Los graffiti son la gran respuesta contemporánea a todo ese mundo estético e ideológico en el cual se haya inmersa la sociedad llamada de “la imagen”, de “los grandes mass media”. Frente a ellos se alza la voz, el mensaje estético del grafismo mural contemporáneo.

Al hecho de elegir tomar como base de sus representaciones el muro colectivo, no le podríamos hacer una mera lectura sociológica e ideológica, pues quizás adoleciera de cierta pobreza o limitación su estudio. Por encima de estos fuertes condicionantes o determinantes está el individuo aislado de nuestras ciudades, empobrecido culturalmente y embrutecido por la “dictadura de la imagen”, que necesita de la ciudad para vivir y esconderse; pero, a la vez, para expresarse y ser él mismo. De este tortuoso marco, surge la necesidad de expresión, las formas, los símbolos, los pictogramas, ese mundo que lo salva del vacío y de la incomunicación. Es el llamado arte con mayúsculas, esa pura necesidad de crear la imagen, la forma. Un arte semiinconsciente, apartado de las consideraciones sociales es el originario soporte de la representación, y su uso una costumbre arraigada desde siempre en la colectividad.

No se pretende desde luego caer en los típicos conflictos conceptuales de lo que puede ser o no es arte, pero trataremos de analizar el enfrentamiento del creador a su obra, qué piensa sobre ella, en qué momento del proceso va eligiendo cada elemento material o gráfico, por qué opta por un determinado soporte y no otro, qué relaciones pueden tener sus producciones con restos murales de otras civilizaciones, en ese continuo viaje de las imágenes a través del tiempo, que no es más sin duda que a través de nosotros mismos.

A lo largo de la historia de la humanidad, la necesidad de la representación gráfica ha dado lugar a la historia de lo que llamamos hoy día formas artísticas o manifestaciones culturales. Las motivaciones de este “continuum representacional” han venido avaladas por las disquisiciones de los especialistas. Desde la magia

propiciatoria, los ritos de la fecundidad, etc.

Es sin embargo el mero hecho de la representación en sí mismo, el uso de elementos inmutables, las formas, lo que convierte en objeto de estudio y análisis estos grafismos, aislados en el tiempo, pero presentes en todos los niveles culturales e históricos. La "forma" era una estructura vacía sobre la que se depositaban significados a veces inesperados (Focillón, 1980).

Las formas, creadas y formuladas dentro de códigos específicos se convierten en signos con un significado concreto. Estos signos que no poseerán un mismo simbolismo quedarán petrificados en sus representaciones específicas pero vacíos, y serán utilizados cientos de años después en otros contextos que no tienen relación con sus orígenes (Focillón, 1980).

Cada época impondrá un valor iconográfico que servirá a generaciones como uso expresivo habitual. Recordemos por ejemplo cómo se representa el concepto "amor" gráficamente en nuestra sociedad (corazón y flecha que lo atraviesa, iniciales y la palabra inglesa "Love").

Cada grafismo compondrá un elemento aislado y flexible dentro del lenguaje al que se incorpore transformándose en signo. Pero ciertos signos, quedarán aparte, formando significados complejos. Este es el caso de los graffitis de líneas quebradas, puntos y espirales, zigzag, asociadas a muchas pinturas rupestres, de uso específico, dentro de ritos ocultos.

Otros, sin embargo, se formarán a partir de elementos naturales, transmitidos fácilmente a través de ideogramas. Surgirán así formas pictográficas (grafismos icónicos) con un grado muy elevado de semejanza con el objeto que designan. La iconicidad de estos elementos será patente, hasta que los transforme simplificándolos, caminando hacia la abstracción completa donde se les aplique una ley gráfica que pierde la estructura del elemento natural percibido.

En principio, estos signos, definirán conceptos amplios: caballo, sol, tierra, mar, poder, muerte..., que progresivamente serán transformados al ser transcritos en tablillas de arcilla, en madera, piel, o simplemente pintados o grabados sobre un muro.

Esta intencionalidad comunicacional, esta necesidad codificadora es la que dará verdadero impulso a la humanidad a la hora de lo que hoy conocemos como transmisión de conocimientos: surge aquí la historia. Aparecerán las fuentes escritas, la copia, la impresión y divulgación del pensamiento y la cultura de masas tal y como la entendemos hoy; es decir a través de esa codificación del grafismo en torno a leyes

establecidas que lo transforman en signo y como éste a su vez queda configurado finalmente en un lenguaje articulado, objetivo y comprensible para todos.

A lo largo de los siglos en que representación y conocimiento intelectual quedan relegados a ciertas élites (Edad Media), el ser “normal” quedará ligado a ciertas directrices del pensamiento gráfico impuesto. En gran medida su lectura directa de las imágenes (retablos escultóricos o pictóricos) estará condicionada por las normas establecidas por estas instituciones (monarquía-iglesia).

Los símbolos adoptados y las pautas de la representación ya prefijadas, no cambiarán hasta que la dialéctica ideológico-religiosa obligue a los artistas a transformar sus modos de narrar y representar iconográficamente, adaptando los signos y las composiciones.

Pero estos cambios “desde arriba” tienen una respuesta clara: El arte popular, la llamada artesanía que recogerá las formas de las artes mayores para sus repertorios decorativos. No cambiará la función del objeto, pero sí su estética. Los materiales serán los mismos, mas el soporte estructural se adaptará a las corrientes estilísticas en boga, manteniéndose a lo largo del tiempo y con una acción más directa sobre la sociedad, pues su evolución, al ser más lenta, los convierte en objetos más duraderos y menos vulnerables a las nuevas modas.

Los grafismos de cualquier tipo de decoración poseen una gran resistencia estructural al cambio. Pueden experimentar oscilaciones cromáticas, incluso una determinada forma puede ser más sobria o llegar hasta excesos barroquizantes obsesivos, ocupando por completo una superficie (“horror vacui”). Un meandro o una espiral, un zig-zag o un círculo pueden evolucionar grandemente según las posibilidades combinatorias que la época les impela. Pero estarán siempre presentes en la vida de generaciones que utilizan una silla, abren una puerta, se visten, juegan a los naipes o rezan en una iglesia.

Serán sin embargo determinadas épocas de crisis de valores, o ciertas revoluciones formales o conceptuales las que, al utilizar nuevos soportes estructurales, dan el subsiguiente paso hacia diferentes modos de “leer” y crear las formas.

Una de estas etapas cruciales en cambios radicales (junto al neolítico) fue la revolución industrial. Los nuevos materiales y las necesidades que demanda la sociedad van a contemplar su transformación. El hierro colado, el acero, el hormigón armado, las grandes láminas de cristal, en un primer momento exigirán adoptar no sólo nuevas soluciones estructurales sino también estéticas.

El primer historicismo ecléctico se verá superado inmediatamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Las exposiciones universales hicieron básica la necesidad de experimentación en todos los campos. La arquitectura necesitará un lenguaje adecuado, fácilmente asimilable a las condiciones del proceso industrial.

La forma seguirá a la función. De esta manera surgirá un nuevo concepto de aquella, desvinculado del puro virtuosismo plateresco, emparentado con el añadido decorativo que cubre la estructura básica (Loos, 1989). Una forma capaz de organizar la composición y ser sustento a la vez del elemento del cual forma parte. El objeto se caracterizará por su unidad. Esta economía de medios llevará a las artes gráficas e industriales a una suma estilización y racionalismo, puesto que cualquier forma se enjuiciará desde su utilidad y no como un añadido más que cubra un espacio. En pintura se podrá ver la acción del cartelismo, donde toda la estructura se rige por leyes de la naciente publicidad, y la composición dependerá no del motivo, sino del texto compuesto en él.

En este sentido, el Modernismo, en muchos de sus aspectos, ha sido mal interpretado al ser definido esencialmente en nuestro siglo como un estilo decorativo más, cuando por el contrario es el primero que plantea la necesidad de una funcionalidad desnuda y un racionalismo aplicado a la construcción de cualquier forma estructural, ya sea pintura, escultura o arquitectura, junto con la adopción de nuevos materiales y sistemas constructivos.

Nuestro siglo borrarán cualquier elemento no imprescindible en todas las artes; es esta racionalidad a ultranza la que geometrizará las formas, las depurará en extremo. La horizontal y la vertical serán las coordenadas analíticas en las cuales tendrán su gestación.

La arquitectura, el diseño gráfico, el industrial, la pintura van a responder aún con más fuerza a su pasado. Harán de los estilos anteriores meros derroches de energía innecesaria. Sin embargo, las artes más artesanales tardarán en adoptar patrones novedosos.

En una sociedad burguesa que quiere distinguirse del pasado, el Art Nouveau calará grandemente, de ahí que estilos derivados como el “art decó” o el “Tiffany art” llenarán todo el primer tercio del siglo XX con un arte nuevo, como su mismo nombre ya indicaba, pero con un desarrollo formal y sobre todo ornamental abusivo alejado de la verdadera novedad estructural y de los nuevos materiales que aporta el Modernismo.

Sólo la Bauhaus (Whitford, 1991) surgirá como elemento integrador, ya que verá

la necesidad de utilizar nuevos materiales y nuevas formas acordes con las que se habían implantado ya a nivel artístico en toda Europa. Así el arte formará parte de la vida expresado en la artesanía, la arquitectura y la escultura-pintura aplicada a los útiles de uso cotidiano.

Pero, la imagen, su consumo habitual en la sociedad de principios de siglo, se verá sumamente ampliada con los modernos medios de difusión de masas. El siglo XIX fue el gran laboratorio donde se gestaron todas las técnicas y procesos mecánicos (y químicos) que luego revolucionaron nuestros mecanismos perceptivos. Los carteles, las estampaciones, las reproducciones inundaron las calles y los hogares. Hasta entonces esta dependencia con respecto a la imagen, este disfrute individual, personal e íntimo será el origen de lo que después se llamará “densidad iconográfica” en las sociedades industriales.

El uso y consumo de la imagen, como si de un bien más se tratara, la hará imprescindible y presente en nuestra vida. La misma posibilidad de fabricar nuestras propias imágenes a través de la cámara fotográfica portátil y el disponer de un archivo personal de ellas, transformará la manera de concebirnos a nosotros mismos y al mundo que nos circunda (Ramírez, 1981).

En una sociedad con crecientes necesidades de autoexpresión, donde la libertad individual y romántica ha sido sustituida por una institucionalización democrática de los derechos y deberes del ciudadano, la triste realidad es la del individuo inscrito en una colectividad donde las aparentes libertades de su sociedad lo coartan, donde los medios de comunicación lo ahogan con sus continuos mensajes visuales, sus imperceptibles imposiciones.

Es tal la dependencia por consumir formas y colores, que productos de calidad pueden no ser adquiridos simplemente por su presentación externa, o son rechazados por no evolucionar formalmente dentro de la moda estilística imperante en el momento.

Las consecuencias sobre esto parten de la aludida anteriormente “densidad iconográfica”. Estamos cosechando los frutos de varias décadas atrás. La imagen se ha hecho tan irresistible, tan fácil de conseguir o producir, que el individuo no se ha contentado con asumir la que le impone su sociedad, sino que ha adoptado roles más críticos y personales.

El ser humano protesta, pero no de forma silenciosa, sino visible. El mundo urbano se ha llenado de signos, de nombres, de colores, de pequeñas infracciones al orden legal, de tergiversaciones de códigos publicitarios, etc.

Es el fruto de treinta años de televisión, de miles de publicaciones periódicas, de los poster, de la propaganda asfixiante y deformadora de cualquier realidad.

Por el contrario el ser no busca ninguna realidad pues vive inmerso en una aplastante, hecha a base de imágenes ya elaboradas, condicionantes, directamente lanzadas a su ego.

Este individuo acosado, sin capacidad de respuesta (feed-back) es el que se atreve a un tipo de acción muy particular, la de responder a estas continuas agresiones por otros canales, colectivos y de fácil acceso al resto: el muro y el signo gráfico.

Como hemos dicho, los mass media no socializan al hombre pues limitan su comunicación a una dictadura del estímulo-sin-respuesta. El drama contemporáneo es el de la incomunicación, la incapacidad de ser.

El individuo se lanzará a la urbe con un spray y realizará a la luz de lo prohibido, en un acto sagrado y ancestral, una serie de formas simbólicas y mensajes tendentes a romper ese hilo conductor, imposible de deshacer, que es la incomunicación.

Hemos analizado, pues, las repercusiones de la imagen y sus relaciones con el poder históricamente, hasta que procesos sociales y técnicos contemporáneos la transforman y la democratizan, haciéndola un medio de masas donde nuevas élites político-culturales la utilizan y donde surge también un nuevo creador-manipulador: el ciudadano medio de las ciudades.

De esta manera se genera un lenguaje, unos códigos, unas necesidades y un vínculo comunicacional entre el entorno y el individuo que salvarán al ser contemporáneo de su propia extinción a manos de su cultura.

1.3.- El graffiti como creación artística marginal.

“El arte figurativo esquemático viene, como ha demostrado M. Luquet, de un realismo verdadero, no visual sino conceptual; es el que se observa en los niños.”

Breuil (Huyghe. 1977:42).

El llamado ARTE nace como esencia imprescindible del ser humano ya desde la primera infancia. El desarrollo psicomotor del niño manifiesta ese proceso complejo pero necesario que supone hacer surgir la forma como exteriorización de los movimientos motores, y después a modo de transformación de estos, para que de alguna manera ese mundo asumido por la creación tome forma inteligible. Los niños y algunos simios poseen hasta los 3 años una gran creatividad artística (Gari, 1995), producto de una necesidad psicomotriz de crear con la ayuda de un útil, grafismos que dejan sentir un gusto estético en su posterior contemplación.

La percepción actúa sobre la forma naciente como un arma arrojada. Su potencia transformadora la proyecta sobre la imaginación, asimilando diferentes impulsos nerviosos y traduciéndolos en formas que de manera comprensible cierran el mundo expresivo de la mirada.

Las primeras manifestaciones del espectador-creador son las de una gran concentración-observación del fenómeno. Cualquier impulso motor traduce a modo de rastro el originario pensamiento que hace surgir mágicamente el motivo.

Este mundo gráfico, como vemos, no pertenece necesariamente a determinados individuos “dotados” de una capacidad especial que los separa de los demás.

La expresión es un valor intrínseco de lo que denominamos humanidad. El ser humano, cualquiera, es capaz de hacer inteligible un lenguaje de signos que, codificados bajo el palio universalizador del pensamiento humano, los haga accesibles a cualquier otro que se encuentre a cientos de kilómetros o cientos de años.

El valor indiscutible del signo es universal. La necesidad de transformar nuestra percepción, amoldando sus imágenes a nuestro acontecer inmediato; ese mundo intermedio entre lo percibido por nuestros sentidos y el producto elaborado de nuestro espíritu, se hace necesario exteriorizarlo, reconvertirlo, transcribirlo a otro lenguaje por tanto universalizador, capaz de suscitar emociones originarias independientemente del valor preciso de la comunicación.

Este valor totalitario y transmisor del grafismo es el que lo hace elemento indispensable, arma humana contra el tiempo, mensaje perpetuo e inmanente.

Es por esto que la atención temprana del niño hacia el grafismo sea ya esa prueba indeleble no de precocidad sino de necesidad autoexpresiva y universal.

Que nuestra civilización haya sesgado vida de expresión personal, dotando en apariencia a determinados individuos del poder creativo, y apartando a los demás esta capacidad, es un problema, una lacra pesada e injusta.

El concepto de expresión no siempre iba relacionado con el de arte, ni siquiera como individualidad especial. Muchos de los ahora llamados "artistas", desde el Paleolítico, fueron ajenos a la noción de "arte" (Walter, 1977).

Igualmente los productores de graffitis se mantienen alejados del arte tal

y como queda definido por la sociedad occidental. De hecho los intentos de llevar a las galerías el graffiti en EE.UU. o de reservar incluso espacios murales en la ciudad al graffiti (con el objeto de controlarlo más que de exhibirlo) han sido infructuosas. El creador no soporta las imposiciones ni estéticas ni culturales, se sabe irradiador de un importante mundo, rico en mensajes, con un peso cada vez mayor sobre la sociedad.

El llamado ARTE, pese a quien pese, no es una consecuencia equilibrada y natural, sino un organismo sintético, un mecanismo paralelo que nada tiene que ver en la actualidad con una utilidad social que desemboca en un bien colectivo.

El arte de galería vive en un mundo aparte. Sólo el diseño de elementos imprescindibles en nuestra sociedad incide sobre los gustos de la totalidad de la población. Es un arte vivo que llega hasta nosotros con unos contenidos estéticos producto de la ideología cultural de la época. De hecho el consumo de determinados productos queda unido a su fuerza estructural y su estética.

Desde siempre cualquier sociedad ha utilizado sus producciones creativas como un elemento inherente y afianzador de su identidad. Hoy sin embargo, lo que en un pasado supuso la pintura mural y de caballete sobre la sociedad, ha dejado de ser un hecho importante desde el momento que el pintor no tiene una incidencia directa en la sociedad (lugar ocupado por el diseñador).

Con la aparición de la fotografía este cúmulo de consecuencias que a lo largo de todo el siglo XIX se suceden, van a hacer del pintor un elemento aparte de la sociedad, un intelectual maldito que vive rodeado de una secta de individuos con crecientes intereses económicos y de poder cultural acerca de éste.

En nuestro siglo, incluso la idea de artista se renueva. La historia se revisa, construyéndose toda una ideología estética del presente y de las épocas pasadas, apoyada en la aparición de las publicaciones especializadas (revistas, enciclopedias, libros, etc.), que desde diversos puntos de vista estudian la obra (Historia del Arte, Critica de Arte, Filosofía del Arte, Estética, Técnicas Artísticas, Biografías, Libros de Artista, etc.).

Éste es un hecho del cual no podemos eludir una profunda reflexión. El perspectivismo histórico hace de determinadas épocas trampolines desde los

cuales, y a lo largo de periodos continuos, se vislumbran ideologías estructurales que son dadas como buenas, punto de arranque de lo demás. El positivismo lógico fue una de éstas.

Pero, frente a este mundo de lo que llamamos ARTE existen un cúmulo de tendencias paralelas que nos hacen pensar seriamente si no habrá comenzado hace décadas un nuevo camino, una brecha que será el camino a seguir en el futuro.

Es la nuestra una cultura universalizada por los mass media, que adopta una serie de alternativas gráficas con gran fuerza creativa y autosuficientes en sí mismas. Nuestra "aldea global" es el resultado compartimentado de corrientes oficiales frente a otras "subterráneas" con gran validez conceptual. Sin ser producto de una moda pasajera, sino con cimientos sólidos, nos da argumentos suficientes para pensar en un nuevo modo de concebir la creación y la existencia de nuevos lenguajes creativos.

El mundo del grafismo contemporáneo, lo que llamamos genéricamente como "Graffiti Urbano", no es un cúmulo de elementos sin conexión, faltos de una dinámica cultural coherente, o carentes de una estética que los capacite como algo más que estorbos sin razón de ser, que manchan nuestras ciudades y son molestos, como se piensa en la actualidad.

Aún así, hemos de reconocer que el principal atributo del graffiti nace de su marginalidad, de su capacidad transgresora. El niño lo aprende muy pronto:

"Estos lápices son para dibujar en estas hojas, y sabe que será castigado si los usa fuera de este marco preestablecido" (Gari, 1995: 16).

Que estos elementos aparezcan desesperadamente por doquier, en una lucha sin cuartel por el espacio, ocupando un lugar determinado, con una unidad formal y conceptual poderosa, incidiendo y transformando la mirada del individuo urbano, acosado por la publicidad, por la necesidad de consumir imágenes, no quiere decir que esta necesidad comunicacional no parta de un derecho primigenio y humano que desde siempre ha formado parte importante de la sociedad.

Lo define Gari (1995:16) como:

"La capacidad de salir del marco de escritura, de convertir los signos en violencia discursiva hacia el poder .../... eso: el graffiti."

Desde el Paleolítico los espacios sociales han quedado continuamente utilizados por oleadas de grafismo, muchos de ellos superpuestos los unos a los otros, fruto de grupos de individuos y no de una mente solitaria y poderosa. Al contrario la mentalidad social siempre ha propiciado la necesidad de la expresión colectiva. Jamás un solo hombre ha realizado cualquier creación si no se ha visto arropado por un grupo que colectivamente apoyara sus manifestaciones.

La expresión no nace de un estadio presocial, al contrario como respuesta social. Y como vemos esta respuesta se da de algún modo con elementos que afecten a la colectividad. Así el espacio colectivo, tanto el de la cueva como el muro urbano, se hace elemento indiscutible, soporte de acción- comunicación.

Para ello se ha utilizado un lenguaje fuera de códigos predefinidos que dificultaran la comprensión de lo que se ha querido decir. Para formular mensajes inmediatos se acude a el mutuo diálogo entre la imagen y la palabra que reafirma los contenidos y ancla los significados, precisamente sobre un espacio prohibido: el muro.

En algunas ocasiones la forma gráfica pura se hace más patente e indispensable, más fácil de elaborar, de percibir y de recordar por ejemplo en el caso de anular una señal de tráfico se utiliza una línea, o dos en forma de aspa sobre el signo, en lugar de introducir una palabra ("no") o una frase. Los significados que emita el grafismo irán desde el pleno conocimiento del valor significativo dado en la actualidad a esa forma (señal de tráfico), hasta los posibles significados que le asignamos a cualquier grafismo de nuestra ciudad; incluso en casos en los que no identificamos el grafismo con la transgresión que infiere, nuestro pensamiento visual lo codifica y articula siempre para asimilarlo a determinados significados inherentes a la forma, y que tienen una respuesta intrínseca, diríamos casi ancestrales. No quedaría correctamente entendido el graffiti en su contexto pero sí asimilado y recreado nuevamente y llenado del contenido particular que le damos en su momento, aunque éste sea erróneo.

Este proceso de diálogo es el que nos muestra la enorme capacidad de relación comunicativa del ciudadano con el mundo gráfico urbano, producto de la comprensión de los procesos creativos y culturales que le son propios desde que él mismo se enfrenta de pequeño a las imposiciones educativas y las acepta o en otros casos mantiene una tensa relación.

1.4.- El graffiti como espejismo de la cultura contemporánea.

La evaluación de cualquier concepto (aunque en apariencia sólo englobe el mundo del arte) supone una revisión global de todas aquellas instancias decisivas que transformaron la realidad histórica.

Bien sabemos que no existe una única realidad, que cada época revisa lo anterior, que por esto mismo la historia no es una ciencia muerta.

Hay ciertas épocas especiales, en las que los anteriores conceptos dan paso a nuevas pautas y modos de enfocar problemas casi indiscutibles hasta el momento.

El nacimiento en el siglo XVIII en Alemania de la “estética”, a partir del libro de Baumgarten titulado *Aesthetica* (publicado entre 1750 y 1758), como ciencia autónoma, el de la historia del arte, o el fenómeno de la crítica, transformaron radicalmente las anteriores convicciones. Las relaciones entre la obra de arte-creador- sociedad se truncaron.

El mismo espectador fue cambiado y en su lugar se inauguró una nueva etapa en la cual el entendido, capaz de valorar determinados gustos estéticos, estará capacitado para entender esa “cosa” que va más allá de la pura transmisión de

contenidos inmediatos.

El arte era esencia, pero también el fruto del enfrentamiento de un talento personal que como creador toma de la naturaleza contenidos universales y es capaz de captar lo sublime de éstos.

El espectador de la obra debía de estar preparado para saber captar del mundo representado aquellos elementos no puramente plásticos latentes en toda creación.

El arte se intelectualiza. El pintor no debía de manejar una relativa iconografía bíblica o mitológica para dotar a sus seres de un simbolismo adecuado, debía de ir más allá, crear nuevos símbolos. Es el siglo XIX el que ve aparecer nuevas inquietudes sociales que quedan reflejadas en los cuadros (Courbet, Manet, Delacroix, etc.) donde el burgués, el ciudadano de la calle, aparecen retratados en acciones comprensibles.

Este mundo sumamente complicado, encontró dos vías principales. De un lado una revisión clásica de la modernidad, de los lenguajes artísticos bajo el tamiz de un ideal apolíneo (Nietzsche); de otro, el enfrentamiento del hombre a la naturaleza, ese ideal imposible, por tanto racionalista, componedor del lenguaje del arte y universalizador de la comunión entre el hombre y el infinito, su idea de dios.

En resumen esa idea continuamente enfrentada de la razón y la pasión, lo objetivo y lo subjetivo que dio como resultado el simbolismo, el realismo o una pintura ecléctica que representaba grandes hechos históricos del pasado. También la búsqueda de un análisis racional de los procesos químicos y físicos de la luz junto a los mecánicos que hizo aparecer la fotografía pero también la pintura impresionista, búsqueda de una teoría de la luz y el color fuera del claroscuro renacentista.

Pero esta barrera biológica de búsqueda de lo inaudito también correspondía a esa búsqueda desesperada que del artista partía y que no era más que la de su sociedad.

La razón ilustrada se había descubierto como guardiana del saber, y el positivismo había inundado la luz de su siglo, donde no hay lugar para un mundo de verdad, de convulsiones sociales, de la gran masa.

En el siglo XIX el artista se lanza a la calle con las primeras revueltas sociales, despierta en él su ansia de libertad absoluta que no es más que el fruto de un siglo de ilustración, de sistemáticas búsquedas, de soluciones sin soluciones. El artista se

busca a sí mismo, pero no cierra los ojos a su sociedad; es más, se vincula a ella. Es un cambio importantísimo en su pupila, germen del posterior cambio formal, pues tendrá que adaptar sus técnicas para hacerlas útiles tanto a los nuevos procedimientos de reproducción de imágenes, que serán utilizadas para disfrute del máximo número de personas, como de esa acuciante conciencia de renovar sus elementos constructivos. Se produce una doble revolución, tanto a nivel ideológico como técnico.

Y son ciertas épocas especiales las que modifican a su vez otras épocas. Nuestro siglo lo ha hecho, sentó en el banquillo de los acusados al siglo XVIII y XIX, recopiló aquellas ideas que le hicieron falta y olvidó otras, revivió a ciertos artistas como precursores y lanzó a los demás a la papelera.

Nuestro conocimiento de las raíces de la cultura contemporánea, no por muy analizadas y revisadas continuamente dejan de ser algo discutible. Nuestra crítica tradicional parece no dejar equívocos, pretende ser una mirada limpia y veraz.

Pero pensemos que toda esta montaña está apoyada en varios pilares a partir de los cuales todo es una sucesión de variaciones de la misma melodía. También vendrá un momento en que este cúmulo de verdades absolutas caerá sin un motivo aparentemente lógico.

La historia viaja sobre dos railes, pero nosotros nos la imaginamos sobre uno. El otro es esa parte invisible de verdad que ignoramos, esa serie de vías subterráneas que se manifiestan continuamente ante nosotros y de las cuales no somos capaces apenas de decir nada.

Son estas vías paralelas las que, no siendo un fantasma imposible de ver, construyen un verdadero mundo aparte, una filosofía endiablada que al final nos comerá, como se comió nuestra visión de las raíces de nuestra cultura a todo el mundo ilustrado, la enciclopedia, el deseo de belleza inmutable y universal con las revisiones de antiguos estilos.

Las nuevas sociedades con sus medios de comunicación, con los nuevos materiales y complejos sistemas automatizados, son un producto de los siglos XVIII y XIX en que determinadas búsquedas se iniciaron y una nueva era inauguró un ser y una sociedad por tanto con un creador diferente.

Determinados fenómenos culturales marginales registran casi como un sismógrafo la conciencia de una época, este es el caso del graffiti urbano.

Existen, ciertas épocas marcadas especialmente por aquellas otras que las revisan. Nuestro siglo lo ha hecho, como se hizo en el pasado, ha sacado a la luz determinadas problemáticas, ha elevado a ciertos personajes al "altar" de precursores. Lo mismo, al autoanalizarse, ha recortado los movimientos que propiciaron su desarrollo actual. De esta manera, el concepto de nuestra "autohistoria" es el de un proceso de causas-efecto que no siempre se da de modo superficial y observable, sino en el seno de lo que la cultura ha denominado vías alternativas o subculturas.

Lyotard (1979) nos habla de que el artista en el cuadro traza caminos, mundos limitados que cobran movimiento y vida gracias al ojo que los mira.

El graffiti es ese seísmo que provoca, en primer termino, la expresión y luego -si acaso- la significación. Actúa más como motivador visual (significante) que como almacén de un determinado significado. Pero no un significante muerto sino sensible, que redunde en su forma gráfica y se hace patente e inminente. Sus propios mecanismos perceptivos, su sentido de lectura formal, ya significan.

El graffiti motiva al ojo, lo hace seguir su forma, sus autopistas como estímulos puramente lúdicos que se proyectan y hacen consciente su coherencia significativa.

Nuestra percepción global no sólo indaga en posibles significados, sino que necesita asumir la forma, agotarla, traducirla en impulsos estructurales, simplemente por el hecho de escalonar la percepción para hacerla accesible.

El campo de fuerzas del ojo es inmenso. En nuestra sociedad actual de la imagen, se ha criticado el llamado voayagerismo, el simple mirar por mirar la imagen, que sufren la mayoría de los adictos a la televisión, pero en este mecanismo se encierra el germen del significado puro, el involuntario, el originario de todo signo gráfico. No podemos negar el mecanismo icónico de nuestra percepción que busca constantemente la forma y la consume con necesidad acuciante.

1.5.- Pervivencias históricas que condicionan el marco social y espacial del graffiti.

"La realización de graffiti continúa estando penada por la ley en todos los países del mundo (ningún fenómeno discursivo, ciertamente, ha originado más unanimidad legal)

Joan Garí (1995:28).

La cultura de masas abrió la discordia fundamental de nuestro tiempo. De un lado los que denomina Umberto Eco (1968) "Apocalípticos", los que rechazan la cultura de masas, respuesta de aquellos que siempre intentaron una educación humanista y coherente respecto a una manera de pensamiento científico-cartesiano, y ven con horror como los mass media construyen a semejanza un mundo de relaciones nuevo.

De otro lado los "Integrados" (Eco, 1968), los que asimilan cualquier innovación, fieles defensores a ultranza del sistema surgido de la densificación iconográfica e informativa de nuestro mundo.

Otra faceta de nuestro azar nos lleva a analizar las funciones de los mass

media, ya que estos no introducen al receptor en su mecanismo comunicacional. El individuo sufre, como dicen los “Apocalípticos”, un mundo de noticias, de publicidad, de productos, de los que apenas puede defenderse aparentemente.

Es aquí donde entran en funcionamiento otros medios, cercanos a los mass media, como entes capaces de regular la falta de interacción comunicacional en nuestro mundo.

Es la “Cultura Subterránea” que, aunque utiliza códigos y símbolos deudores de los mass media, se sirve de ellos para irradiar un tipo de cultura muy particular.

Los graffiti nos llevan al uso social del espacio urbano, del muro con resonancias míticas que nos trae a la memoria prehistórica su legado estético.

El ser humano, ahogado por los diferentes medios y ante la impotencia comunicacional, no tiene acceso a la autoexpresión de sus ideas; así, ante el muro (Moles, 1976), opta por responder con bastante coherencia.

El arte con mayúsculas del momento, pese a que se sirve de las reproducciones, de los libros, de las postales para difundirse, permanece dentro de los canales tradicionales como las galerías.

El ideal decimonónico de todo pintor sigue siendo ver expuesta su obra en museos; y su “sueño dorado” aún es el de la obra única. Frente a este punto de vista, en otros casos el creador se desvincula de estas relaciones, adaptando su lenguaje a los nuevos medios, siendo más consecuente con su labor estética y social, aunque pagando con su anonimato la posible atribución de la obra, realizada ya en equipo y no desde un único creador-genio.

La cultura del vídeo lo ha transformado todo, pero aún sigue siendo una minoría de intelectuales los que producen las imágenes que se proyectan a través del televisor.

Las imágenes son consumidas cómodamente desde nuestra sala como antes se hacía en el ábside de las iglesias. Pero, frente a la idea de que “la masa se lo traga todo”, existe una capacidad de respuesta muy a tener en cuenta. La cultura de masas no genera individuos grises, que se contentan con todo ese

mundo que se les vende.

La visión pasiva y acrítica de los “integrados” es infundada.

Lo que el ser corriente de nuestras ciudades realiza sobre cualquier pared es la prueba fehaciente de que no "está muerto", de que su mundo conceptual y estético es utilizado intensamente en un tipo de comunicación simbólica fuertemente estética.

Cualquier incentivo formal en el muro es aprovechado para transformar el marco cotidiano en una realidad estética, entre la no pericia (pues no es un profesional del dibujo), la expresividad (que aprovecha formas y símbolos convencionales) y el azar (que le lleva a repetir inconscientemente los mismos signos que hace millones de años se realizaron al abrigo de cuevas).

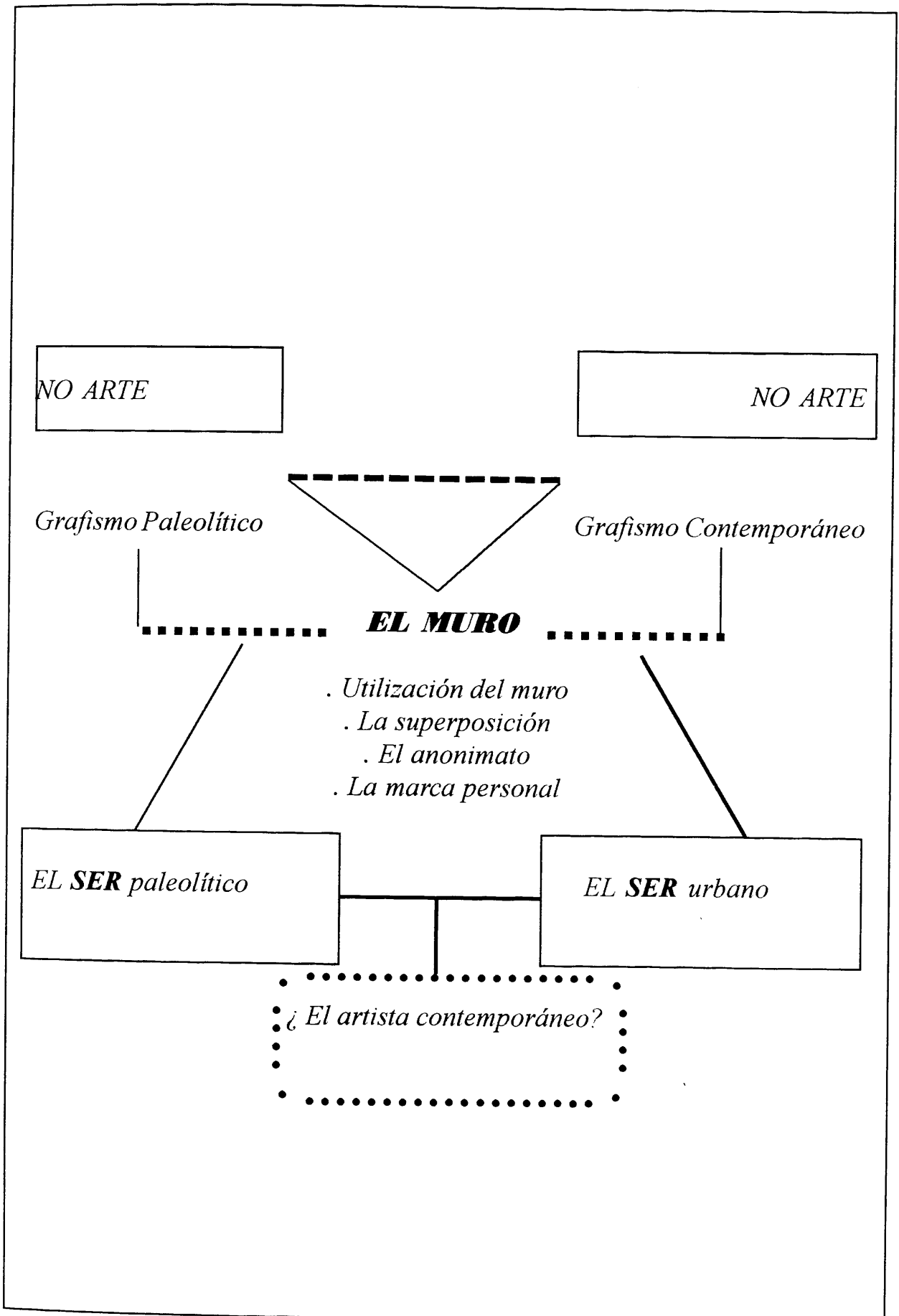
Existe una cultura subterránea, una manera estética de dar solución a las pulsaciones comunicativas, precisamente en un acontecer histórico poco proclive a la comunicación interpersonal.

Tanto las críticas de “élites intelectuales” a la cultura de lo estandarizado, como la asunción irresponsable de la masa, provoca la estructuración de un mundo sobre las bases de una economía totalitaria donde se distribuyen y consumen signos e ideogramas puestos y creados para ser asociados a la idea de consumo efímero.

El mundo de la imagen solicita de un nuevo arte sin mayúsculas. El papel del arte dentro de la cultura de masas es minoritario. Si antes la ideología estética iba asociada a la ideología de las instancias del poder estatal y clerical, ahora, al perder la capacidad de convocatoria, el arte se sumerge en su propio diario espejismo.

Desde la introducción paulatina de la estética en la producción industrial, en el diseño y en la vida misma a través de productos de uso común, se ha andado el camino que llega a la definitiva disolución del arte (pintura, escultura, dibujo) como medio de masas.

En su lugar los nuevos medios al servicio de las sociedades masificadas crearon nuevas formas de representación acorde con sus principios.



NO ARTE

NO ARTE

Grafismo Paleolítico

Grafismo Contemporáneo

EL MURO

- . *Utilización del muro*
- . *La superposición*
- . *El anonimato*
- . *La marca personal*

EL SER paleolítico

EL SER urbano

¿ *El artista contemporáneo?*

(Gráfico nº: 4.)



Signo matemático.
- Calle
Almona. Granada,
1990-92.
- Calle
Buensuceso. Granada,
1992-95.
El muro es el gran
desencadenante de
la acción gráfica.

Como hemos apuntado, con el grafismo contemporáneo asistimos por primera vez a un fenómeno que no ha tenido igual parangón en la historia. Ya en las primeras culturas las manifestaciones gráficas ocuparon un lugar importante.

Si analizamos tales testimonios, primeramente podemos observar un elemento importantísimo en la realización: el espacio. El soporte sobre el que están representadas estas formas mantiene una serie de correspondencias y paralelismos observables. Muro, hueso, cerámica, textil, etc, es ante todo un elemento definidor de la forma, sugeridor de ésta.

La materia, con sus accidentes, es quien la proyecta sobre la percepción, que la reelabora y adapta a sus funcionalidades expresivo-emocionales.

Pero esta necesidad de elaborar y adaptar la forma para transmitir determinados contenidos, no hace al grafismo un elemento suntuario. Los huesos tallados y demás útiles -como después la cerámica-, pese a su inmediatez como objetos de uso, guardarán un inmenso poder expresivo y simbólico gracias al grafismo en ellos contenido.

El grafismo se adapta, buscando que la superficie dialogue con él, convirtiendo el elemento sobre el que se distribuye en un ente fuertemente ideológico.

Siendo el soporte la mayor manifestación palpable de lo físico, no es el muro un simple sostén de los grafos, son los grafos en cierto sentido los que reivindican y dejan ver el muro.

El plano, para el ser primitivo, era importantísimo; representa una realidad física potente ante la cual manifiesta una acción no para transformar con esos elementos añadidos, sino para subrayar la corporeidad (de ahí la enorme atracción de los muros irregulares).

El plano del muro es el plano mágico, el único posible, capaz de contener la pluralidad, la yuxtaposición de elementos unos sobre otros. Por mucho que intentemos ver lejanía o profundidad; es decir, estratificación de hechos y contenidos que evidencien y propulsen la representación como lo verdaderamente importante de ser percibido, (quedando el plano del soporte muerto e

invisible), nunca conseguiremos aislar lo representado de la presencia trascendente de la materialidad.

Pero aún siendo ésta bastante tridimensional, la evidencia gráfica la absolutizará de tal manera que los grafismos se agarrarán y asirán a la superficie, doblegando su corporeidad, imponiendo una bidimensionalidad mágica.

Junto a esta patente fuerza conformadora, que relaciona la superficie rocosa y llena de accidentes con la otra (menos natural y azarosa) de la forma gráfica, aparece una nueva relación simbólica: la del muro con el grafismo.

Como se ha dicho, la sensación de volumen que queda anulada en parte por la acción del grafismo en una mágica simbiosis, podría ser catapultada de nuevo por los elementos formales que a lo largo de un periodo de tiempo se suceden. Tales adiciones, que manifiestan un continuo cambio de escalas y proporciones, podrían relacionar las diversas aportaciones para diferenciarlas como elementos distintos, cada uno de ellos en un plano diferente. Con esto se generan segmentos temporales, y un antes y un después que tiene que ver no sólo con el tiempo real de ejecución de cada nueva oleada de graffitis sino también con la escala.

Pero esto no ocurre en la mayoría de los casos, pues el papel expresivo de los signos, en su relación con la superficie, gracias a la que viven, muestra unas especiales características fruto de sus relaciones espaciales propias y del código temporal impuesto. Como dice Zunzunegui (1989:135):

"Todo se instala en una especie de tiempo cero".

Cada época inscribe en sus realizaciones un sello propio producto de sus condicionamientos mentales y perceptivos. Cada momento asiste en la historia a una determinada búsqueda descriptiva de asignación del espacio a sus representaciones. Éstas son hijas de sus pensamientos, producto de su medio, quedando plasmadas y codificadas de forma precisa, tanto que su posterior lectura no cambiará la esencialidad.

Hoy día, tras el cese de búsquedas espaciales que amparen la representación de la tridimensionalidad por parte del creador gráfico (que no por parte de otros sectores como el del cine o la informática con su imagen virtual, infografía y holografía), asistimos de nuevo a una palpable evidencia plana de la superficie y luego de la representación plástica.



El muro herido: esa eterna condena del individuo atrapado por la naturaleza: la ciudad. Graffitis hechos con tiza. C/ Trinidad. Granada, 1990-91.



El muro urbano, plano de infinitas sugerencias, soporte comunicacional del ser, sobre el que se desencadena la creatividad del grafitista. C/ Niños luchando. Granada, 1990.

Primero los pintores anularon la perspectiva como sistema de valores que coordinados rompían la bidimensionalidad del lienzo o del muro artificial.

Ahora los nuevos medios gráfico-expresivos (spray, rotulador, etc.), que han hecho aparecer una nueva figura, la del grafitista urbano, han devuelto al muro ese compendio mágico de elementos, utilizados bidimensionalmente como heridas que rasgan las superficies, verdaderos entresijos gráficos.

Pero esta antigua evidencia trascendente, y por esto bidimensional, está en pugna tanto con la tridimensionalidad evidente del soporte, como con la superposición de elementos, producto de sucesivas intervenciones, que de nuevo estratifican el espacio, compartimentándolo, haciendo que el ojo caiga en el engaño del volumen y en el del alejamiento de planos.

El tiempo no engloba formas que se suceden, sino que es en sí un elemento totalitario. Sin embargo esta inmanencia representacional, que relaciona los elementos desde ese otro lenguaje absoluto, parece saltar las barreras de miles de años.

Es como si un concepto, cualquiera, pudiera emerger ante condiciones formales o estructurales parecidas, aunque también sociales.

De la pintura de caballete parte esa nueva concepción imperante hasta el siglo XIX del que sin duda el arte egipcio es una de sus primeras manifestaciones.

Al enmarcarse las escenas, el espacio se domestica. El egipcio es uno de los primeros seres en los que el tiempo cronológico es acuciante. La idea del paso de "un estado a otro" es bien patente en la cultura egipcia. El faraón debe prepararse para vivir en la otra vida. La escena que "relata", la necesidad de estratificar al ser y representarlo en diferentes alturas según la clase social a la que pertenece, abre definitivamente las puertas de un mundo donde el lenguaje es necesario.

Pero aún los signos de ese lenguaje no se han convertido en abstracciones. La relación con la forma icónica que recuerde su referente natural, para utilizarla como contenedor de ideas más amplias que lo representado, se sucederá de una manera lógica y progresiva para que los convencionalismos actúen consecuentemente (el águila, la serpiente, el chacal, el gato, etc).

El faraón aparece representado como animal-dios- hombre, el doble de proporciones que sus siervos para diferenciarlo de ellos. El perfil se impone y su representación plana nos lleva a pensar en un tiempo detenido, también absoluto.

No hay momentos antes y momentos después; y si existen, al ser sucesivos e ir apareciendo en el sentido de la lectura, son absolutos en el instante en que aparecen, para luego (dejar de ser) desenfocarse, sin dejar de estar ahí.

La pintura transportable hizo necesario un nuevo sistema de representación. El plano único desaparece ya que se recubre la superficie con toda una serie de formas referidas unas a otras que cuentan una historia con personajes principales y secundarios, con decorados espaciales donde el "ojo" entiende "lo que se cuenta".

El cristianismo hace necesario un desarrollo en el espacio de escenas fácilmente percibidas por el espectador. En una primera etapa, por el influjo del arte romano, las representaciones serán mucho más icónicas, aunque se caerá pronto en patrones expresivos fijos que se compendiarán en los sucesivos siglos, quedando prefijados y hechos convención, conforme las necesidades simbólicas y espacio-temporales lo exijan.

Progresivamente, nuevos parámetros filosóficos y sociales harán renacer de nuevo esa necesidad, tanto icónica como espacial, de reconvertir el espacio en un elemento ilusorio y fácil para la percepción.

El ojo del espectador debe "entrar" en la representación desde un principio. Para ello se hace coincidir la línea de horizonte del cuadro con la del espectador aproximando su altura. Es Alberti en su libro De Pictura de 1436 quien por primera vez estudia los fundamentos científicos de la perspectiva.

La representación debía atrapar al observador en la contemplación. Con esto la carga ideológica y propagandística se hacía más inmediata, sobre todo en un época en la que lo que se quería era convencer y vender el producto al mayor número de fieles o súbditos.

Esta imposición desde el estado, a instancias fuertemente instituidas, harán a lo largo de la historia, como hemos visto, surgir un determinado modelo de representación, que será suplantado en cuanto determinados condicionamien-

tos cambien.

Nuestra época es hija de un mismo espíritu rector del mundo por parte de quienes, a través de los medios en vanguardia, intentan llenar de ideología fácilmente asumible a la masa, convirtiéndola .

Esto que en su día se hizo a través de la pintura, la escultura, con la arquitectura y demás medios expresivos (libros, panfletos), hoy en nuestros días, se lleva a cabo a través de la televisión , el cine, el vídeo, los periódicos, la publicidad, etc.

La pintura ha seguido usándose como medio expresivo, desde un punto de vista puramente estético, perdida su capacidad social, aunque en nuestro siglo aún ha sido utilizada por gobiernos totalitaristas: ejemplos de ello es la pintura mural soviética o cubana.

Es sin embargo el siglo XX, el protagonista, hacia su segundo tercio, de una nueva modalidad expresiva, desvinculada de las instancias del poder político-religioso, y del estético, lejos del consagrado Arte con mayúsculas, del producto económico, de la actividad mercantil de las empresas culturales (galerías, museos, revistas, etc.) y de sus trabajadores (críticos, historiadores, editoriales, etc).

Esta nueva actividad es la que lleva a los individuos a expresarse a través de los espacios colectivos murales de la ciudad. Una nueva fase en la humanidad que dará como contrapartida un nuevo hombre y una manera diferente de concebir el mundo y de expresarlo, integrando este arte en la sociedad a la cual sirve.



1.6.- Evoluciones paralelas en la historia de una misma pulsión gráfica.

"...elipses, espirales, dientes de sierra, ángulos, florones. Entre estas figuras las hay que representan ciertamente peces, cabezas de animales, pero también inanimadas, utensilios diversos e incluso cabañas. Muchos de estos dibujos están grabados o pintados en las paredes de las cavernas."

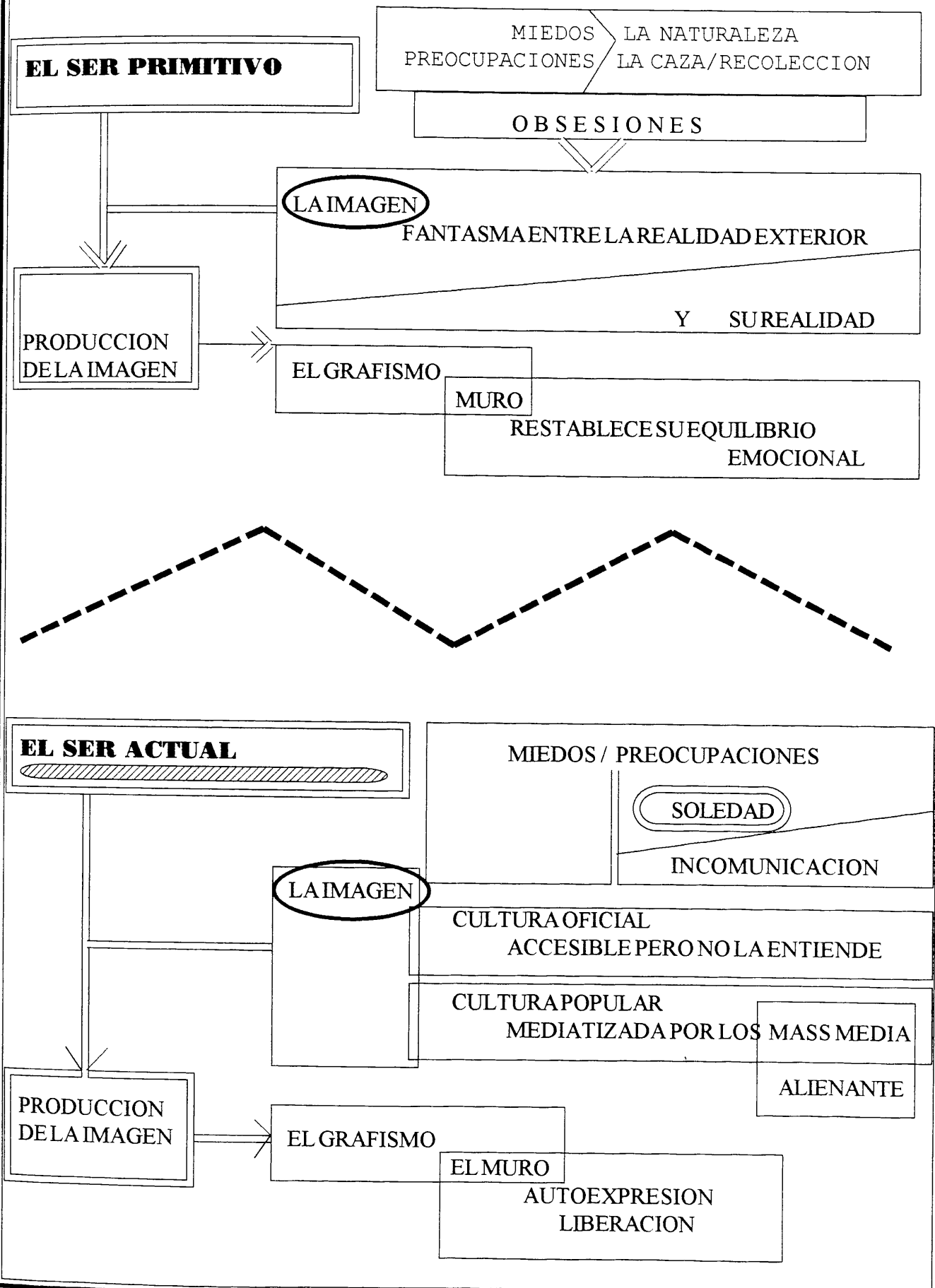
Breuil (Huyghe, 1977:42).

El ser primitivo, ante su fragilidad y desvalimiento, busca algo en que apoyar su existencia intelectual, es aquí donde encuentra la posibilidad de universalizar sus experiencias, en la representación. El resultado es la aparición de la imagen como un nuevo orden que afianzará la posición y comprensión de su lugar en el universo (García, 1977).

Estos primeros motivos gráficos fueron cambiando conforme a la necesidad de producir nuevas imágenes. El abate Breuil (Huyghe, 1977:53) estableció una secuenciación de elementos gráficos sobre los muros de las cuevas paleolíticas que estudió (Laxcaux, Altamira, Les Combarelles, Font-de-Gaume, Niaux, etc.)

Se introduce aquí una serie de sinópsis de sus trabajos como punto de partida o nexo de unión con el graffiti actual con el objeto de reflexionar sobre los fundamentos de cualquier proceso.

El mundo prehistórico y el mundo urbano frente al graffiti.



(Gráfico nº: 5)

AURIÑACIENSE.

- Manos rojas negativas. Manos negras negativas. Manos rojas y negras positivas.
- Líneas rojas rudimentarias.
- Dibujos lineales rojos, finos. Algunos trazados lineales negros.
- Dibujos de líneas gruesas y finas.
- Anchas bandas negras de estilo arcaico.
- Dibujos en dos colores, estilo arcaico.
- Pequeñas figuras unidas.

MAGDALENIENSE III Y IV.

- Negro unido, en bandas más o menos anchas; estilo todavía primitivo.
- Simples trazados lineales negros, poco modelados.
- Bellas figuras negras modeladas mediante rayado.
- Figuras negras modeladas con difumino.
- Figuras punteadas en negro o en pardo unido de estilo evolucionado.
- Policromados.
- Dibujos lineales rojos. Signos abundantes.
- Bandas barbadas.

El proceso gráfico no es fácil de reflejar desde el momento en que asistimos a periodos de tiempo amplios, además de los estudios parciales de las diferentes etapas, con evoluciones estilísticas que no siempre van acompañadas de su consiguiente estratigrafía.

Sin embargo podemos ver como de las manos en positivo y en negativo se ha ido hacia una indagación curiosa de las superficies en las que el grafismo ha dado vida simbólica al entorno del hombre.

La percepción de tales obras, su impacto visual sobre la colectividad, propiciará en el ser una conducta contemplativa y reflexiva. El color y la forma serán elementos que irán asociándose consecutivamente. La presencia de uno y otro elemento acabará por ser combinado.

Pero la siguiente observación será la acción simultánea de los elementos de los que se dispone, en pos de una representación objetiva de ciertas propiedades de la realidad observada.

Ya no se representa la evidencia, sea un calco de la mano, o un grafismo inciso el que hiere al muro y le reclama esa carga de prepotencia, de omnipresencia y de poder absoluto del hombre, capaz de enfrentarse a la naturaleza del soporte para cambiarlo.

Como decimos, esta cruda realidad, esta superrealidad de lo palpable, es sometida a una transformación mucho más simbólica y menos posible desde la mentalidad anterior, mucho más inmediata pues los signos no tenían un significado que se derivará de su propia corporeidad.

Por el contrario la forma se va a utilizar como elemento configurador de un lenguaje progresivamente esquemático y simbólico, pero sumamente potenciador del “fantasma” de la realidad.

Cualquier línea articulada es capaz de sugerir un elemento real, más aún si se ayuda de colores, de curvas, de inflexiones, de rellenos parciales, de rugosidades de la superficie.

La figura como representación aparecerá de inmediato. El sustituto de un ser real propicia el recuerdo de éste e inmediatamente las asociaciones inconscientes del elemento implicado (poder, miedo, presencia).

El ser muestra aquello que le obsesiona, como el niño dibuja coches con seres dentro, que son él mismo y su familia cuando salen los domingos de paseo, o cuando va a la escuela.

Esta presencia obsesiva inconsciente es la base fundamental que abarca la vida de la forma y le confiere un enorme potencial.

Por primera vez asistimos a un elemento, creado por el ser, capaz de transformar sus comportamientos. Este hecho va más allá de la simple representación decorativa de un motivo y se arraigará desde el principio en los contenidos constitutivos de toda cultura.

La presencia del grafismo desencadenará una revolución en la relación con el medio social en el que aparece. Pero este mismo cataclismo formal, perceptivo, estético y social se ha propiciado desde hace varias décadas con la aparición del graffiti contemporáneo.

Nuestras ciudades se han llenado de grafismos que de manera incontrolada han nacido al amparo de la lucha social y el inconformismo, pero que han hecho aparecer progresivamente una dimensión estética no considerada hasta ahora.

Nos encontramos en las mismas condiciones que al principio de este bloque. Podemos observar cómo existe una transición desde los primeros signos que aparecieron sobre los muros hasta la actualidad, aunque también podemos verificar como todos estos elementos que han ido apareciendo en diferentes momentos, hoy en día se utilizan a la vez.

AÑOS 70.

- Frases y slogans de colectivos.
- Frases e ideogramas de colectivos asociados.
- Presencia de ideogramas aislados. Monócromos.

AÑOS 80.

- Ideogramas y frases.
- Pictogramas hechos a spray.
- Frases de colectivos a spray.
- Frases con grafismos abstractos.
- Grafismos icónicos aislados.
- Grafismos icónicos asociados a letras o palabras.
- Pictogramas con varios colores sin palabras.

AÑOS 90.

- Palabras y frases que buscan cierto estilo-letrismo además de expresar una idea.
- Palabras-nombres con intencionalidad expresiva.
- Palabras rellenas de colores.
- Firmas plenamente hip hop de gran fantasía de diseño y gama cromática amplia
- Pinturas murales de colectivos o concursos en muros (sin afán transgresor).
Pictogramas.
- Grafismos icónicos a todo color y con una gran preponderancia del volumen, de estética americana que irá perdiendo vigencia al final de la década de los noventa..
- Uso de gama cromática amplia, recursos publicitarios y del mundo del comic. Intenta impactar al espectador que apenas puede leer las palabras asociadas o inmersas en la composición.

-Aparición de grafismos y luego frases en camiones y coches.

En el graffiti actual se pasa, como vimos al analizar las culturas paleolíticas, de una curiosidad por el espacio mural totalmente desvinculada de la representación, a una exagerada virulencia expresiva y comunicativa.

Las incisiones sobre el muro son muy patentes y abundantes, se trata de rayas confusas que arañan la superficie, intentando romper la monotonía perceptiva del entorno, llamando fuertemente la atención.

Pero, de esta intencionalidad plenamente afianzadora de la seguridad personal, de evidenciar con una señal el paso de la mano con el aerosol, o la tiza, o el instrumento punzante, se pasa a la forma icónica más o menos simplificada (grafismo icónico, pictograma, ideograma, símbolo, etc), producto de la articulación reflexiva de un lenguaje gráfico con un contenido latente de información.

Pero, entre esta forma y la evidencia real de partida, se crea un abismo perceptivo que es el que tiene que salvar el que mira la obra para poder finalmente establecer una intencionalidad comunicacional. Como dice Garí (1995: 58) al basarse en Arnheim (1971):

"La percepción visual es, en ella misma, más que un fenómeno sensorial: es un acto de inteligencia."

Entre un escalón y otro está la particularidad gráfica impuesta en la técnica elegida por el autor. Se crean entonces unas interrelaciones que confieren un simbolismo especial a lo representado, un aura de poder que lo diferencian de su imagen de partida, pues entre la imagen de "copa" mental, la copa real y su representación expresiva sobre el muro, no existe ninguna garantía que evidencie su plasmación concreta, que asegure que "esto que veo" es una copa o una taza y no la representación de un teléfono o una forma amorfa sin sentido, producto de una mano caprichosa.

Entre la realidad concreta y la imagen mental se crea pues una tercera realidad, la representación, un "tercer orden", "entre lo que está en la realidad objetiva(objeto) y lo que nace en esa otra realidad espiritual"(sujeto)(Huyghe, 1977).

La obra de arte, conjunción de realidades, lenguajes y técnicas, sea o no admitida por la sociedad en la cual aparece se patentiza desde esta confluencia

verdaderamente compleja de causas.

El graffiti mural contemporáneo tenemos que estudiarlo desde puntos de vista poco admitidos hasta la fecha; es decir, como plasmación planificada y racional, como elemento mágico y marginal producto de una sociedad; como verdadero arte social.

1.7.- El ser actual frente a la cultura de la imagen.

"Los espacios parietales se han constituido en soporte de escritura en muchas civilizaciones, y también han sido, hasta el siglo XIV la superficie principal en que se ha llevado a cabo la producción artística."

Joan Garí (1995:21).

Del mismo modo que los historiadores para estudiar el complejo mundo del hombre prehistórico, su religiosidad y sus modos de pensamiento, lo han contrapuesto al ser primitivo actual; nosotros al hacerlo del hombre actual y sus producciones artísticas, marginales en apariencia como son los graffitis, nos vamos a remitir al primero.

El mundo mitológico del hombre primitivo lo componía su propia pervivencia en su medio, su paso por él frente a lo demás, su modo de seguir formando parte de su colectividad. Sus creencias no corresponden a un programa instituido de reglas prefijadas, como luego las grandes religiones se encargarán de prolongar hasta la fecha.

El mundo, visto sin este peso dogmático, se presenta mucho más libre de connotaciones. La representación surge, pero no como elemento propagador de ideales, como elemento férreo que impone sus formas para que los demás

las acepten y perpetúen.

La forma nace como juego y como tal se desarrolla. Su potente poder de incidir sobre nuestra percepción es lo que primeramente invoca al ser.

En un mundo libre de fuertes premisas político-religiosas, de intensos lazos sociales, el grupo primitivo se siente aislado, independiente, en lucha contra otros grupos, fuertemente condicionado por su debilidad.

Éste precisamente es el caso que tras millones de años ha experimentado el ser humano. De nuevo, tras milenios de religiones politeístas y luego monoteístas que han condicionado hasta límites insospechados la producción icónica, nos encontramos con un individuo no adscrito a estos parámetros debido al derrumbe de las ideologías religiosas.

A pesar de la diferencia cultural y conceptual que nos separa de los grupos paleolíticos, tal separación ancestral quedaría minimizada desde el momento que prestáramos atención y observáramos las vías usuales de transmisión gráfica en nuestra sociedad. Primero a través de la enseñanza obligatoria, la acción de los mass media y probablemente la estética elitista institucionalizada y minoritaria a la cual el ciudadano medio no tiene acceso. El resultado es un individuo con una capacidad de acceso a la cultura limitada, asediado gráficamente por el mundo de la imagen y de los signos codificados (publicidad, comunicación visual, código de circulación, etc.) pero con una necesidad de autoexpresión grande.

En general existe una cultura a la que todos tenemos acceso, una educación elemental, programas de alfabetización. Todos sabemos leer y se supone que comprendemos cualquier mensaje intermedio que un emisor nos lance.

De igual modo seremos capaces de escribir mensajes con un cierto orden y estratificados en ideas para que otro u otros nos entiendan (carta, escrito informativo, discurso, etc.).

Nos enseñan a escribir y a leer el alfabeto, pero apenas se nos introduce en el análisis de imágenes. La imagen queda asociada en principio a los métodos de lecto-escritura que nos obligan a relacionar la imagen icónica "casa" a su

forma alfabética, o a dibujar repetidas veces una muestra de vocales, o a repasar sobre un punteado dirigido una palabra.

Luego, cuando la imagen no es necesaria, y su manipulación y uso creativo se considera que tampoco, queda asociado su estudio a una asignatura en los planes de estudio. La imagen es utilizada por los manuales para ilustrar conceptos y para hacer esquemas que sigan ayudando al aprendizaje.

Pero la imagen sigue apareciendo en nuestra vida intensamente, no la que puede enseñarse y ser creada por el individuo, sino la impuesta por la sociedad. La televisión es nuestro primer formador en tal terreno.

Archivamos continuas imágenes que congelamos en nuestra memoria visual para siempre. Tal archivo compone una nueva línea cultural importantísima en nuestra sociedad. Cualquier espacio televisivo: dibujos animados, informativos, documentales, películas; incrementan nuestro conocimiento de un estereotipo definido de imagen que a su vez es captado por nosotros como verdades reales.

De esta manera el mundo de nuestra cultura lucha entre esos dos polos que son el de la cultura oficial que proporciona la enseñanza (con sus graves lagunas), y el otro en el cual nos autoformamos, adquirimos conceptos formales discriminatorios y hábitos perceptivos con los cuales afrontamos a su vez nuestro mundo, pero no ese mundo virtual de la imagen grabada, sino el real.

La deformación es ostensible, pero no somos capaces de distinguir claramente ambas cosas. Entre la imagen doméstica que captamos a través de la televisión, y la verdadera y más real de nuestra percepción directa, se abre todo un mundo.

De ahí que toda visión de la realidad esté mediatizada por los esquemas perceptivos culturales que nos vienen impuestos. Percibimos gracias al ojo de la cámara.

Los objetos no se presentan en sí mismos. Es nuestra percepción quien los recrea. Los medios que representan la imagen y nos la muestran son intermediarios entre la realidad y nuestra percepción, por eso nos ofrecen un producto elaborado. El ser contemporáneo se ha acostumbrado al consumo de estos productos indirectos (vídeos, fotografías, dibujos, esquemas, maque-

tas, imagen digital, realidad virtual, etc.). El resultado es cierta pereza a enfrentarnos a la “realidad” de las cosas, ya que nos supone un esfuerzo, un riesgo que no estamos dispuestos a correr. Preferimos ver un documental sobre la Alhambra a estar en ella, porque la sucesión de imágenes ordenadas en escenas, secuenciadas, nos ayuda a digerir lo nuevo más que nuestra propia percepción.

Nos desilusionan demasiado nuestros viajes, nuestra propia visión del mundo nos resulta pobre, sin los “fantasmas perceptivos” de la cámara.

El hombre, de este modo, puede que se empobrezca, o quizás viva de otra manera la realidad, mucho más virtual aunque menos táctil y sensitiva.

Otro factor importante para aclarar la palabra citada: “concepto”, en el contexto de la misma es que, además de los mass media y la función institucional, existe ese otro mundo “flotante” al cual tienen acceso muy pocas personas, ese mundo creado ficticiamente a partir del siglo XVIII: la estética. Sus secuelas más inmediatas son la institucionalización a nivel de mercado de una cultura de la imagen sólo para entendidos.

El arte de nuestro siglo está en los libros, en los museos, comprendido por una minoría y visitados por una mayoría analfabeta. Esta mayoría es capaz de entender de cualquier producto visual estandarizado, pero se queda callada y horrorizada ante la obra de arte moderna.

El arte de nuestro siglo ha seguido una tendencia radicalmente opuesta a la masa. En su vitrina, amparado por expertos, estetas y exegüetas, ha pervivido gracias al capitalismo pujante que expande sus productos artísticos como esencia y prueba de su propio éxito también en el terreno espiritual.

Pero el arte, llamado así con mayúsculas, de galería, de museo, de libros escolares, de las historias del arte, no llega a los estudiantes de E.S.O. que así optan por una asignatura del mismo nombre.

Sin embargo el mundo del diseño gráfico ha revolucionado nuestros patrones estéticos. La imagen fija y la publicidad ha transformado grandemente los hábitos culturales y estéticos de la masa.

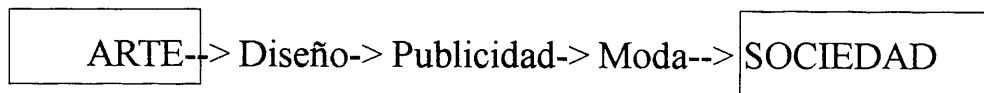
A partir de los años 60 los poster, los comics y las revistas se han difundido

hasta límites insospechados. Pero algo más, el mundo de la producción en serie, el mundo del consumo, en seguida ha hecho suyas las formas, adaptándolas no solamente como reclamo sino como fin en sí mismas.

Se consume determinada “forma” que está de moda ya que ese conjunto de colores, de armonías, contrastes, se asocia a determinado concepto y, más aún, a cierto estatus social diferenciador.

El diseño ha aportado nuevos valores sociales. De esta manera, aportaciones visuales y conceptuales de cualquier vanguardia artística, que jamás hubieran llegado a la masa, es asumida a través del mundo estandarizado de la producción.

Es así como conceptos espacio-temporales complicados son asimilados. De esta manera el “arte” incide sobre la sociedad indirectamente.



La “distancia cultural” que nos separa del ser paleolítico se rompe en el momento que aparece en nuestra sociedad un tipo de individuo que vive en la ciudad pero que la sufre, un ente, aislado, atosigado por el mundo socio-económico.

Crea formas fuera totalmente de los circuitos institucionales del llamado arte, patrocinado por el estado o por instituciones privadas, sin conciencia por su parte de que exista un poder cultural importante, o en su caso un aporte de valor estético en sus expresiones personales.

Un individuo fuertemente vinculado con la imagen, de la misma manera condicionado por ésta; un ser que sale a la ciudad y utiliza, pese al peligro de ser descubierto con la consiguiente denuncia, el espacio colectivo para transformarlo, imponer su impronta, su forma de ver y concebir el mundo frente a lo colectivo, deja un mensaje dibujado, unas palabras, a lo sumo un logotipo, quizás no propio sino de uso común por el grupo al que pertenece o con el que se siente integrado ideológicamente.

Es este ser el que no se aparta un ápice “conceptualmente” -aunque sí culturalmente - de aquel otro que utilizó sin medida las cuevas, como ahora los

muros de la ciudad.

Es este un punto determinante en nuestra investigación. Cómo un hecho tan importante como es la producción gráfica, libre de patrones ideológicos firmes, implantados por la mayoría en el poder (estado-iglesia), destinado a ilustrar ideas predominantes, es asumida como vía constante de expresión por el hombre.

Y cómo este “concepto” es capaz de resurgir otra vez en la historia con la misma virulencia y poder que hace miles de años, ante condicionamientos similares, guardando no obstante las enormes distancias socio-culturales.

1.8.- El mural: naturaleza de su representación.

La cultura del mural podría comprender un vasto campo de estudio. Donde se incluye el llamado "graffiti mensaje", elaborado activamente a instancias de procesos contestatarios sociales y políticos que se suceden como reflejo de los mass media. Los muros son utilizados como "periódicos sociales" en los que se destacan los grandes slogan o frases a modo de titulares. También tenemos la pequeña o gran representación de cualquier símbolo a modo de logotipo (jeringuilla tachada), que supone la adopción de una lucha ideológica desde el propio signo gráfico pleno, sin tener en cuenta el signo lingüístico que a veces aparece anclando el contenido.

El graffiti es ante todo el signo que vive gracias a un espacio social: el muro colectivo de la ciudad. Gracias a él tiene razón de ser. La calle es el lugar más público donde tiene una explicación, y su necesaria vigencia en cuanto pone en contacto a todo tipo de gente, de diferentes condiciones sociales e intelectuales.

Pero este signo que nace del pueblo se enfrentará al otro signo, instituido por las instancias sociales. Los lugares destinados a la comunicación visual tales como muros para carteles, zonas delimitadas para las campañas políticas o institucionales (cabines telefónicas con la campaña del preservativo "póntelo pónselo", 1992.), incluso los propios signos hechos señales de circulación,

son utilizados profusamente.

Unas veces el graffiti responde a estos mensajes, en otras es la necesidad de transgredir el espacio delimitado para una función comunicativa preestablecida legalmente, lo que alienta a la acción.

El graffiti nace con una necesidad vital de permanencia volátil; continuamente están apareciendo nuevos signos, la ciudad es un ente vivo de comunicación entre un grupo de personas y la gran mayoría global de la colectividad.

El fuerte estímulo comunicacional de los mass media hacia el receptor anónimo, sin capacidad de respuesta, se ha visto rota. Existe un feed-back intenso y carismático entre el anónimo receptor y la entidad comunicativa global de la sociedad institucionalizada en organismos públicos, dependientes del estado o privados.

Ambos ofrecen al resto de la comunidad una idea materializada de un producto consumible. Este producto se hace realidad con mecanismos gráficos que, a través de la propaganda o de la publicidad, construyen un concepto fácilmente transferible, a través de los canales acostumbrados al resto de la consciencia colectiva.

Cada receptor va a retener a la fuerza, gracias a los estímulos publicitarios (redundancia, repetición, anclaje gráfico, imágenes subliminares, erotismo, etc), el mensaje.

Cualquier idea tiene tras de sí un referente gráfico o real que va unido al concepto abstracto que se desarrolla.

Las campañas políticas se sirven de grandes retratos del líder que mira, sonríe, usa un determinado cuello de camisa o una chaqueta, adopta una pose increpante o confiada, porta un símbolo en su mano, o un logotipo diferenciable y recordable.

En el caso de un producto comercial que se presenta, el mensaje (aunque también la forma), adopta ante todo un compromiso ideológico; deberá escoger determinado grupo social, será exclusivo o genérico, gracias a algo que lo hace ser democrático será equivalente a una idea de poder, libertad social o personal, irá revestido de una serie de condicionamientos que lo harán útil y

necesario para la vida diaria en cualquiera de sus facetas. Se acompañará igualmente de un símbolo gráfico y de varias frases o slogans que simplificarán y redundarán de nuevo en lo que la imagen trata de transmitir con sus asociaciones formales, textuales, de color, etc.

En un mundo de continuos mensajes que tratan de manipular al individuo como una marioneta, surge la necesidad comunicacional no abordada globalmente como campaña propagandista o publicitaria, pero que adopta sus roles y recursos. El mundo del graffiti contemporáneo se hace a la sombra de los grandes medios y técnicas de la comunicación. Se utilizarán canales y técnicas más inmediatas, con una actitud de invasión y ruptura contestataria de los mensajes habituales. Vivimos inmersos en el mundo de la imagen. Nuestra respuesta por tanto es consecuente.

Frente al agobio de los carteles publicitarios, la luz de los semáforos, las señales sobre el asfalto, la selva comunicacional legal instituida por la sociedad, se alza el signo anónimo del individuo, su propuesta callada pero presente.

En este mundo complejo y absurdo vive el ser de las ciudades que, amparado por determinada consciencia social y estética, invade el espacio colectivo y lo utiliza con un gran conocimiento de los recursos y de la estética.

De nuevo estamos ante lo que denomino el “fenómeno Altamira”: El individuo que expresa sus temores ancestrales frente a su medio (antes era la naturaleza, ahora es la gran ciudad).

Es el individuo consciente, imbuido de las obsesiones de la época (antes eran los animales gracias a los cuales subsistía, ahora es su propio mundo, el otro hombre su obsesión) el que plasma las formas gráficas cargadas de ricas significaciones y preocupadas por el aspecto estético.

Ninguna forma nace tan sólo por la necesidad comunicacional, lo nace también con una distribución de elementos, que del modo más inmediato y equilibrado posible se esparcen sobre la superficie. El ser, en su búsqueda por hacer efectiva su comunicación, escoge técnicas, aplica ensayos y errores sucesivos, hasta que la obra objetivamente sea buena.

El graffiti cada día está mejor considerado socialmente; se ha integrado en la vida cotidiana del ser urbano, instruido en la imagen y en sus propias

connotaciones técnico- formales y puede elaborar un juicio que va más allá del simple “me gusta o no me gusta”.

En sociedades donde la imagen era únicamente percibida en las iglesias y en algunos iconos o reproducciones que se distribuían a nivel popular (grabados, cartas de juego, pequeñas esculturas), la imagen era ante todo un misterio, un hecho milagroso, un fenómeno gracias al cual en determinadas fechas era posible apreciarla, un elemento sagrado y raro.

Al contrario ocurre en una sociedad donde el niño desde su nacimiento dedica dos tercios del día a mirar imágenes y mensajes gráficos, donde es tan alto el índice de comprensión y razonamiento crítico, que cualquiera de ellas que nazca, parta de donde parta, para ser asumida ha de disponerse en torno a un lenguaje consecuente pues, de lo contrario será rechazada o no comprendida.

Pero el graffiti nace como un símbolo de algo que connota una significación concreta. Su riqueza queda ampliada por estar realizado por un determinado grupo con unas bases ideológicas muy fuertes y precisas, y por el hecho de que en el momento de ser asumido por la masa, queda completado su significado por otras lecturas que, no siendo la verdadera en su origen, le atribuye el percepto.

Es así como la riqueza y utilidad social del graffiti no queda completada en el grupo responsable de su emisión y conformación ideológico-técnica, sino en el resto de la sociedad que alimenta sus significaciones y detalla su posterior utilización con otros significados.

Parte del significado originario del grafismo se perderá continuamente toda vez que los sucesivos perceptores de su forma indaguen en sus connotaciones significativas.

Puede que en algunos casos el signo se interprete correctamente, como es el de la jeringuilla tachada, que corresponde a la manifestación de algunos colectivos concretos agrupados en asociaciones humanitarias, y que respondieron al estímulo del gobierno de luchar contra la droga.

Las campañas publicitarias institucionales, partiendo de este diseño, elaboraron un signo gráfico comprensible y lo unieron a una tachadura en forma

de "X" (o aspa), difundiéndolo por todas las ciudades españolas.

El mensaje fue totalmente aceptado sin ningún tipo de confusión. Pero hay símbolos que al partir de estímulos surgidos en colectivos marginales y que no tienen ninguna respuesta social ni difusión en medios de comunicación, se hacen casi abstractos no siendo entendidos por el individuo no iniciado.

Surge aquí la respuesta social a los graffiti como elemento dañino, que ensucia la ciudad, que rompe y agrede a los muros y al paseante.

Son estos signos ricos en contenidos ya que se reducen a sus significados inmanentes o denotativos puros y dejan a un lado su mensaje oriundo.

Alguno de ellos van asociados a frases o nacen en determinados lugares que los explican por sí mismos, otros sin embargo son asumidos por la masa social y enriquecidos con nuevos significados.

El graffiti que representa la figura de un bombero caminando surgió a raíz de una huelga de estos profesionales en Granada, que utilizaron el "serigrafiti" como medio de "hacerse ver" en toda la ciudad (Ficha 11). Otro graffiti que surgió en y como el anterior se mantiene, es la figura de un ángel o victoria alada que toca la trompeta, reclamo de una publicación literaria surgida en la facultad de filosofía y letras a principios de los años 80. Ambos "serigrafitis" son de pequeño tamaño (20x20 cm aproximadamente) y han perdurado sobre todo en el centro de la ciudad de Granada, en el área existente entre Pedro Antonio de Alarcón y Gran vía. Perdiendo con el tiempo la significación concreta que se les atribuí, en su lugar han surgido nuevas connotaciones derivadas de su forma. Por tanto se han enriquecido, haciéndose presente en el ánimo del caminante diario.

1.9.- La ciudad: Soporte de la representación.

...." Una valla publicitaria tenía "colores fantásticos", o un graffiti en la pared era un "dibujo fantástico"..."

De Kooning (Putx, 1995: 36).

El arte occidental se ha transformado, ha cambiado, se ha hecho invisible a nuestros ojos. Sin embargo, su evidencia cotidiana es tan patente que un estudio como éste trata de retomar ese hilo en apariencia rasgado y sin continuidad que ha supuesto el arte moderno, que ha hecho desaparecer el referente tradicional, la forma, y hasta el soporte, alejando a la gran masa de su disfrute y comprensión.

Se ha llevado en apariencia hasta las últimas consecuencias un arte que, desde la linealidad impuesta por los estudiosos, parecía tener un epílogo, una última brasa aún caliente que evidenciara el final, el callejón sin salida, sin vuelta hacia atrás.

Por el contrario, el graffiti es esa forma muda que ha inundado de "luz" las ciudades, unificando a nivel mundial su uso, siguiendo un curso estilístico estratificado en etapas, naciendo a la vez en todos los países occidentales gracias a la aparición del spray y el rotulador, pero ya de antes evidente gracias a la brocha y la pintura sintética de las primeras frases contestatarias.

Incluso países que salen de regímenes dictatoriales, o que están en vías de desarrollo y se encuentran en ese primer estadio gráfico-expresivo en el que las frases de colectivos inician la asunción de la ciudad como soporte y medio adecuado, para pasar luego a otro en el que aquellos símbolos gráficos que han ido apareciendo se harán más importantes, hasta adquirir una gran preponderancia y con esto crecer estilísticamente.

Además una sociedad con cierta estabilidad (político-social) genera de inmediato un grafismo, que aunque secundario, y menos importante desde el punto de vista reivindicativo, irá independizando claramente su primitiva funcionalidad en pos de una mayor atención a aspectos plenamente gráficos y técnicos. El comunicador se irá transformando en un diseñador consecuente que estudie la ciudad como posibilidad expresiva, donde los espacios se distribuyen y ordenan en función de las relaciones temporales de sus elementos. El todo de la ciudad se plantea entonces como infinitas posibilidades de intervención.

Y surge el grafismo, ese "regusto" por crear estructuras y repetirlas a lo largo de los espacios previamente elegidos como idóneos. Y el creador comienza a buscar aquellos medios técnicos adecuados en el mercado, encontrando una gran variedad de materiales, desde los ya clásicos botes de spray; hasta los rotuladores de gran grosor, que le permitan ser transportados cómodamente y sobre todo su rápida y puntual utilización.

El graffiti es un producto de la sociedad de consumo que tras su aparición, ha evolucionado, dentro de un proceso parecido, pero con peculiaridades según países y entornos culturales que, aunque con un mismo grado de desarrollo en el "termómetro" de la cultura occidental, consiguen en manos de grupos de creadores un alto índice de desarrollo expresivo, técnico y estético.

Estos modelos conseguidos, se exportarán a otras ciudades a través de publicaciones, discos, etc., convirtiéndose en moda para algunos colectivos, perviviendo y haciéndose ver en la ciudad al lado de los oriundos graffitis de frases contestatarias que aún quedan sin ser borrados, parcialmente degradados o tapados por otros. Se generará un paralelismo de estilos que perviven a la par, sin por ello plantear problemas ya que en su caso cada tipología posee un espacio propio.



Muro y Ciudad

Fig. LL. C/Gran vía.
"0'7 Ya". Granada, 1994-95.



1.10.- Muro y sociedad.

El arte mural es producto de la sociedad actual. No podemos negarle su gran poder de estar todos los días frente a nosotros sólo por el hecho de no conferirle en la mayoría de los casos un papel trascendente ni estético.

El graffiti es una realidad vigente, es un arte vivo y creativo, dispuesto a ser analizado desde cualquier punto, con una coherencia y razón de ser tan poderosa como lo fue la pintura mural paleolítica, o la de caballete.

Ante todo su presencia se asimila a un espacio al que trata de imponer su forma, ordenándolo y estructurándolo.

El espacio se transforma, pero no se convierte en soporte invadido por la representación, sino que su esencia se hace patente, siendo determinante su estructura propia. El muro posee una gran riqueza textural y cromática. Los graffitistas escojen lugares viejos e inutilizados de la ciudad tales como muros degradados y en ruinas, o lugares apartados con el objeto de evitar que la sociedad los recrimine como gamberros.

Ante todo el espacio es tan determinante que la ubicación del graffiti corresponde instintivamente a un lugar en el cual su existencia quede en lo posible “enmarcada”, incluso enriquecida por las condiciones particulares del



Diversos graffitis enmarcados por estructura arquitectónica.
C/ Cárcel Alta. Granada.
1990.



muro.

El graffiti puede que nazca bajo condicionamientos formales fuertemente vinculados a un tipo de belleza determinado, no fácilmente universalizada o útil a todos a priori. El valor estético de algunos grafismos pasa desapercibido para casi todo el mundo excepto para los iniciados.

“... El placer sentido en la contemplación es el que el artista, por instinto, intenta ya provocar; es el comienzo del sentido estético...”

Huyghe(1977:12).

Los muros de la ciudad son una “galería de arte”. Esta tesis es importante por cuanto supone un avance en la consideración de ciertos hechos, determinantes en la historia de la humanidad localizables en el presente.

La cultura es una globalidad de elementos que, unidos, convierten y envuelven los hechos inconscientes tanto particulares como colectivos.

El graffiti corresponde, como diremos, a esa vía cultural paralela y marginal, pero vigente en nuestro mundo. El graffiti supone la aparición de una cultura popular unida a los soportes colectivos, una cultura de la fugacidad, fruto de la consciencia moderna espacio-temporal.

Cualquier mensaje gráfico tiene una razón de ser en su momento. Los graffitis de muchos muros son continuamente borrados cada cierto período de tiempo. Pero tales esfuerzos sociales por erradicar el grafismo no hacen más que un favor a la creación, ya que preparan la pared para nuevas realizaciones.

El artista es un obseso de la superficie, sale a pasear para estudiar el espacio, las condiciones de la pared escogida, la posibilidad de optar por cierto color, o el utilizar otra técnica diferente al spray o quizás un procedimiento novedoso que haga furor, o que sorprenda el ojo del espectador no especializado.

Así, cualquier persona que haya realizado algún graffiti, aunque de manera casual y puntual, quedará fuertemente condicionada y atenta a las nuevas evoluciones de otros graffitis que irán apareciendo en su ciudad.

Hay incluso obras que llaman la atención a cualquiera, debido a la maestría técnica y belleza cromática. Son estos los casos de los muros pintados con

letras y formas, rellenos de colores contrastados con un alto grado de acabado. Son, como se ha expresado ya, manifestaciones muy de moda, importadas de norteamérica que suponen la adopción de lo que llamamos “banda organizada” de individuos que por sistema ocupan con sus obras grandes superficies de mural, en general trozos de puentes, zonas deshabitadas y externas, marginales de la ciudad.

El nacimiento de estas ideologías estéticas no propias, vinculadas con la moda, que utilizan el aerosol con gran pericia técnica, asimilando el lenguaje de la publicidad pero rebasándolo en belleza y creatividad, ha hecho que muchos ciudadanos comiencen a acostumbrarse y a veces a observar estas obras con detenimiento.

Del sentido estético depende la asimilación por parte de la sociedad de nuevos cauces expresivos hasta ahora desconocidos, aunque en un principio exista un rechazo visceral.

La belleza, lo estético, la continua contraposición entre lo nuevo y su costumbre es lo que hace triunfar propuestas en principio desvinculadas de usos sociales adecuados, vistos en principio como agresiones y progresivamente como elementos determinantes de toda cultura. Muchos de los “hitos del arte” que estudiamos en la actualidad no fueron tales en su tiempo. El impresionismo apenas fue algo importante, ahogado por los salones oficiales y el academicismo de la pintura de historia.

Los verdaderos artífices de la “modernidad” no calaron en una sociedad que perceptivamente estaba educada en otros códigos y que no admitirá hasta mucho después la no transposición de elementos reales (icónicos) al lienzo. Más aún una sociedad de finales del siglo XIX, acostumbrada a disfrutar un mundo visual que encontró en la fotografía la evidencia de su verdad.

Es ahora, en la actualidad, cuando estamos en un momento culminante en el camino hacia otros medios de expresión del individuo.

La cultura oficial ha estructurado sus manifestaciones creando ferias de arte con altos presupuestos institucionales. El comercio del arte, su masiva manipulación ha roto los soportes gracias a los cuales vivía en su acercamiento a la sociedad. Frente a esta situación las corrientes populares en pintura se han adueñado y tomado la ciudad. Propuestas estéticas que serán lentamente

asimiladas por el "arte oficial", el arte hecho élite por la crítica fugaz del momento y los medios de comunicación.

Pero volvamos de nuevo al principio. Este "placer estético" que la obra requiere será un fenómeno más en el camino hacia su consideración. El grafismo aún molesta porque es una respuesta a estímulos en origen antisociales, de clara raíz reivindicativa. La sociedad establecida protesta contra ellos como si la culpa de las agresiones de la ciudad fueran producto de estas manifestaciones, y no la hostilidad de la urbe, el anonimato aplastante, el mundo gráfico de los mass media. El ruido, la contaminación, el uso abusivo de la publicidad son aceptados como "males menores", pero no dejan de ser "males mayores".

Que en el seno de una sociedad dirigida y manipulada por los "hacedores oficiales de la imagen", los mass media, aparezcan corrientes productoras de formas vinculadas a éstas, pero con un gran carácter propio, hace de cualquier sociedad un cúmulo de futura riqueza.

Que las paredes de la ciudad se revistan de formas, de color, que todos asistamos como espectadores ocasionales, quiere decir que somos los referentes obligados y reales de tal flujo comunicacional y estético.

Hacer participar de la comunicación a la sociedad en su conjunto, utilizando soportes colectivos, va contra la élite cultural, fuertemente afianzada en las columnas de los periódicos, en las revistas de divulgación y en las especializadas, en la televisión y en la publicidad. El peligro de la no institucionalización de un modo de expresión como éste, al escapar de estas instancias productivas, es un caso interesante. No obstante, el diseño gráfico está utilizando la estética del graffiti para vender productos comerciales. Este es el caso de la aparición de un alfabeto tipo "graffiti" en los programas informáticos, sobre camisetas, en anuncios de periódicos, en presentaciones de espacios televisivos, en cuadernos de notas, etc.

El desarrollo paralelo de culturas oficiales y otras llamadas "subculturas" recomponen el organigrama comunicativo de la sociedad, convirtiendo a estas últimas en difusoras de cultura y opinión.

Pero a la vez la fuerte carga estética del grafismo urbano se presenta como un miedo inmaterial en una sociedad dividida, de productos "materiales" dirigidos a determinados colectivos que, ante el prestigio de poseerlos, hace indispensable su posesión o en todo caso su inversión como valor seguro y en

alza.

Este fenómeno “arte”, con sus cifras astronómicas, hecho inversión rentable social y económicamente, fácilmente manipulable gracias al artista que se integra mansamente en el mercado, es complacido y mimado por las instituciones.

La estética así toma un camino sin regreso, un mundo cerrado, un cuarto poder, el de la cultura, capaz de hacer aparecer un nuevo estamento, el del intelectual culto que vive de la venta de sus ideas.

Esta revolución, iniciada en el siglo XIX, como dice Gauthier (1986:96):

"... ha modificado la mirada, ha permitido que se desarrolle un mercado del arte adaptado a una pequeña burguesía minoritaria, que se autodenomina gustosamente de vanguardia, al tiempo que vigila sus inversiones. Una red de galerías, de revistas, de exposiciones permite la rotación rápida de los artistas, da a los iniciados el sentimiento de vivir la historia de las formas y reduce al silencio a la burguesía conservadora que ya no se atreve a hablar en nombre de la sensatez."

1.11.-Hacia una sociología del acto gráfico.

La ciudad es un soporte de la vida, una estructura que debe ordenar al individuo en su paseo cotidiano, facilitando la comunicación. La percepción de la ciudad es importantísima ya que el individuo prolonga su vivienda, y por tanto su intimidad más allá de la puerta de su casa.

Este espacio colectivo es el gran escenario desde donde cualquier acción será captada por los demás, incluso por buscadores de instantáneas o videoaficionados. Cualquier gesto o actitud será registrado, aún más ahora que algunos municipios ponen circuitos de televisión que vigilan calles o intersecciones conflictivas. Incluso el interior de edificios públicos o privados se convierte en escenario a través del cual las cámaras captan nuestra presencia, digitalizando nuestra imagen que será almacenada en cintas de video.

Entramos en una nueva dimensión moral en las relaciones del individuo con su medio pues se adquieren nuevas respuestas desconocidas.

El individuo es observado, plasmado, blanco de los medios de comunicación y referente obligado ya que más que persona es un consumidor. Pero también disfruta de ciertas libertades individualizadas, en una sociedad democrática que, aunque han restringido en mucho el derecho a la propia imagen y a la intimidad, también extienden su campo de actuación, flexibilizando sus vínculos.



-Fig. J. C/ Santa Lucía. Fachada de Pub. Granada, 1995.



-Fig. K. C/ Real de Cartuja. Pescadería. Granada, 1995-96.

-Fig. L. C/ Santa Escolástica. Pintura mural. Granada, 1995-97.



El creador de la calle es capaz, con los nuevos medios, de crear la imagen, manipularla e incluso buscar canales inmediatos que lleven su obra o mensaje directamente a sus iguales. Un gran número de veces, al entrar en un bar, una tienda, incluso en un organismo oficial, podemos ver la cantidad de mensajes, de llamadas de atención, de pequeños fotomontajes con fotografías ("...se busca caniche llamado Willy"), que van dejando cada vez más el paso a las fotocopias a todo color o al uso masivo del ordenador en el que el mensaje se objetiviza.

Estos mensajes, cada vez más complicados, compiten por "hacerse ver" y es por esto que recurren al lenguaje visual de los enmarques, las composiciones válidas, el estudio detallado de los elementos y su distribución en un espacio en general formato A4 o A3. Esto ha forzado al individuo urbano a poner en práctica por primera vez todo ese elenco de conocimientos adquiridos gracias al uso y abuso que los medios de comunicación ejercen sobre nosotros casi de manera hipnótica desde nuestro nacimiento.

Pero esta capacidad comunicativa nos va a transformar de manera considerable, ya que se libera la carga opresiva que sobre nuestra conciencia generaba la estructura de un "Feed-back" deficiente, sin retorno posible.

El individuo en la ciudad se ha convertido en un perceptor activo nato, desde las señales de circulación que debe ciegamente respetar, hasta los anuncios de la publicidad y la propaganda hacia los que se siente fuertemente atraído. Salir a pasear por la ciudad lo convierte también en un comunicador ocasional acreditado por ejemplo al explicar a un turista el trayecto correcto, o en su caso -como hemos visto- dejando mensajes escritos, anunciándose, o dando a conocer a otros una noticia (fotocopias de artículos de periódico, etc.).

La ciudad, irremisiblemente, incita a la comunicación; pero también a una excesiva receptividad. Es el soporte adecuado y óptimo para cualquier grupo o individuo aislado que necesite decir algo, a la vez que el medio más económico ya que no se paga como en la publicidad tradicional canon alguno.

Además, frente a este medio efímero, está otro tipo de medios, utilizados por pequeños empresarios que se sirven de trozos de muro inservibles u otros en los que pagando una pequeña cantidad poder realizar anuncios de su empresa, mucho más duraderos. En este caso se recurre a otros profesionales como son (Figs. J y K) los rotulistas o pintores-decoradores artísticos, verdaderos especialistas en técnicas murales. Todo esto hasta desencadenar la propia expresión subjetiva del grafitista aislado o en grupo, con un interés de protesta social o puramente expresiva y sus múltiples bifurcaciones estéticas.

Por tanto, el espacio escénico de la ciudad como gran soporte, contiene aquellos mensajes fijos que intentan luchar contra el olvido o la degradación. Se imponen sin remedio, son observados calladamente, a veces obstinados en repetirse casi infinitamente pues en la presencia repetitiva está su éxito; que el caminante los encuentre aquí y allá y termine por analizar, memorizar e incluso preocuparse por "comprender".

Aquí aparece la forma gráfica pura, a veces tan incomprensible y libre, que acaba siendo mal interpretada o vacía de contenido, pero presente en la memoria visual colectiva. Siglas y formas que actúan como "logotipos perceptivos", aunque fuera de los medios que utiliza la publicidad, pero adoptando acabados semiprofesionales que se imponen por su cuidado diseño. Son formas iconográficas (tornillos, manos, ojos, flechas, etc.) que entran a formar parte del vocabulario elemental del caminante que, sin saberlo, elabora contenidos y estrategias perceptivas inconscientes como respuesta.

De este modo, nuestra sociedad está perfectamente preparada y asume el grafismo (no ya como agresión), sino como parte integrante de la ciudad. A la vez, las instituciones locales organizan concursos de graffiti y pintura mural, o institutos de bachillerato y colegios utilizan sus muros como partes importantes de su espacio pedagógico. Así, el siguiente paso desde un inicial uso social-comunicativo del graffiti es el carácter estético, convertir las pupilas del ciudadano en un buscador de obras estéticas y a la ciudad en una gran galería donde todos, si queremos, poder ser autores.

1.12.- El signo gráfico y nuestro mundo.

El grafismo representa el mundo, al ser sumido en una época esquemática y simbólica, plagada de signos confusos, de múltiples medios expresivos, ninguno tan contundente y verdadero como el graffiti mural urbano.

El “rastros gráfico” es un señalizador social donde la expresión inmediata de pulsiones ancestrales coincide con esa ansia necesaria y vital de la autoexpresión.

Cualquier medio expresivo reclama una compartimentación de espacios que cumplen una funcionalidad (muros separadores, paredes desconchadas, túneles de autovía, etc.). De una manera significativa son seleccionados y utilizados constantemente.

El espacio es determinante al realizar la obra. No todos están preparados para asumir el rol que se les intenta dar. Es una delimitación artificial del todo, del entorno, un micromundo dentro del mundo total de la ciudad.

El humano que había domesticado su medio natural, desde las cuevas o abrigos montañosos, hasta la ciudad, ha llegado a nosotros con los mismos impulsos, miedos y obsesiones.



Entorno urbano ocupado por el graffiti. Puente del tren. Camino viejo de Santa Fe. Barrio de La Chana. Granada, 1992.



Existe primero un espacio mágico, psicológico, interno, mental, que se superpone al físico como si se tratara en realidad de uno mismo. El ser proyecta sus representaciones primeramente sobre el espacio mental individual y luego, si la obra lo requiere, sobre el colectivo. Sus representaciones no son imágenes físicas capaces de verse, su mente predispone los elementos, ordenando los vínculos y asociaciones libres, distribuyendo consecutivamente esas interrelaciones temporales que unen una forma a otra.

Pero de esta “idealidad” se pasa a otra secuencia del proceso en la cual se exterioriza y asume la estructura mental subsiguiente, para plasmarla a modo de boceto o imagen mental definitiva que obtenga directamente la forma individual, expresándola en el muro.

Este proceso gráfico supone la adopción de un esfuerzo considerable en todo proceso constructor de la forma, más aún si ésta nace como expresión social de un mensaje del grupo. Aquí no podríamos hablar de un solo artífice directo sino que el grupo, a través de un proceso conceptual complejo (que pasa por diversas aportaciones sucesivas e individuales tanto gráficas como de ideas), llega al “prototipo”, identificador inmediato de la idea colectiva.

El grafismo puede que adopte diversas versiones debido a los múltiples autores manuales que lo utilizarán; pero la forma, al ser tan sencilla e inmediata no necesitará de grandes esfuerzos compositivos, estructurales o técnicos para afianzarse dentro de un espacio, sea cual sea la escala ideal a la que haya que trasladarla. Es éste el caso de algunos graffitis diseñados por un grupo determinado y luego usados por otros colectivos.

Estamos hablando de un determinado mecanismo de concebir la producción del grafismo. Es esta una manera bastante dinámica y social bajo la cual la forma gráfica nace. Existen además otras posturas mucho más individuales, obras de ciudadanos aislados, que son proyectadas sobre el espacio social común, adquiriendo éstas a veces entidad significativa e importancia como verdaderos signos colectivos.

Decimos esto porque otra aportación que vamos a encontrar en cientos de grafismos individuales es esa constancia ancestral, esa propensión hacia los signos “arquetípicos” (Jung, 1974), utilizados en todas las épocas y reducidos a formas muy simples que, como verdaderos fósiles, viajan a través de nuestra “mente colectiva”, haciéndose patentes en cualquier momento.

Son respuestas instintivas a impulsos originados por la falta de comunicación, ese deseo insostenible y vigente de la autoafirmación, dejar el propio rastro identificador y particular para que perdure, asociándolo a un elemento espacial duradero y que sea visto por todos.

Estos signos arquetípicos se mezclan con los grafismos actuales completando la totalidad semántica del muro. Muchas de estas aportaciones básicas, puramente abstractas y sin contenido aparente se superponen a realizaciones más elaboradas. Son simbiosis de graffitis a modo de "colonias gráficas" que aparentemente se refutan e interfieren pero que compendian la totalidad del espacio, a veces en un gran horror vacui. Como describe Breuil (Huyghe, 1977:43) al hablar del hombre Paleolítico:

"... los motivos pintados son con la mayor frecuencia puntos, barras diversamente agrupadas: cruces con uno o dos travesaños, círculos barrados, hojas de helecho, rectángulos, cuadriculados, círculos centrados y algunos signos raros alfabéticos, E, F, etc. "

El muro se convierte consecutivamente en un lugar de referencia no solamente de ciertas "bandas urbanas" de individuos que bajo una serie de ideales sociales y estéticos se expresan a través de los signos gráficos, sino que en él aparecerán la totalidad de obras individuales que tratan de romper el mensaje anterior mediante transformaciones sutiles. Tenemos pues grandes obras murales colectivas que son ocupadas parcialmente por otras menores.

El muro se hace una página más del devenir de la ciudad, transformándose y renovándose continuamente. Su uso es numerosísimo y la acción sobre su superficie es cíclica, continuamente se renueva. Cada grafismo lucha por "hacerse con el espacio", pues es así como transforma a la vez los demás mensajes, haciéndolos suyos.

Esta modificación de significados y reutilización es una constante patente. Existen varios estratos consecutivos de grafismos en todo muro, anulándose los unos a los otros. Sólo los últimos son los que afloran con más claridad. Hay momentos incluso de total confusión de líneas y trazos, verdaderas redes cromáticas que son tapadas periódicamente por los dueños de los muros o por las autoridades municipales y vueltas de nuevo a utilizar.

Los grafismos nos hablan de la propia ciudad, del hombre que cuenta en pequeños "flash" su vida, el diálogo de sordos al que queda reducido su

mensaje. Pero en las paredes también aparecen ciertos elementos, repetidos a lo largo de la historia, que de nuevo vuelven con su carga trascendente y simbólica. Parece como si el ser los quisiera conservar para siempre grabándolos además de en las cavernas en la psique humana.

Cada forma guarda el ancestro humano que la conformó en sucesivas oleadas históricas, repitiéndose, siendo modificado su significado, levemente su estructura.

El grafismo es como una semilla que siempre germina, que aprovecha un cúmulo social determinado para nacer. Las ciudades son grandes superficies, incitadoras a la rebelión estética. La forma se proyecta como acomodación no sólo de su significado sino que es una totalidad representacional, con sus propias leyes, integrada en el soporte asignado. Pero, ante todo, convertida en una poderosa consecuencia que estéticamente implica a todos, transformando el ambiente, incidiendo sobre el paseante, atrayéndolo, atrapando su mirada, haciéndose ver en leves segundos, quedando inmersa, flotando en nuestro pensamiento.

Nuestra mente reconoce la naturaleza del estímulo a través de la estructura percibida, proyectándola sobre el cúmulo de nuestras formas culturales, pero estrellando sus consecuencias sobre toda esa carga oscura y oculta de nuestro ser genético. Las imágenes viajan a través de nuestro ser.

Cualquier señal o signo, queda identificado y reconocido en su integridad. Siempre existe un significado latente por mínimo que éste sea. Los diferentes contextos que el espectador se encuentra dependen en gran medida de su información sobre el grafismo determinado. Pero si ésta no es válida en su contexto (connotaciones), inmediatamente entra en funcionamiento esa otra necesidad de darle un contenido latente a lo percibido, contenido que a veces no persiste en el mundo de las asociaciones libres que intentan conformar nuestra realidad inmediata en ese cúmulo de conjeturas patentes de nuestro mundo. Es nuestra percepción más profunda la que conecta los elementos entre sí para poder comprenderlos igual, que asimila su estructura para poder percibirla.

Existe un significado oculto e inaccesible para el propio autoanálisis que escapa siempre. Nuestra mente codifica para almacenar la información, produciendo “escoria” como resultado a modo de elementos que aparente-

mente caen en el olvido pero que serán utilizados, materia de los sueños o de las imágenes mentales.

El grafismo permanece grabado invisiblemente en nuestra memoria visual. Ninguna forma queda indeleble a la percepción humana. Nuestro mundo visual es sumamente activo y discriminador, potenciador de la autoexpresión y la reflexión en imágenes. Existe un consumo muy importante de lo estético, la búsqueda de un equilibrio ya dado por el grafismo o "performado" por nuestra mirada en todo acto perceptivo. Consumimos la forma por su estética antes que nada, para darle más tarde un significado concreto o personal a lo percibido.

2.- Técnicas y materiales.



*Pintura Mural. Plaza de los Girones. Granada, 1994-96.
Árbol representado, sombra de árbol y árbol fotografiado (la
imagen más icónica de "árbol").*

2.1.- Técnica y sociedad.

La técnica en algunas ocasiones y para algunos estilos es un hecho secundario, sin embargo en el graffiti contemporáneo es una realidad incuestionada, es un elemento de primer orden sin la cual no se hubiera desarrollado.

El paso del temple al huevo hacia técnicas mixtas con nuevos aglutinantes (aceites de linaza, de nuez, adormideras, etc.) provocará una verdadera revolución en los estilos y escuelas que se sucederán en la historia.

Por el contrario la técnica del óleo directa, del romanticismo y realismo decimonónico, se anticipará a la aparición de materiales que requerirán un uso más inmediato que la propia técnica tradicional del óleo, que necesita de sucesivas fases de dibujo, secado de capas y veladuras, etc. Con estas técnicas, la capa pictórica se desnuda, ofreciendo una superficie sobre la que la materia pictórica se posa con una serie de nuevas características despreciadas al principio, como la textura, la falta de barniz y la intensidad de los matices.

La pintura directa al óleo decimonónica, sin los pasos clásicos en la ejecución de un cuadro de los viejos maestros (dibujo, grisalla, empastes seleccionados, veladuras, capas de barniz, etc), adelantará sus técnicas al crear una sola película pictórica, cruda, sin irisaciones, una nueva forma de pintar más opaca que aprovecha menos las transparencias y el proceso lógico que había regido, desde el Renacimiento, la aparición de la técnica al óleo.

El lenguaje resultante será utilizado por los paisajistas de la escuela de Barbizon hasta el posimpresionismo. Se había inventado una nueva manera de actuar, de pintar, de ver y concebir la pintura que revolucionará desde sus cimientos más profundos la concepción del proceso técnico. A partir de aquí el tránsito del siglo XIX al XX y todas las vanguardias históricas presentarán una técnica derivada de las concepciones apuntadas, que ya hicieron a sus contemporáneos rechazar la pintura de Courbet por su apariencia de inacabado, por su materialidad textural, las formas globales y la brutalidad de una nueva pintura fuera de la bella pátina académica. Desde aquí hasta la "acción painting" o el "dripping" sobre la superficie, como un rastro del paso del tiempo y la acción del artifice, hasta la puesta en cuestión de la verdadera importancia del soporte, acabando por disociarse la obra de su ejecución con el movimiento Dadá y los siguientes movimientos conceptuales.

Para Levi-Strauss (1964:26):

"En el trabajo de las sociedades primitivas el conjunto de sus medios no suele estar definido por el proyecto de lo que se va a construir sino por los materiales y herramientas, generalmente residuales, de que se dispone (como el arte p^óvera)".

En este aspecto, un avance técnico importante, tras el uso del óleo durante cinco siglos, con sus evoluciones en el procedimiento que cada época le confiere, la aparición en el siglo XX de una serie de pinturas llamadas acrílicas, que son derivados en su mayoría de hidrocarburos o productos químicos.

El graffiti es un fenómeno social y nace en nuestro siglo por necesidades de la masa, pero también por evolución técnica.

Sin la pintura al spray o la aparición de los rotuladores jamás hubiera llegado a evolucionar. Las primeras pintadas que se dieron en España (1970) fueron realizadas a brocha y pintura sintética (ver ficha. 18). Aunque a principios de siglo XX se utilizaron consignas sobre las paredes, en su mayoría eran frases que servían de reclamo de bares, tiendas, talleres, etc., que no disponían de medios suficientes para encargarse un cartel. Destacables son las consignas institucionales durante y después de la guerra civil española sobre los muros de las iglesias y catedrales.

En torno a los años 70, la eclosión del llamado globalmente graffiti se vio favorecida por la apertura política y las subsiguientes necesidades de comuni-

cación social. Fueron las paredes los grandes libros que contenían las frases claves de la nueva sociedad.

Es entonces cuando una nueva técnica se implantó. Los botes de spray de colores para coches hicieron inmediata su adopción por quienes perseguían una rápida ejecución de las formas, su fácil manipulación y aprendizaje, su secado rápido, su difícil borrado y su cómodo transporte.

Fue el procedimiento más adecuado para la transmisión de mensajes a través de los símbolos. La pintura al spray se utilizó enseguida por los pintores no como fin en sí misma sino para darle algunos efectos a sus obras, sobre todo en acabados que tuvieran una fuerte carga expresiva y gestual, ya que cuando persiga efectos mucho más controlados y diáfanos el artista utilizará el aerógrafo.

La "transición política española", con la legalización de los partidos políticos, hizo de la "pintada" un medio de fácil acceso a la propaganda. Los partidos elaboraron octavillas en las que aconsejaban a sus simpatizantes cómo hacer una pintada, dónde y cuándo (Arias, 1977).

Esta nueva propuesta caló grandemente en grupos marginados de jóvenes con ganas de romper el espacio público, de expresarse, o simplemente desconcertar a la mayoría.

En general el joven de los años 70 era un nuevo joven, un prototipo de persona imbuida de la música pop, de la televisión y de los cómic, del cine que convertía cualquier acción en un mito a seguir.

La necesidad de protagonismo, de apoyo moral del grupo, de pertenecer a una colectividad, aunque ésta fuera muy reducida, originó las primeras acciones premeditadas de estas bandas.

Se "proyectaba" todo lo que se había asimilado. El cómic, las grandes letras de los bocadillos, los signos de los personajes cuando increpan obscenidades.

Por otro lado, el héroe solitario, el antihéroe que encuentra a otros de su condición, exaltados por el cine desde Chaplin: el hombre al margen de la sociedad, sin oportunidad para la igualdad.

En este momento nace, gracias a una técnica, la de la pintura de colores en botes de spray, todo un mundo nuevo. En una sociedad que lucha por clarificar su futuro, que camina hacia modelos democráticos, donde el mundo de la imagen, del liderazgo social y del inconformismo, asume papeles importantes.

Surge aquí una técnica que guiará el nacimiento de una nueva manera de entender la producción de la imagen. No es ya una imagen sino una "imagen de una imagen", pasada por el filtro de la conciencia grupal. En este sentido: "... todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza..." (Gombrich, 1968:20).

No son los artistas los que lanzan sus formas y éstas son recogidas por la sociedad. No es ya la forma iconográfica del crucificado o la Sagrada Familia, realizada por algún pintor en un momento dado de la historia, que resultó lo suficientemente exitosa como para ser por siempre reproducida como conveniente y acorde con el mensaje que se intenta transmitir.

Ahora serán sin embargo el cine, la fotografía y el cómic, con su capacidad perceptiva e icónica y su facilidad de transmitir los pilares de la nueva subcultura, apartada de los canales habituales de adquisición de conocimientos (estudio de los clásicos, sus obras y aportaciones ideológicas a través de las universidades).

El estilo, algo tan inamovible en cientos de años de pausadas transformaciones conceptuales y técnicas, se verá inmerso en el torbellino del momento. Llegará la moda instantánea, la que surge del mundo de la imagen y la música ampliamente aceptada por la masa, y hecha cultura, que a su vez elaborará una serie de premisas y formas de enfrentamiento al mundo.

La imagen producida por los mass media se convierte en el único patrón de la realidad. Los convencionalismos gráficos emergen, fruto de los sociales, con una fuerte carga de protesta y autoconfirmación.

El individuo, que necesita ser un receptor repetidor de esos símbolos, con los que se identifica (y asume como contenidos indispensables de su ideología), se lanza a la calle y busca en los muros de la ciudad la plasmación de sus ideas.

Los muros se inundan de formas gráficas e icónicas, mucho más idóneas que los grupos de palabras, o frases. El ciudadano se convertirá en un

espectador atónito que ve diariamente aumentar el poder de los graffiti.

Muchas de las nuevas formas sobre los muros quedarán grabadas en la memoria del individuo, actuando como una imagen completa, en principio sin significado, hasta que su uso y reiteración visual cada día irá connotando significados relaciones que el perceptor completa, de manera que lo que antes era un signo aislado y reiterativo, vacío de contenido, se convierte en un "guiño cómplice" sobre el muro de la ciudad.

Un contenido puramente emocional, disfrutará de un significado social y estético. Con ello se sacia en diversos niveles, el deseo de disfrutar la imagen y comprenderla de algún modo. Este uso reiterado de "la mirada inteligente", hace que el ciudadano pase de un estado de discordia con los graffiti a otro más permisivo donde su uso perceptivo se normaliza. La "agresión gráfica" se hace costumbre y acaba siendo integrada como un ruido más de la ciudad.

Esta integración del graffiti, aceptado sobre determinados soportes (paredes de casas deshabitadas, muros de solares, incluso en organismos oficiales o sedes de partidos o sindicatos) tiene que ver con esa cierta pugna político-ideológica del ciudadano que completa su crítica personal hacia las instituciones o la dejadez municipal en materia de urbanismo, haciéndola coincidir en el graffiti, que ocupa ese lugar, que aunque no comparte, le hace "gracia" que "ensucie" el espacio que él como ciudadano denuncia.

Pero además esta integración de la que antes se habló, que se hacía también por la costumbre y uso perceptivo diario, queda potenciado por las relaciones del individuo y la ciudad; relaciones perceptivas con el medio, como dice Berger (1974:14):

"Solamente vemos aquello que miramos.../... nunca miramos solamente una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos."

El ser urbano se convierte en "soporte" de información gráfica que utiliza por primera vez de una manera interactiva, comparando graffiti y juegos de significados asociados a ellos.

Cualquier persona puede ser ahora un artífice gráfico. Es entonces cuando se descubre que el enorme influjo de los graffiti en nuestra sociedad es debido a la gran atracción que ejerce sobre el que la realizará, pero también sobre el perceptor.

La producción de la imagen en el muro colectivo de la ciudad toma un carácter mágico y ritual, pero también estético. Los mass media distribuyen miles de imágenes de nuestro tiempo y también del pasado. Nunca hasta ahora hemos conocido a través de revistas, de la televisión o del cine tantas obras y vidas de artistas del pasado. Son también los canales comunicacionales los que difundirán, como fondo de protestas de colectivos, los graffitis de las paredes, o documentales de viajes no podrán borrar de sus imágenes las pintadas de sus muros, incluso las películas utilizan intencionadamente la estética de los muros grafitados como decorados naturales donde se desarrollan las acciones.

Además inmerso en este fervor sociocultural, aparece una figura muy interesante ya en los años 60; es el aficionado que copia de láminas y paisajes al óleo. Aparece un arte naif y doméstico, que no es más que una preocupación contemporánea por la comunicación de formas estéticas a través de técnicas hasta ahora utilizadas por artistas profesionales.

Las casas de muebles y todo el mercado de la decoración se llena con cientos de cuadros de pintores “domingueros”, alguno de los cuales se dedicarán con el tiempo sólo a ello, al disponer de una clientela abundante y fija.

Inundarán los salones de los años 60 y 70 con sus visiones de la naturaleza donde las montañas de cartón y los lagos de cristal serán una referencia más de ese mundo que responde con la imagen a la imagen, esa oportunidad del hombre contemporáneo de manipular personalmente la imagen, crearla y producirla.

Esta repentina atención del ciudadano medio, no adiestrado técnicamente, que pinta al óleo, incluso que se atreve a colgar su producción en la “casa ajena”, o vender su obra, a veces con éxito y aceptación social, estará transformando los parámetros establecidos hasta el momento.

Por otra parte, este acercamiento a la obra original, realizada con materiales profesionales (lienzo- óleo), aunque no muy logradas serán una respuesta inmediata al mundo de las reproducciones, de los cientos de ejemplares idénticos que el individuo dispone de cualquier imagen artística del pasado.

El ciudadano puede disfrutar de un original a un módico precio. Se dice

está "pintado a mano", "de verdad", "al óleo"; decir esto es elevarse a lo que tiene de sagrado la imagen, pues "ser verdad" no es tanto ya su parecido físico o estructural a las grandes obras y estilos pictóricos anteriores, sino que en la obra existe una "integridad procesual" irrepetible que es auténtica y no "una estampa".

Se descubre que por mucho que se quiera repetir una montaña, jamás se consigue igual, pues la mano del artífice y su estado de ánimo influyen grandemente, además de los condicionantes externos como la luz, los materiales que utilice, etc.

La imagen no es la verdad de la realidad tal y como creemos que ésta es, eso ya se sabe, es sólo un reflejo más o menos subjetivo; pero la forma gráfico-plástica que trate de enunciarla, ya es verdadera. Es decir, cualquiera que planifique correctamente los elementos gráficos (puntos, líneas, planos, color, texturas, composición, etc.), de manera que la representación haga exclamar "esto es un paisaje" es lo que verdaderamente vale, y no si "este paisaje" es técnicamente mejor o peor.

Lo importante es que el árbol, para serlo, debe de poseer un tronco vertical de color marrón, que se asiente sobre una superficie verde hierba) o marrón (roca) y que sobre él se disponga una especie de globo más o menos alargado también verde (no importa cual) y que esta masa se recorte sobre una banda horizontal azul (cielo) y otra inferior (horizonte) y tierra marrón.

Esto se debe a ese poder integrador de los mass media, que elaboran imágenes pedagógicas, basadas en otras imágenes y que se ofrecen como "producto elaborado" para convencer, simplificados y adaptados al mensaje ofrecido; así Pérez Jiménez (1995:23) dirá:

"En nuestra mente conviven nuestras fantasías con las construcciones manufacturadas de las empresas audiovisuales."

Muchos de los códigos perceptivos de la sociedad de masas quedan ahora en este momento, instituidos. No es el parecido lo que vale, el engaño visual sobre nuestra percepción de lo representado y la realidad (hiperrealismo), sino la convención (códigos culturales) de los elementos que, ordenados, nos llevan a exclamar "esto es esto". Es el mundo de los patrones establecidos.

Esta despreocupación técnica por otra parte, conecta con la de los artistas

de nuestro siglo. Es más importante transmitir espontáneamente lo que se quiere, que pararse a pensar cómo se hace.

Nuestro mundo lo es a costa del “tiempo raptado”. Nuestra conciencia contemporánea es la del paso del tiempo. El hombre no dispone del tiempo. La obra no es una huella del proceso lento y pausado, estratificado, de la imagen finalmente conseguida. No, la obra es el rastro del tiempo, el paso fugaz de su creador, la efímera senda dejada a mitad para que el espectador la complete recorriéndola.

Son décadas alucinantes en las que el ser, liberado cada vez más de su trabajo, pasa largas horas ocupado de sí mismo. Nunca hasta ahora los trabajos manuales, la marquetaría, el “hágalo usted mismo” se han afianzado con más fuerza.

De ahí que en esta sociedad, la aparición de procedimientos que facilitan la comunicación social, se revelen como verdaderos guías sociales y conductuales, es el caso del lenguaje del cómic y el de la publicidad gráfica.

La aparición de la técnica del spray se convierte en una manera de enfrentamiento a la realidad, pero también de plasmarla. Ante todo se parte del signo lingüístico, de la frase corta y "cortante". Pero a medida que la sociedad estandarizada de masas se hace fuerte, se fijan sus formas y símbolos. El mundo gráfico nace asociado al de la publicidad de la sociedad de consumo con el anuncio de las palabras “Coca-Cola”, que en los años 60 son serigrafiadas sobre chapas convexas de 50 cm de diámetro e instaladas a la puerta de bares y tiendas, difundiendo sus bellos caracteres tipográficos exclusivos de la marca. O también signos abstractos como la letra "A" rodeada de un círculo en pegatinas o sobre el muro, la paloma de la paz de Picasso sobre las pancartas del Mayo francés, etc. Estas formas son proyectadas internacionalmente por los medios de comunicación y repetidos por la masa en las paredes.

En este momento surge el llamado “Logotipo” que es lo que definirá al mundo de la marca publicitaria, es decir del producto que se quiere difundir al adoptar como garante de su difusión una determinada forma gráfica simbólica. La asociación del diseño gráfico al producto que se vende hace que la presencia de aquel sustituya en muchas ocasiones a éste. La marca gráfica, el logotipo, se hará presente en la publicidad de los mass media tanto o más que el bien material. Además el logotipo casi no posee palabras, a lo sumo varias iniciales



entre el diseño lineal.

La forma es más fuerte que el mensaje lingüístico que tarda más en ser leído. Recordemos que el símbolo a modo de anagrama "Coca-cola" es percibido más como un disco rojo con una estructura o patern blanco con curvas intrincadas, que como el conjunto de palabras que sostienen el mensaje.

La percepción del disco rojo y unas formas estructuradas blancas con muchas curvas envolventes hará que el individuo exclame sin haber leído "coca-cola". Como vemos el estímulo más importante es la forma primaria de la percepción. La fuerte atracción de la curva tipográfica (difícil de leer) nos proyecta hacia su lectura y ésta a su vez a verificar que efectivamente habíamos percibido un signo gráfico que era el de una bebida refrescante. El estímulo primario queda verificado ante nuestra redundancia perceptiva que lo comprueba hasta el final.

Pero en otros casos, sobre todo si vamos en tranvía o coche y vemos el círculo rojo con algo blanco sobre él, no disponemos de tiempo de leer. Aún así seremos capaces de identificar la forma con el mensaje. Captaremos junto al estímulo el significado "bebida". La palabra en este caso es un puro significante, mero soporte del diseño, puesto que no significa nada concreto.

La curva tipográfica, perfectamente estudiada y compuesta, contrarresta sus empujes cóncavos con otros convexos. La forma se origina así como cualquier composición pictórica, en una unidad indisoluble dentro de la cual los diferentes elementos se integren en su todo. El ojo se deleita con la curva, recorre las formas gruesas que decrecen suavemente.

Y todo este mundo gráfico, impuesto por las grandes multinacionales, es el que asimila el creador que no dispone de "escuelas de diseño" (ni las necesita); que sólo ha adquirido una educación visual sólida y que va a utilizar para construir su mensaje gráfico los mismos "utensilios" del lenguaje del cómic y el publicitario; buscando un estilo efectivo y además una técnica que haga valer las formas, que le confiera a su esfuerzo una validez y consideración social importante.

La evolución de un hecho cultural como el graffiti sigue su camino cierto e imparable porque va más allá de los puros cánones impuestos por las modas del momento y se dirige hacia la verdad de una cultura contemporánea a la que sirve pero que, a la vez, pone en duda continuamente.

2.2.- El soporte del graffiti.

"El muro está ahí, inevitablemente. El muro maculado, claro: violentado, ensuciado por signos más o menos inteligibles, más o menos soportables. Impertinente, grosero, asalta nuestra mirada en los lugares más insospechados, en los rincones más íntimos de la vorágine urbana, pero también en medio de la bucólica paz rural."

Gari (1995:15)

El muro es la superficie sobre la cual más veces en las calles aparece el graffiti. Pero esto no quiere decir nada ya que cualquier superficie es referencia para la manifestación.

Normalmente el suelo es menos utilizado para el dibujo de grafismos. En él podemos contemplar los signos hechos por los niños con tiza, que son bastante frecuentes en calles sin demasiado tráfico o en lugares próximos a colegios.

Una de las superficies que jamás se deja indemne es el típico trozo de cemento fresco que proviene de una reparación parcial del acerado o de la vía. Pese a estar siempre perfectamente señalizado y aislado con cintas de colores, carteles o barreras, la superficie blanda de cemento es muy apetecida por cualquiera.

En general la huella del zapato hundido en la masa blanda puede que denote un despiste del viandante. Pero fuera de esto, de lo que da muestras el hecho, es la necesidad intensa de tergiversación, de ruptura de un espacio accesible a los demás, dejar la constancia propia de la presencia invisible, registrar el paso por un espacio congelando el tiempo, representándolo.

El humano, de siempre, observó la huella de sí sobre la arena, el rastro de los animales, la forma que el agua esculpe en las rocas. Utilizó estas formas como un lenguaje, una serie de pistas que le permitieran comprender los fenómenos propios, incluso los que no podían tener explicación inmediata. Así pasará a una acción consciente y directa como forma de incidir en su medio, transformándolo en lo posible.

El espacio, renovado de sus consideraciones naturales, será proyectado sobre los demás como algo dotado de una identidad privada. El signo, el rastro, la señal sobre un espacio duradero es una llamada de atención perseverante de un individuo hacia los otros, del mismo modo que el animal marca su terreno para que los de su especie sepan que él ha estado ahí, que ese espacio le ha pertenecido en algún momento del tiempo.

El ser que retira arcilla húmeda del lecho de una cueva, y observa como su acción ha dejado sus huellas, reflexiona e inmediatamente da a su acción un nombre, o la rodea de un pensamiento. El símbolo se manifiesta en la idea, en el conjunto de reflexiones en torno a un hecho mínimo como éste.

El llamado arte es un hecho conceptual desde siempre. Dotar a un mínimo de formas accidentales de una simbología compleja convierte a ésta en un conjunto abierto de intenciones encaminadas a transmitir ideas. Pero estos rastros humanos observados serán manipulados, pasando de ser accidentales a contingencias expresas y en apariencia deliberadas, desencadenantes del lenguaje, la comunicación y de la experiencia estética.

Ya no sólo se contempla la naturaleza y sus objetos (fósiles, guijarros con formas curiosas, etc.) sino que se transformarán éstos, elaborándolos en un paso más hacia la obra total y ya independiente de lo que en un principio fue una forma natural.

El hombre comienza a distinguir entre naturaleza y sus propias produccio-

nes, distanciando conceptualmente ya sus “huellas dirigidas” de las accidentales, dándole más importancia a aquellas. El grafismo incidirá sobre el “otro” hombre, el grupo, la sociedad en su conjunto. Cualquier percepción de estos rastros serán en sí un medio de comunicación inmediato, pero también estético.

El ser transforma el espacio por placer intelectual, que deviene de la observación de los elementos simples, distribuidos, ordenados en leyes básicas innatas, origen de todo su pensamiento. Por eso, las huellas sobre el cemento sin fraguar que encontramos de continuo no son un mal urbano, una transgresión al trabajo de los obreros; sino más bien una ruptura del espacio, una necesidad de dejar la impronta personal aunque sea de un modo tan estandarizado como es el calzado; pero descubrir el sello, la suela, los atributos que la diferencian de otra marca, es ya grabar, estampar un signo de identidad que se hace bello en sí mismo como acto, pero también como resultado estético y comunicativo. En otras ocasiones se utilizará algún útil para realizar las incisiones, tal como un trozo de madera o cualquier objeto punzante que deje un rastro preciso y limpio al deslizarse sobre la materia húmeda.

En general la obra será producto de una serie de líneas simples no muy elaboradas pero con un sentido completo de la composición. Raras veces se introducirán letras o palabras puede que debido a la aceleración y urgencia con que son elaboradas ante el miedo de ser descubiertos.

Esta es una observación importante. El individuo se encuentra de pronto con un trozo de suelo recién reparado. Si es capaz de no pisar en el momento y dejar su impronta, si es capaz de evitar esto, inmediatamente buscará un útil cualquiera que incida (palo, bolígrafo, alambre, etc.), volverá al soporte y la obra será realizada en segundos.

Y podríamos preguntarnos algo importante : ¿ Cómo es en realidad el periodo de planificación de la forma gráfica ?. En general es cortísimo. La atracción y el descubrimiento, es por sí mismo, lo suficientemente excitante y provoca en el humano un vértigo atávico imposible de dominar.

La mayoría de estas obras han sido realizadas en un estado especial, casi cercano al ensimismamiento del que participa el artista al elaborar el producto de sus ideas y de la preparación previa de los materiales. Este “Automatismo puro”, André Bretón lo define (De Michelli, 1998:334) en el manifiesto del surrealismo de 1924 como:

"Automatismo síquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral".

No es un descubrimiento de nuestro siglo sino una constante. Nuestro individuo, ante la excitación visual, responde con un acto hipnótico y delirante, produciendo la forma ¿qué forma?: El grafismo mural: El Graffiti.

2.3.- El muro. Condicionantes técnicos, ambientales y estéticos.

Es muy importante para nuestro estudio comprender el conjunto de soportes que nos encontramos al analizar un graffiti, pues la mayoría de las veces de ellos depende el resultado final además de las posibles transformaciones y deterioros aparecidos.

Cualquier medio material es válido para un graffiti. Podríamos decir que el fenómeno graffiti nace en un momento y lugar, y se sirve del soporte. Los árboles, el suelo, las señales de tráfico, puertas, vallas publicitarias y últimamente algunos coches. Pero, como hemos ya prefijado, lo que identifica la investigación, verdadero hilo conductor de la argumentación, es el muro, entendido como soporte vertical, ya sea separador de viviendas, o componente de ellas (fachadas).

En las ciudades históricas como Granada contamos con edificaciones de diversas épocas, edificios del siglo XVIII, XIX y del XX, producto de diferentes técnicas constructivas con acabados diversos en sus paredes.

Tenemos muros de piedra o ladrillo visto, con revoques de morteros de cal y arena; revoques mixtos de cal, arena y yesos; los de cemento sin ninguna protección, o aquellos que han sido encalados continuamente con el fin de proteger de la interperie estos materiales o con una intencionalidad estética.



Fig.O. Calle San Jerónimo. Fragmento de fachada. Granada, 1990-92.

La cal ha sido progresivamente sustituida por pinturas "a la cal" con adición de pigmentos y pastas como materia de carga, o como ha sucedido en la última década del siglo XX por pinturas pétreas más resistentes.

En otros casos partes de la fachada, sobre todo los bajos se suelen pintar con pinturas de esmaltes sintéticos (fabricadas con resinas alquídicas) aptas sólo para soportes de madera o metal (ventanas o puertas), pero que se aplican a veces para pintar zócalos o fachadas de negocios (estancos de tabaco), perdiendo muy pronto su enorme elasticidad al estar sobre paredes de cemento, capas de yeso y pinturas a la cal. Acaban debilitándose, cayéndose y llevándose trozos de capas inferiores más magras, dando lugar a las típicas fachadas multicolor (fig. O) en las que se observan varias coloraciones a la cal y las escamas o cazoletas provocadas por el esmalte.

Otra causa de deterioro, además de la humedad y las variaciones de temperatura, son las malas condiciones de aplicación de estas pinturas, sobre todo por los nulos conocimientos de algunos pintores sobre los materiales. La continua aparición de nuevas marcas y medios acrílicos (pinturas plásticas y esmaltes) ha originado un descontrol sobre la preparación de los soportes.

En muchos casos tan sólo se limita el proceso de pintado a un alisado de la superficie, retirando las "conchas" débiles de anteriores pintadas (en un proceso de desconchado con espátula de parte de la superficie) sin llegar al soporte, y luego varias aplicaciones con la nueva pintura hasta alcanzar el máximo de opacidad. En ciertas ocasiones no se han tenido en cuenta reglas tan sencillas como la del uso de "graso sobre magro" (y no al revés), la necesidad de preparar superficies lisas y secas, limpias de polvo, o que la primera capa sea siempre más delgada o más diluida que la siguiente, esto origina diferencias de adhesión al muro de la pintura, provocando su pronta degradación.

Las condiciones del soporte son muy atractivas para el creador, tanto su pulcritud y limpieza, como en otros casos sus desconchados. Estas condiciones del muro, a veces van a hacer que la obra perdure en el tiempo, este es el caso de los grafiteros tipo americano que buscan superficies de hormigón armado sin ningún tipo de revoque y utilizan el aerosol, porque saben que es el modo más seguro de que perviva su obra, ya que los revoques o las pinturas para exteriores de los muros terminan desprendiéndose por acción de la humedad por capilaridad de su soporte (piedra, ladrillo, cemento, etc.), o de las diferencias de temperatura que provocan en sucesivas estaciones las

contracciones y dilataciones del material de revestimiento, originando en la mayoría de los casos incluso desprendimientos de las paredes enfoscadas de cemento, dejando al descubierto muchas veces el ladrillo del muro. Esto lo podemos ver en muchos de los graffitis analizados.

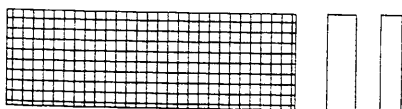
Otro factor desencadenante es la acción de la pintura sintética al spray sobre los muros, que al poseer como vehículo un derivado de los hidrocarburos, actúa sobre la superficie, en general de muros con pinturas a la pasta, muy utilizadas en los años 70 y hasta los 80, y que fueron sustituidas por pinturas acrílicas para exteriores posteriormente, que poseen mayor dureza y se fijan mejor a los soportes, no produciendo los típicos desconchados. La pintura sintética del spray actúa sobre estos soportes(a la pasta) originando tensiones sobre la superficie cubierta que acaba desprendiéndola.

No existe una necesidad patente de presentar la obra limpia y virtuosa. Aquí es más el carácter fugaz y expresivo el que cuenta. Son obras que a los pocos meses de aparecer se siguen transformando con la degradación de su soporte. Precisamente son los soportes que más se utilizan los que resultan al final más atractivos para los espectadores.

Esta atracción por la superficie irregular o manchada no se debe a que exista una mayor permisibilidad de las autoridades para que se utilicen estos soportes. En muchas ocasiones estos muros corresponden a edificios antiguos, casas de vecinos que han sido abandonadas y están en estado de semirruina. Los cascos antiguos de las ciudades son muy atractivos por la convivencia de edificios restaurados y otros junto a éstos en mal estado.

Tenemos, a modo de resumen, una serie de elementos que debemos clarificar:

- El soporte mural, que puede ser piedra, ladrillo, o encofrado de hormigón armado.
- El revestimiento o revoque de yeso (estucos), cemento, morteros (cal-arena, a veces con adición de yeso), plementos (mármol, piedra, ladrillo).
- Los acabados de cal, pintura al temple, pinturas plásticas para exteriores (al aguarrás o al agua), pinturas pétreas, etc.



Soporte Mural - Revoque - acabado

2.4.- Técnicas tradicionales de preparación y pintado de muros. Antecedentes.

Analizaremos seguidamente las técnicas tradicionales antiguas de pintura y preparado de muros, técnicas que hasta hace varias décadas se han venido utilizando y que vamos a contrastar con las nuevas.

Es evidente que las obras que nos encontramos en la ciudad, en su gran mayoría utilizan soportes nuevos (acabados de cemento, plementos de piedra o gres, ladrillo, etc.), pero también las hay sobre yesos (estucados), pinturas a la cal, etc.

Por otra parte la aparición de la producción industrializada de pinturas para revestimientos con sus múltiples tipos ha ampliado el carácter técnico de la preparación y protección de las fachadas. Esto, junto con la mezcla de recubrimientos modernos sobre bases tradicionales (arreglos de fachadas de estuco con morteros con gran cantidad de yeso, o con cemento), ha generado una problemática muy particular a la hora de evaluar los resultados estéticos y la pronta degradación de los soportes por efecto de las diversas contracciones y tensiones de los materiales mal usados.

Otro factor es la contaminación. Las fachadas se ennegrecen a los dos o tres años, pero también las pinturas utilizadas envejecen y caen, provocando una estética de lo "inacabado" en la ciudad, en el sentido de nuevas fachadas que acaban de ser pintadas y que viven con otras muy degradadas.

En definitiva una ciudad que se derrumba continuamente para surgir de sus ruinas mediante un crecimiento desproporcionado de la periferia y un "vaciado" del centro histórico, donde en las remodelaciones de sus fachadas no se ha elaborado un estudio preciso de los elementos constitutivos de las paredes (técnicas de revoque utilizadas, pinturas, molduras de estuco, etc) con el objeto de aplicar procesos de restauración adecuados que les proporcionen una solidez en el tiempo.

Antecedentes.

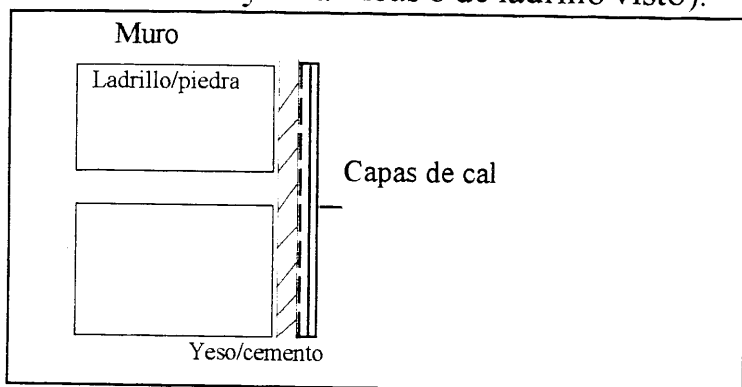
LA CAL.

a) Sobre revoques de yeso.

En los exteriores de la arquitectura agraria tradicional, a partir de los años 40 el yeso se aplicaba sobre las fachadas de piedra de mala calidad o ladrillo que se encalaban para proteger el edificio de las oscilaciones térmicas y de la degradación por erosión.

b) Sobre revoques de mortero de cemento y arena.

Posteriormente, a partir de los años 60 las nuevas edificaciones y modernos edificios, con el uso del ladrillo y el cemento, exteriormente se revistieron de cemento (las que no fueron cubiertas con placas de mármol y cerámicas o de ladrillo visto).



NOTA: Los revoques tradicionales de mortero de cal y arena a penas se han utilizado puros para exteriores. En la mayoría de los casos los análisis demuestran un alto grado de yesos en su composición. En muchas ocasiones se llagueaban las uniones entre sillares con mortero y luego se encalaba directamente con el objeto de proteger la piedra (si era arenisca) y de blanquear la fachada.

- Proceso tradicional de "encalado de fachadas"

Sobre yeso:

1ª capa de aceite (de oliva).

2ª capa delgada de cal.

3ª capa (tras 24 horas) de cal.

4ª capa (tras 5-7 horas) de cal.

Se generan tres capas independientes de cal pero que se adhieren unas a otras, de menor a mayor densidad.

Sobre cemento:

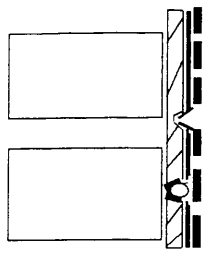
1ª capa de cemento y arena gruesa.

2ª capa de cemento y arena fina (alisado)(secado 5-6 días).

3ª capa de cal diluida (5-6 horas de secado).

4ª capa de cal normal.

DETERIOROS



Desprendimiento del yeso/cemento y encalado posterior que origina un hueco en la superficie.

Desprendimiento total del yeso/cemento que deja ver el ladrillo o sillar. En general se "repella" con el yeso/cemento y se pinta encima. No genera hueco pero sí cambios de textura o color.

REPINTES.

Transcurridos varios años se vuelve a pintar:

a) En fachadas en buen estado:

- Breve desconchado de capas de cal externas que no están bien fijas con una espátula.

- Encalado en blanco o cambio de color.

b) En fachadas desconchadas por la humedad (del revoque de yeso o cemento):

- Se desconcha totalmente, salvo partes muy adheridas.

- Se vuelven a repellar las partes calvas y se uniformizan con el plano de la pared.

- Se pinta de blanco o se cambia a algún color.

RESULTADO

Fachadas deterioradas con 5-6 capas de cal a veces de diversos colores que forman un puzzle cromático muy apetecible para realizar los graffitis.

Acción de la humedad y diferencias de temperatura:

Produce desconchados y exfoliaciones de las diversas capas.

Produce pérdidas de yeso o cemento que no son restituidas sino tapadas con pintura (paredes irregulares con mellas).

LOS SOPORTES MURALES MODERNOS.

A partir de los años 50 los procesos constructivos modernos se generalizan y pasan de las principales ciudades y países a todo el ámbito de la construcción. Los albañiles tendrán que acomodarse a nuevos productos que impondrán el uso de nuevas técnicas de amasado (hormigón armado) y por supuesto una tecnología más avanzada.

El uso tradicional en la construcción de grandes paredes-fachada, muros-pilar como elementos sustentantes y vigas de madera, cañas y yesos, se ve

reemplazada por el "armazón" que desde los cimientos levanta las viviendas utilizando sistemas de encofrado del cemento armado con hierro. A esta estructura se sucede la construcción de muros de ladrillo fabricado industrialmente, muros que no cargan sino que dividen el espacio, revestidos internamente de yesos y externamente de cemento. De manera que las edificaciones cubren sus fachadas de cemento que luego es revestido de plementos de diversos materiales como baldosas de terracota, mármoles, etc, o bien son pintadas.

Por otra parte el auge del urbanismo hace aparecer nuevos barrios, circunvalaciones, muros separadores, muros de seguridad, etc., que se fabrican utilizando encofrados de cemento sin pintar posteriormente en muchos casos, apareciendo una nueva estética urbana: la del cemento gris con los rastros y divisiones que dejan las maderas del encofrado.

Son estas superficies las que reciben directa o indirectamente el graffiti. Indirectamente porque son recubiertas por pinturas industriales que a continuación vamos a describir.

2.5.- Características de las pinturas modernas. Componentes, proceso de fabricación y soportes murales.

El enorme desarrollo de la construcción de viviendas en el mundo, dada la creciente necesidad de ellas por el aumento de población, obligó a pasar de un sistema artesano de fabricación de las pinturas de recubrimiento a otro industrializado y en cadena.

Antes eran los propios pintores los que con varios "condimentos" fabricaban las pinturas necesarias para su uso.

Las pinturas para fachadas: la "piedra de cal" que se echaba en agua un día antes para conseguir el preciado hidróxido cálcico.

Las pinturas "al aceite", los barnices, las ceras mezcladas con trementina y aceite de linaza, los pigmentos, las cargas (blanco de España, yeso mate, escayolas, etc).

Pensemos que con la llegada del aceite de linaza y mediante su cocción, se consigue el primer vehículo con características de resistencia, cubrición y decoración en pinturas semiindustriales.

COMPONENTES DE LAS PINTURAS INDUSTRIALES MODERNAS

(Catálogo de industrias Kolmer S. A. "Características técnicas" 1996. Albolote (Granada))

Podemos distinguir los siguientes componentes:

A) VEHICULO:

Es el componente principal de la pintura.

Es un polímero o conjunto de polímeros, producto de síntesis o naturales.

El vehículo es el encargado de formar la película protectora durante los procesos de aplicación.

Además es el soporte del pigmento, de las cargas y aditivos mientras la pintura está en estado líquido.

Le da a la pintura viscosidad, concentración y fluidez.

Una vez seca la pintura favorece su resistencia, elasticidad, dureza e impermeabilidad.

Existen distintos tipos de vehículo. No es lo mismo el utilizado en una pintura al agua, que el contenido en un bote de spray, que además utiliza un gas propulsor.

Tipos:

1.-De condensación: Resinas alquídicas o gliceroftálicas (de celulosa , epoxídicas, de silicona, de caucho, etc)

2.-De adición: Resinas acrílicas, vinílicas, poliésteres, emulsión de polivinil acetato, etc) Actúan mediante radicales libres, activados por catalizadores, con etapas de iniciación, programación y terminación.

3.- Naturales: Aceites , bitúmenes, látex, hidrocarburos, etc.

B) PIGMENTOS.

Son los que dan color y opacidad a la pintura.

Pueden ser inorgánicos, insolubles en cualquier medio; y orgánicos pero insolubles en medios orgánicos, que quedan repartidos a modo de gránulos, ocupando intersticios reticulares.

Características:

-Estabilidad a la interperie y a la luz, cubrición, tonalidad y peso específico.

-Tamaño de la partícula, resistencia al agua, a los disolventes y los ácidos o álcalis.

- Absorción de aceite, estabilidad al calor, punto de fluidez, etc.

Pigmentos de los que dispone el fabricante:

- Blancos: bióxidos de titanio, sulfuro de cinc, óxido de cinc, blanco de plomo, etc.
- Amarillos: cromados de cinc, plomo y bario.
- Rojos: molibdeno, toluidina, óxido de hierro.
- Naranjas: minio de plomo, cromo, molibdeno.
- Azules: ftalocianina, ultramar, prusia.
- Verdes: ftalocianina, óxidos de cromo.
- Negros: óxidos de hierro, negro de humo, de carbón.

C) CARGAS.

Actúan como agentes de relleno o extendedores.

Son productos inorgánicos insolubles, cristalinos, que no alteran el peso específico. Matizan la película, no comunican color alguno.

Son compuestos de bario, calcio o magnesio en forma de carbonatos, sulfatos, silicatos, óxidos, etc.

D) DISOLVENTES.

Son líquidos orgánicos o no, obtenidos por procedimientos de destilación o de síntesis.

El disolvente más conocido es el agua.

La misión de los disolventes es hacer una pintura manejable. La rapidez o lentitud en el secado depende de los disolventes y su capacidad de evaporación.

Son: Alcoholes, cetonas, ésteres, hidrocarburos, etc.

E) ADITIVOS.

Se añaden a las pinturas para provocar o conseguir determinados efectos.

Son los siguientes:

- Dispersantes y humectantes.
- Modificadores de la velocidad.
- Modificadores de brillo.
- Niveladores.
- Conservantes.
- Mateantes, etc.

Podemos observar como el producto final que es una pintura industrial

enlatada, lista para ser utilizada por cualquiera, ha variado considerablemente en los últimos cincuenta años.

PROCESO DE FABRICACIÓN.

a) Mezcla.

Pone en contacto el vehículo, los pigmentos y las cargas. Se utilizan modernos agitadores.

b) Dispersión.

Mezclados los componentes ahora se separan los aglomerados de los pigmentos y cargas, consiguiéndose una pasta llamada "pasta de molienda".

c) Molienda.

Con ella se consigue una mayor finura de la pasta. Se utilizan modernos molinos de microelementos, recipientes cerrados a presión con una gran cantidad de microesferas de cerámica o vidrio, agitadas a gran velocidad.

d) Ajustes.

Se controla la viscosidad y colorido o cualquier característica que se desee imponer a la pintura.

e) Filtrado y envasado.

SOPORTES DE LAS NUEVAS PINTURAS

Como hemos visto el principal soporte que se presenta en la mayoría de los graffitis son muros de cemento u hormigón.

El cemento de recubrimiento (de un muro de ladrillo por ejemplo) o la cara exterior de un encofrado de hormigón, deben prepararse para recibir la pintura.

Estas superficies presentan a menudo, en la zona superficial, una capa más acuosa que posee menos adherencia que el núcleo central y no se adhiere bien, provocando desprendimientos en muchos muros. Esto lo podemos ver en graffitis donde no sólo ha caído la capa pictórica del fondo sino parte del grosor del cemento que deja al descubierto los ladrillos o el núcleo interior de hormigón más resistente.

Ni que decir tiene que estas oscilaciones de la materia son las más apetecidas por los autores para realizar su obra, excepto los "graffiteros tipo americano" que buscan superficies exquisitas donde "brille el cemento" pulido.

Resumiendo diremos que las superficies de cemento las podemos encontrar en revestimientos (enfoscados con arena fina), morteros, hormigón, hormigón celular, fibrocementos, etc.

Características: dureza e impermeabilidad.

Inconvenientes: elevada alcalinidad y en ocasiones la difícil adherencia de las pinturas.

Proceso de pintado: Es importante que la primera capa de pintura penetre dos o tres milímetros en el poro. Por esta razón debe de ir adelgazada o diluida en su disolvente correspondiente.

Posteriores capas menos disueltas sellarán los huecos y poros.

2.6.- Clases de pinturas industriales modernas.

PINTURA PETREA.

Se trata de una pintura blanca al agua que ha sustituido en exteriores al tradicional encaladode las fachadas (cal-hidróxido cálcico) por ser más resistente a la humedad, más compacta en toda clase de muros y tener una mayor duración, además de su alta resistencia a desprenderse.

Químicamente es una pintura con dispersión copolímera no plastificada de acetato de vinilo y de éster vinílico de un ácido carboxílico ramificado de cadena larga.

Secado de la primera mano: dos horas. Pintura diluida en un 10 ó 15% de agua.

Secado de la segunda mano: doce horas.

Características: No amarillea, impermeable al agua, no es tóxica, no es inflamable, gran lavabilidad, alta resistencia al envejecimiento, buena resistencia a la alcalinidad, gran blancura, gran opacidad, etc.

Las superficies deben de estar lisas y secas. Por lo tanto deben de lijarse o preparar las superficies viejas convenientemente, pues de lo contrario se crearán problemas de adherencia que pueden contrarrestarse con la utilización de selladoras.

PINTURA PLASTICA DE EXTERIORES.

Fabricada con dispersiones copolímeras. Posee una alta resistencia, una gran cubrición y lavabilidad.

Secado de la primera mano: dos horas. Diluida con un 10% ó 15% de agua.

Secado de la segunda mano: doce horas.

Características: Blancura superior, gran poder cubriente, gran resistencia a la interperie y al agua, no amarillea, no es inflamable, gran lavabilidad, etc.

Uno de los problemas que plantean estas pinturas cuando se aplican sobre superficies que poseen pinturas a la cal o a la pasta, es que no se fijan bien y acaban desprendiéndose debido a su enorme poder de adhesividad, lo que provoca pronto problemas de desconchados.

ESMALTES SINTETICOS.

Están fabricados con resinas alquídicas de rápido secado . Se utilizan tanto en interiores como en exteriores.

Secado al tacto: de dos a cuatro horas.

Secado de segundas manos: veinticuatro horas.

Características: Gran brillo, rápido secado, gran blancura, buen poder cubriente, alta lavabilidad, excelente retención de color y brillo, etc.

Aplicaciones: decoración y protección de maderas, hierros, y demás materiales.

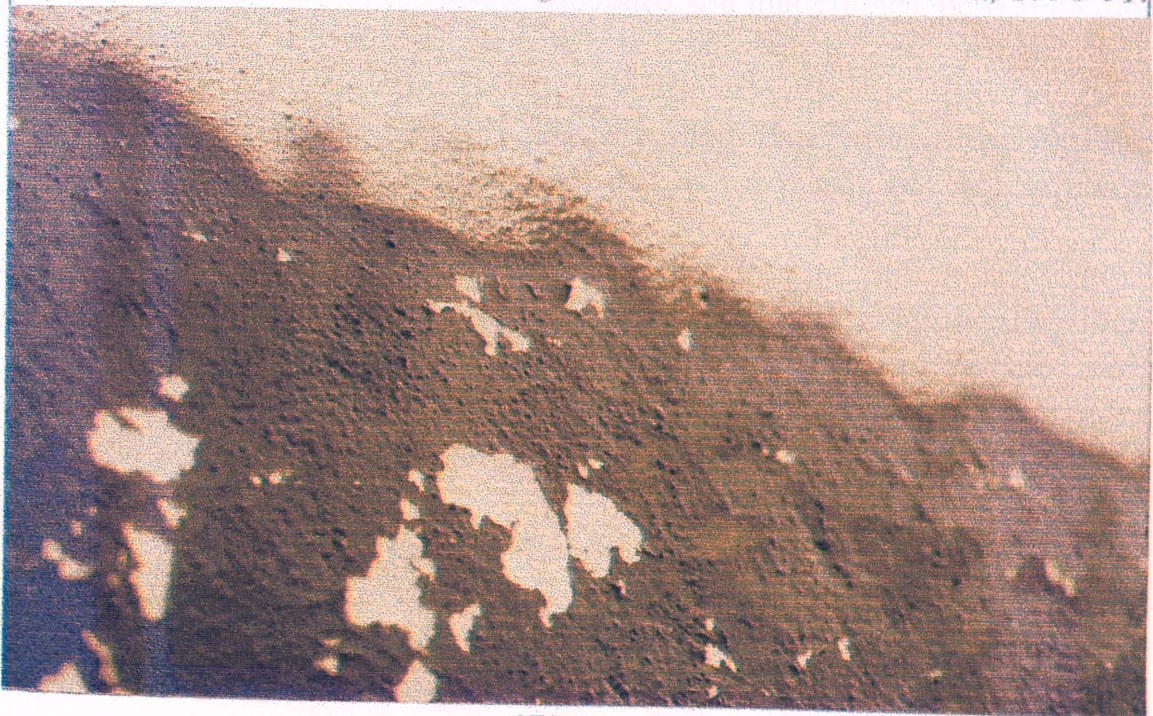
Sin embargo también se utiliza el esmalte para aplicarlo sobre paredes de fachadas, en zócalos y decoraciones. Concretamente se ha utilizado mucho para pintar los estancos, con ese color marrón rojizo característico y el distintivo de tabacalera en amarillo. Estas fachadas, pintadas en su parte baja, la que circunda la entrada del estanco, pronto han sufrido con la exposición exterior al sol y la humedad por capilaridad en muchos casos del muro, un desprendimiento en forma de cazoletas típico.

Podemos decir que el desprendimiento de las pinturas pétreas y la cal se hace en pequeñas superficies o "desconchados" lisos de aproximadamente entre dos y cuatro centímetros. Estos fragmentos se esfolian dando la típica cáscarilla plana irregular, donde fácilmente podemos observar las sucesivas



Fig. Q. C/ Buensuceso. Granada, 1990-91.

Fig. P. C/ Pavaneras. Granada, 1990-91.



capas de pintura a veces de diferentes colores, tan atractivas en los cascos antiguos de las ciudades (FIG.O).

Sin embargo las pinturas al esmalte, al poseer como medios resinas alquídicas fuertemente plastificadas, suelen con el tiempo perder su poder de adhesión al muro, su consistencia se vuelve quebradiza y terminan alabeándose en forma de cazoletas y desprendiéndose finalmente.

La fig. Q. de la calle Buensuceso es buena prueba de ello. En este caso se ha aplicado la pintura sobre unos plementos de piedra dura de sierra Elvira no lisa sino granulada. La superficie, en el momento de aplicar la pintura debería de haberse desengrasado y limpiado con disolventes.

La acción a la interperie que provoca en Granada diferencias de temperaturas que oscilan entre los -2°C . en invierno y los 39°C en verano hacen que estas pinturas, que están pensadas para barandas, puertas de madera o de hierro, salten sobre superficies de cemento o piedra poco porosa.

La dispersión copolímera envejece en varios años debido a las tensiones descritas, que no sólo varían a lo largo de estos, sino también durante la jornada, de manera que una fachada a las cinco de la mañana de un verano puede pasar de los 5°C a los 35°C a las tres de la tarde, además de haber estado expuesta directamente durante varias horas a los rayos solares, que apenas afectan al matiz debido a que los pigmentos utilizados son inalterables, pero sí inciden sobre su dureza.

Las cazoletas desprendidas presentan un estado de atomización pulverulenta resultante de la descomposición del vehículo que pierde sus características fundamentales.

En el caso concreto de la calle Buensuceso (fig Q.) asistimos al desprendimiento de cazoletas de esmalte muy debilitado, pero también a la acción sobre estas calvas de un grafitista que aplica el aerosol sobre las zonas desprendidas, utilizándolas para crear su obra.

El gas propulsor, al salir por la válvula, como vemos, ha propiciado muchos de estos desprendimientos de las cazoletas más levantadas, de manera que las zonas de amarillo que no están cubiertas de este matiz se deben en parte a que han sido impelidas fuera por la propia fuerza del mencionado gas

propulsor.

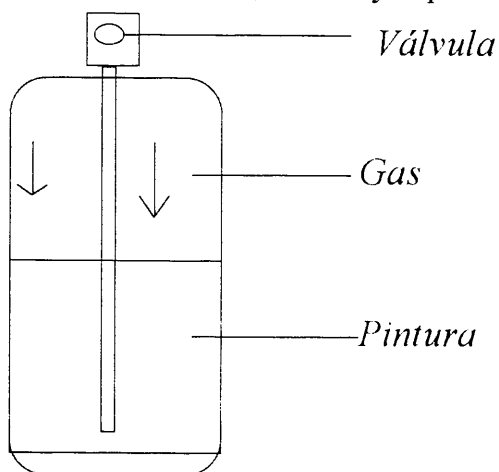
Esta obra muestra crudamente como la mala utilización de los materiales por parte de los pintores de la fachada ha ocasionado una pronta degradación, debido a una falta de adherencia sobre el soporte. Se ha creído que estos esmaltes son un producto "todo terreno" por su dureza sobre soportes diversos, cuando se comportan muy mal sobre cementos y plementos exteriores que se extienden sobre superficies muy lisas y semi-magras.

Desde el punto de vista estético el graffiti era (Fig. Q. Calle Buensuceso, 1990-91) muy interesante pues sólo ha ocupado la parte de fachada que había comenzado a desconcharse, señalando y evidenciando la posterior degradación de las demás superficies que se encontraban abolsadas en su totalidad, y que pocos meses después se irían desprendiendo en pequeños sectores como el que mostramos; hasta hacerlo totalmente, con las simples corrientes de aire, o la acción divertida de los niños jugando a desconchar la fachada con el dedo, produciendo dibujos de animales o mapas de países imaginarios.

2.7.- Pinturas al aerosol o spray.

Uno de los mayores impulsores del graffiti ha sido -y lo es- la pequeña bombona metálica que posee en la parte superior una válvula, que accionada, propulsa un gas que arrastra la pintura y la proyecta sobre cualquier superficie.

Hasta los años setenta no aparecerán las primeras pinturas de este tipo para utilizarlas en el revestimiento de muebles, coches y superficies industriales. Pero



no es hasta finales de esta década cuando se comercializan para su venta al ciudadano medio no profesional que dispondrá de una gran gama de colores.

Las grandes multinacionales del automóvil fabricarán sus matices acordes con los de sus modelos para que el propietario del utilitario pueda realizar reparaciones en sus vehículos, o para que los pintores y chapistas los utilicen.

En las metrópolis como Nueva York, Berlín, París aparecerán los primeros muros y vagones de metro pintados con iniciales de baja calidad estética, los grafitistas utilizan el spray como medio más seguro de, en cualquier momento, sacar la pequeña bombona de color y proyectar en segundos, sin ser vistos por los demás, una frase o una palabra, un dibujo o un signo.

Como dice Doerner (1989:221):

"La sustancia..., se expulsa con ayuda de un gas, a través de una válvula, en el instante en que se oprime el botón. Al salir el gas impelente, se evapora de inmediato liberando el chorro redondo del material. Por ello no cabe temer si se respeta una distancia aproximada de 30 cm (el gas impelente puede entrar en contacto con el cuadro y dañarlo).

Dado que los gases impelentes poseen la propiedad de expandirse al calentarse, la ley obliga a que los aerosoles no estén completamente llenos sino que, por motivos de seguridad, dejen entre un 10 y un 15% de su volumen libre."

Su composición es la siguiente:

En un principio se utilizó como propulsor los clorofluorocarbonos, descubiertos por el ingeniero Thomas Midgley. En 1930 creó el CFC12 y luego el CFC21 (Altés.1989:158-167). Pero posteriormente se han demostrado los efectos nocivos sobre la capa de ozono de la atmósfera que estos gases producían, limitándose su uso y siendo sustituidos por otros que utilizan el isobutano, propano, butano y otros gases impelentes que no son ya dañinos para la capa de ozono. De manera que ahora se utilizan gases inocuos que evaporan rápidamente.

3.- Proceso de ejecución del graffiti.

El proceso de ejecución del graffiti se divide en tres etapas: la preparación, la ejecución y la limpieza. En la preparación se selecciona el lugar, se prepara el equipo y se realiza el diseño. En la ejecución se realiza el dibujo y se aplican los colores. En la limpieza se elimina el exceso de pintura y se limpia el área.

3.1.- El espacio y el volumen como propiciadores de la acción gráfica.

En un marco espacio-temporal restringido como es cualquier producción arquitectónica aparece el concepto de espacio y volumen. El espacio se considera como ese aire interior del edificio, invisible, y que hace del habitáculo un conjunto de relaciones de forma y distribución.

El volumen corresponde a la cara exterior, la masa total del edificio, de tal manera que espacio y volumen no tienen por que corresponderse entre sí. Se genera inmediatamente una estructura interna y otra externa de una sola realidad. El interior es lo que no se ve a simple vista. Lo externo es lo enunciador palpable del significado, el transmisor del mensaje. Espacio interior y volumen exterior forman parte de un sistema de apoyos inmediato y latente que se dan a la vez.

Incluso elementos macizos son dotados de significados que cuentan con determinadas formas que a su vez están encerradas en ellos (el hierro del hormigón armado), los guijarros del hormigón, los ladrillos de las paredes, etc.

Cualquier objeto es referente inmediato de la realidad observable pero también un proyectador gráfico de ideas inherentes al ser y sus relaciones simbólicas con el objeto utilizado.

Hablamos de marco restringido por contraposición a aquellos lugares no

estructurados por ninguna fuerza humana, pero sí amoldados a sus necesidades como fueron las cuevas, pero asimiladas y humanizadas ritualmente.

Desde el momento en que el ser humano decide construir sus primeras viviendas de manera estable (no ya la típica cabaña de cazadores), comienza en la historia de la cultura la necesidad de la estructura como concepto sostenible y afianzador, como necesidad de articular procesos que unifiquen un mundo estable.

Pero no sólo se trata de una forma tridimensional patente y ordenada, modelo inmediato a seguir, sino de una serie de patrones bidimensionales que evidencien una idea a través de grafismos. La geometría es un concepto del volumen y el espacio, desarrollado en la práctica constructiva, también en las relaciones del ser en un mundo de tres dimensiones donde necesita además plasmar ésta, simplificándola sobre el plano bidimensional a modo de convención cultural.

El grafismo del muro sustituirá a la idea de maqueta tridimensional por razones de utilidad. Las complejas sucesiones lineales enlazadas que vemos en muchas cuevas, arte mobiliario, etc, no corresponden en muchos casos a trazados mecánicos o inconscientes (macarrones) sino a la plasmación de un importante pensamiento visual, eje vertebrador del proceso creativo, plasmado gracias al proceso gráfico que lo hace visible a través de la materia. Como dice Eco (1988:202):

Unas veces son grandes configuraciones reconocibles por convención, otras son "pequeños segmentos de líneas, puntos, espacios blancos, como sucede en un perfil humano, en el que el punto representa un ojo, un semicírculo un párpado, etc.; y en otro contexto sabemos que el mismo punto y el mismo semicírculo representan, por ejemplo, un plátano ..."

El concepto temporal de cada ser en su entorno es importantísimo. La transformación de lo físico, lo material, en algo temporal para que rebase la propia existencia, es una constante. Pero hay que poner frenos y controlar inmediatamente las producciones, debe amoldar a su propia vida aquello que produce con objeto de establecer un equilibrio con su medio.

Cada civilización va a intentar acoplar elementos y hacerlos funcionar dándoles una unidad en un espacio fijo e inmutable aceptado como propio.

El arte griego, como el románico, sentirán una acuciante necesidad de

poseer el espacio y amoldarlo conforme a sus necesidades. Las formas abocinadas de las portadas y las estructuras de las catedrales no sólo nacen como una progresiva acomodación a necesidades litúrgicas; por el contrario la forma lo hace también con un carácter ya de por sí incisivo, pensado para que actúe sobre el hombre de ese momento y mentalidad.

El lenguaje de la piedra necesita ser definido para hacerse omnisciente. Las producciones escultóricas no nacen así como mero aplique decorativo, forman parte de las jambas y arcuivoltas con ese carácter mágico de transformación de un elemento duro. Parecen llamarnos la atención, con sus proporciones ligadas a un elemento arquitectónico que los delimita.

Se crea con la luz, espacio y tiempo. Ciertas partes del edificio quedarán ocultas bajo la sombra; otras quedarán especialmente marginadas por la luz, creándose planos sucesivos que conducen la mirada, orientando la lectura.

El arquitecto juega con los focos de la naturaleza para llevar al individuo la concepción del tiempo de lectura necesario de cada elemento. Mientras la portada está claramente definida mediante la sucesión decreciente de elementos abocinados que llevan la mirada hacia el tímpano; el interior y el claustro poseen una estructura cíclica, no empezando ni acabando en sí misma, todo es transitorio y se transforma sucesivamente. Los capiteles historiados son la “película imposible de ver” si no es en sucesivos tramos de tiempo petrificado, tiempo sin tiempo; es decir, en el infinito.

El claustro es el lugar iniciático, junto al templo, en el que el individuo dedicado al espíritu vive fuera del tiempo. Las imágenes de la escultura románica provocan el vacío, la incompreensión, el ánimo de cultivo interior, la imperfección propia, la angustia de alcanzar lo desconocido.

El vacío por tanto no es un elemento físico y su horror no supone cubrir ampliamente una superficie precisa, es un vínculo atractivo entre el sujeto y el mundo enunciado por la representación del espacio.

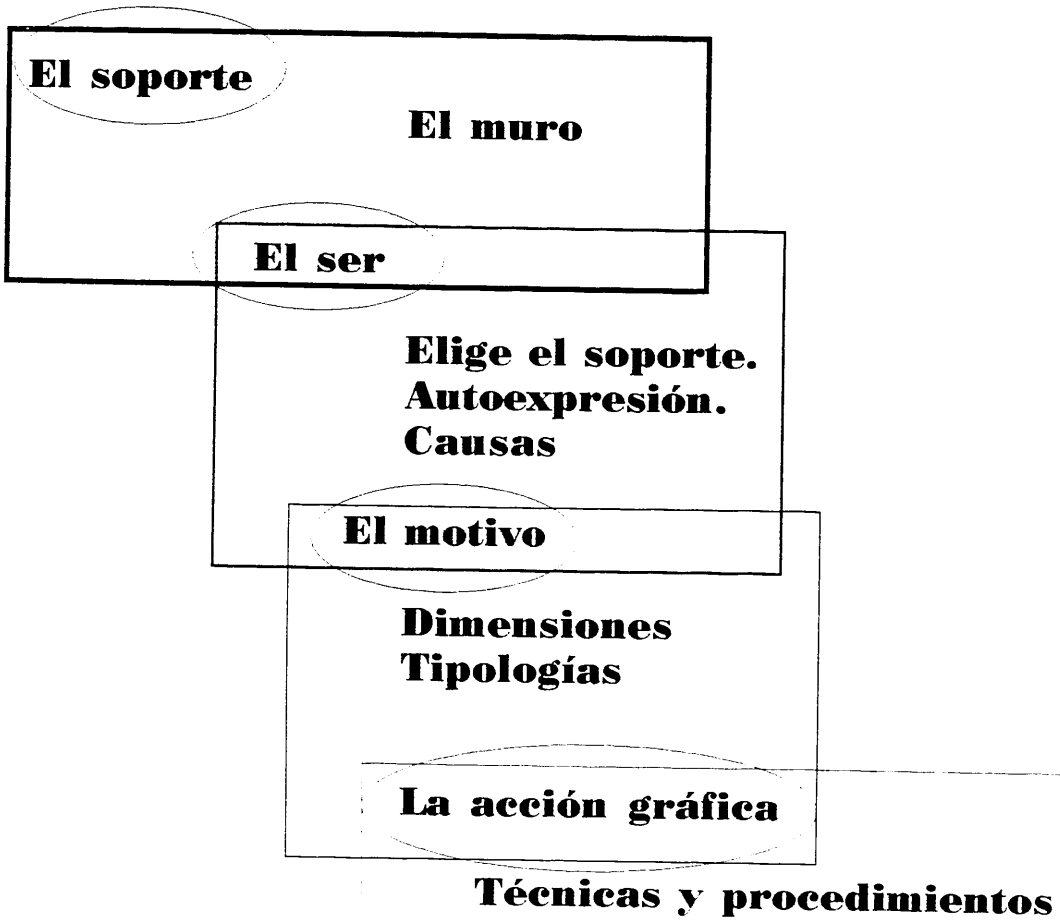
En nuestras ciudades el edificio se instala como elemento ordenador del espacio, recortando el cielo con sus aristas. La repetición modular de elementos idénticos (ventanas, molduras, vanos, etc.) uniformizan el espacio destinado a las paredes, homologa las secuencias temporales como en una sinfonía minimalista de notas que se repiten constantemente. Cada edificio se integra en

el siguiente como en una cadena constructiva, una trama geométrica simple, racional y cúbica. La sucesión de los ritmos de la ciudad se iguala, construyendo en la mayoría de los casos composiciones desafortunadas de edificios, sobrepuestos, donde la línea recta y el sistema ortogonal de planos perpendiculares obliga al individuo a enfrentarse cada día a una ciudad poco funcional, a un juego de volúmenes donde la organicidad de la cavaña, de la cueva, esa integración entre mundo, naturaleza y psique tan griega ha desaparecido. Un vínculo no palpable, no asible, inconmensurable, agobia al individuo, lo atrapa, lo empequeñece, lo hace desear escapar de esa realidad urbanística compleja y artificial, hecha de cemento gris, moribundos árboles y muros sin sentido estético renegridos por la contaminación. La integración entre ser y polis no es posible por la ruptura de esos vínculos de la medida humana, la ergonomía y el placer estético.

De esta manera, un nuevo orden se erige en nuestra búsqueda de la completud tanto física como conceptual de cualquier creación: El vacío, elemento coordinador de cualquier acción que alterne diversos estados latentes.

Es él el verdadero activador tanto de la percepción sucesiva de hechos como si de uno se tratase, o de la perfecta conjunción de estados potenciales apuntados por el signo gráfico. El vacío como sentimiento humano impuesto y desencadenante de la creación gráfica que finalmente lo acaba representando.

3.2.- El proceso de realización del graffiti.



(Gráfico nº. 6)

NOTA: En el gráfico se analiza todo el proceso de realización del graffiti, integrando todas las partes que intervienen en él.

A.- El soporte-----El muro ---- Actúa como reclamo ancestral:

- Por sus posibilidades espaciales: marcos arquitectónicos.
- Por sus posibilidades simbólicas: centros oficiales, iglesias, etc.
- Atracción cromática y textural:
muros desconchados con varios estratos de color.
muros de cemento.
- A veces (muy poco) es el suelo o mobiliario urbano (contenedores, árboles, coches, etc.).

B.- El ser ----- I.- Elige el soporte.

- Elabora el signo o el mensaje:
- Mentalmente.
 - Sobre papel (bosquejo).
 - Ensaya previamente sobre otro muro.

II.- Necesita autoexpresarse:

- Invadiendo un espacio público.
- Dañar la superficie delimitándola, sellándola con su impronta.
- Protesta contra algo:
Que es evidente a los ciudadanos (frases, signos y símbolos sobre un tema: el paro, etc.).
Que no es evidente (iniciales, grafismos sin un sentido comunicativo aparente).
- Representa a un colectivo, trabaja en equipo, discute los diseños, elaborando y eligiendo de entre varios los más adecuados (típico del graffiti americano).

III.- Causas:

- Ocupar un espacio a veces reñido con otros graffitis a los que puede anular superponiéndose (también puede completar graffitis o introducir una intencionalidad simbólica no connotada antes).
- Se implanta en un nuevo espacio, haciéndose ver .

Llamará con esto la atención. Si se trata de un graffiti mediano (que ocupa un espacio entre 1 y 2 m²), en torno a él se generarán otros graffitis menores como si se tratara de una colonia, que a veces anula al originario.

- C.- El motivo** --- Nace por respuesta al soporte.
--- Busca un soporte adecuado a su mensaje.
--- Se integra en otros graffitis a los que completa.
--- Destaca por sus dimensiones o por el color.
--- Anula a los anteriores (superposición).

I.-Dimensiones.

- Pequeño graffiti: máximo 20 x 20 cm.
--- Mediano: entre 50 x 50 cm y 100 x 100 cm.
--- Grande: entre 100 x 100 cm y 200 x 200 cm.
--- Gigante: entre los 200 x 200 cm y 500 x 500 cm.

II.-Tipologías.

- Se ayuda de elementos culturales elaborados (signos como la letra A encerrada en un círculo -anarquía-, ideogramas como el corazón, o pictogramas -esquema hombre-, utilizados en la sociedad como conceptos reseñables y entendibles.
--- Elementos totalmente gráficos: puntos, líneas, círculos, rayas paralelas, etc.
--- Unión de elementos culturales elaborados y otros totalmente gráficos que asumen el concepto de graffiti estudiado: formas iconográficas, gramaticales y grafismos puros simples, solos o unidos a otros geométricos más complejos pero vacíos de contenido (grafismo icónico-verbal).

D.- La acción gráfica.

--- A escondidas. (la realización del graffiti está penado con denuncia y multa). O a instancias de instituciones (colegios, negocios, etc) que quieren decorar sus muros o entradas preferentes.

- Elección de técnicas y procedimientos adecuados:
-- Que sean fácilmente transportables.
-- Que tengan gran rapidez de acción.
-- Que se adhieran y sequen en el acto.

I.-Técnicas:

- El spray o aerosol en bote: el más utilizado por su gama de colores, su potencia e inmediatez expresiva. Utiliza el grafismo de línea fina o con rellenos amplios (utilizando válvulas con orificios pequeños o grandes).
Un bote o varios poseen suficiente pintura para una obra convencional (monocroma y a dos o más colores -policroma-).
La capacidad del bote es de 20 ml. y cubre aproximadamente la superficie de 1'5 m².
- El rotulador grueso indeleble.
Utilizado con regularidad, sobre todo en formatos pequeños y en superficies especiales como mármoles o gres que revisten algunas fachadas.
- La tiza.
Utilizada sobre todo por los niños sobre los muros, pero también más ampliamente sobre el suelo (asfalto de las calles o aceras). La predilección infantil sobre el plano horizontal, como plano representativo es muy interesante, por encima del vertical de muros y paredes.
- Pintura a brocha. Utilizada hasta finales de los años setenta.
Prácticamente desaparece ante otros medios (rotuladores y spray), y por ser incómoda su utilización (que impone abrir un tarro de pintura, sostenerlo con una mano mientras que con la otra se moja el pincel. Útiles que luego hay que limpiar, cerrar y guardar).
- Bote de tinte para zapatos. Utilizado por adolescentes como medio inmediato para realizar un graffiti, ya que el bote de spray supone un desembolso considerable de dinero (600 pesetas frente a las doscientas de la pintura de zapatos). Se vende en tubos cilíndricos, posee depósito al que está adherida una pequeña esponja como aplicador que es impregnada por un dosificador al ejercer presión sobre la superficie. Tiene una gama limitada de colores (negro, marrón, azul, amarillo, ocre). La pintura es traslúcida, está compuesta por ceras naturales, parafina y pigmentos disueltos en resinas naturales.

Los graffitis se borran a los tres meses, dependiendo de la absorción de la pared, la acción del sol o del rápido limpiado de la superficie. Se utiliza mucho en las novatadas de principios de curso en centros de E.S.O. o en la universidad, donde a los "novatos" se les dibuja con este medio graffitis en la cara, manos y piernas.

--- Las ceras escolares. También han sido utilizadas sobre el muro. A principios de los ochenta apareció en Granada uno de los primeros graffitis más insistentes de aquellos años, ya con una verdadera conciencia de obra urbana. Fue el graffiti de un huevo frito a dos colores (blanco y amarillo) que apareció sobre los muros pero también sobre contenedores de basura, papeleras, etc. El artista, argumentaba el uso de este medio (ceras escolares "Dash" y no el spray o la pintura por el motivo de que sus intervenciones fueran reversibles y fácilmente limpiables. En la actualidad sólo en los muros de entrada a centros de enseñanza aparecen este tipo de graffitis.

II.-Procedimientos:

--- Indirecto: Uso de plantillas.

En general se utilizan plantillas de cartón (a veces de chapa fina o aluminio laminado) sobre las que se ha calado el dibujo en negativo que se quiere transferir al muro. La plantilla se coloca sobre el muro, sujetándola con una mano, mientras que con la otra se propulsa la pintura contenida en el bote de spray.

Los autores que la utilizan tienen experiencias previas en el mundo de la serigrafía o en el del diseño gráfico. Es un procedimiento complicado ya que la obra se puede estropear por chorreado del dibujo o por señalización sobre el muro del contorno de la plantilla (rectangular).

El uso de dos o a veces hasta tres matices es muy usual. Para ello se puede utilizar la misma plantilla con los elementos a pintar de diferente color muy separados buscando que las partículas de color no se mezclen, o bien se enmascara una de las ventanas. En la mayoría de los casos se utilizan varias plantillas para evitar

complicaciones, una para cada color.

Al graffiti resultante se le ha llamado "**Serigraffiti**", surgido en París a mediados de los años ochenta (Gari, 1995:208).

- Uso de las manos como plantilla, que podemos aún ver en las puertas de hierro del Jardín Botánico de la Facultad de Derecho de Granada (ver fotografía de la página 28).

--- Procedimientos directos:

a) **Inmediatos.** Realizan el graffiti sobre la marcha. Una vez elegido el soporte, el autor realiza la pintada que puede ser su nombre -firma-, o cualquier motivo. En su mayoría son dibujos muy compulsivos, realizados de un trazo a los que el autor está muy acostumbrado pues los ha ensayado previamente sobre el papel (folio A4), o sobre otros soportes (cartones grandes) o sobre muros de su propiedad.

La técnica en general es la del spray o el rotulador, en su mayoría las obras poseen chorreados y lagunas (calvas), arrepentimientos o trazos irregulares, dada la rapidez de ejecución, la tensión ante el miedo de ser descubierto, o la falta de visibilidad con que son ejecutados (al atardecer, de noche, en la madrugada).

b) **De elaboración por fases.** Corresponden en su gran mayoría a graffitis "tipo americano". Son obras de formato medio y grande.

1.- La obra (grandes letras o palabras acompañadas de un grafismo icónico -muñeco, monstruo, etc-) se dibuja con un spray de color claro -blanco, color apastelado- al que se modifica después con otro más oscuro.

2.- Se llenan las superficies delimitadas con planos de color, utilizando una válvula ancha, que expande la pintura con mayor angulación.

3.- Redefinición del dibujo de contorno de letras y personaje con diversos matices (el estudio de equilibrio formal, cromático y de diseño es importantísimo).

4.- Se aplican luces y sombras máximas para conseguir la tercera dimensión (característica muy apreciada en el graffiti "tipo americano").

5.- Aplicación final de frases, dedicatorias y firma de autor o

autores en línea fina sobre planos de color del fondo de la obra.

El graffiti "tipo europeo" es más inmediato, utiliza el dibujo y la masa cromática de una manera compulsivo-expresiva. La bidimensionalidad es absoluta.

Las fases anteriores, muy rígidas y codificadas por el graffiti "tipo americano" no lo son tanto en el graffiti "tipo europeo". La obra reviste así un estilo inacabado y a veces poco estético, aunque muy expresivo. En los últimos años, debido a la influencia del estilo americano, estos graffiti han cuidado más sus medios comunicativos y técnicos.

La elaboración del graffiti europeo está a medio camino entre procedimientos inmediatos y los que utilizan fases prefijadas en su elaboración, ya sea con el uso de plantillas, o procesos de superposición de capas pictóricas.

--- Procedimientos aleatorios.

Son aquellos que no se utilizan con frecuencia, aunque en un principio se utilizarán como fases previas a la preparación del graffiti. Este es el caso de la incisión con un útil metálico o de madera. En general siempre se realiza sobre superficies blandas como muros con revoques de yeso o escayola, paredes de cemento sin fraguar, etc.

En la actualidad la incisión con punzón no es frecuente, ya que las superficies son más duras, están hechas de cemento, o poseen plementos de mármol o plaqueados de gres o terrazo. En otras ocasiones las incisiones no provienen de los autores del graffiti como preparación del dibujo, más bien de individuos que tratan de anular el valor expresivo con la incisión, que suele desconchar a posteriori la pintura y deja ver el soporte arañado, restando credibilidad a la obra. En su mayoría son pequeñas rayas en zig-zag o en aspa, impotentes ante la frecuente buena adherencia del spray sobre la superficie, sobre todo si es de cemento, mármol o de gres) .

CAPITULO III

CONCEPTO PLASTICO DEL GRAFFITI

1.- Percepción y creación de la forma gráfica.

El hombre percibe y crea formas gráficas de manera espontánea y consciente en los mismos momentos de la vida, como en el caso de las obras de arte o las comunicaciones gráficas.

La percepción gráfica adquiere importancia en el momento de la creación de formas gráficas y verdaderas obras de arte, ya que se trata de una actividad que va de la mano con la creación de formas gráficas, como producto de la actividad humana.

La percepción gráfica es un proceso que se desarrolla en el momento de la creación de formas gráficas.

La percepción gráfica y guiada por el hombre, se desarrolla en el momento de la creación de formas gráficas, ya que se trata de una actividad que va de la mano con la creación de formas gráficas, como producto de la actividad humana.

1.1.- Procesos Perceptivos.

Para estudiar formalmente cualquier configuración espacial y hacerlo consecuentemente, nos hemos de detener en los mismos mecanismos que nos acercan al disfrute contemplativo de las obras a las cuales nos enfrentamos.

Por esto que demos bastante importancia en nuestro estudio a los mecanismos perceptivos como potenciadores y verdaderos formadores de lo que luego serán la creación gráfica y por supuesto el mundo creativo del observador. En estas mutuas relaciones que van de lo físico a lo mental englobamos el viaje de las imágenes, como productos elaborados formal y culturalmente.

Entender nuestra percepción y guiarla por el camino seguro de una interpretación acertada, para que nos sirva de guía y modelo racional es partir de una serie de supuestos formales, enraizados con nuestros "modos de ver", que no son más que nuestra particular manera de asimilar las formas, percibiéndolas primero.

Primero distinguiremos dos fases en nuestras percepciones; el mundo natural, y luego, frente a éste, el de las formas representadas, ya elaboradas. De un lado se encuentra el compuesto por las formas no elaboradas previamente para ser vistas que componen el todo de nuestro mundo circundante.

Nos sería imposible percibir todas las hojas, todos los troncos de un bosque. Ante esta primera masa pura de elementos que existen independientemente de nosotros, nuestra percepción se enfrenta no sin antes realizar un esfuerzo perceptivo importante (Arnheim, 1986).

De esta manera en el ser los sentidos reducen la percepción del mundo (Jung, 1974).

Lo que llamamos "percepción" es un conjunto de operaciones que nuestro organismo realiza desde los elementos periféricos (ojos), pasando por los intermedios (neuronas), hasta llegar a los internos, como el cerebro; para elaborar la imagen (mental) o representar ésta (creación) sobre un soporte.

Este esfuerzo coordinador y procesador de datos tanto externos de la visión, como internos de la memoria, se traduce finalmente en nuestra capacidad para no solamente ver, sino para comprender lo visto, la capacidad de reflexión de lo mirado (y en esta capacidad radica la selección de elementos agrupados y simplificados).

La mirada atrapa el objeto dentro del campo de visión, el cono visual transporta los elementos a través de la pupila, proyectándolos a la retina e invirtiendo la imagen. Nuestra cámara oscura es la primera fase hacia la comprensión de nuestro mundo.

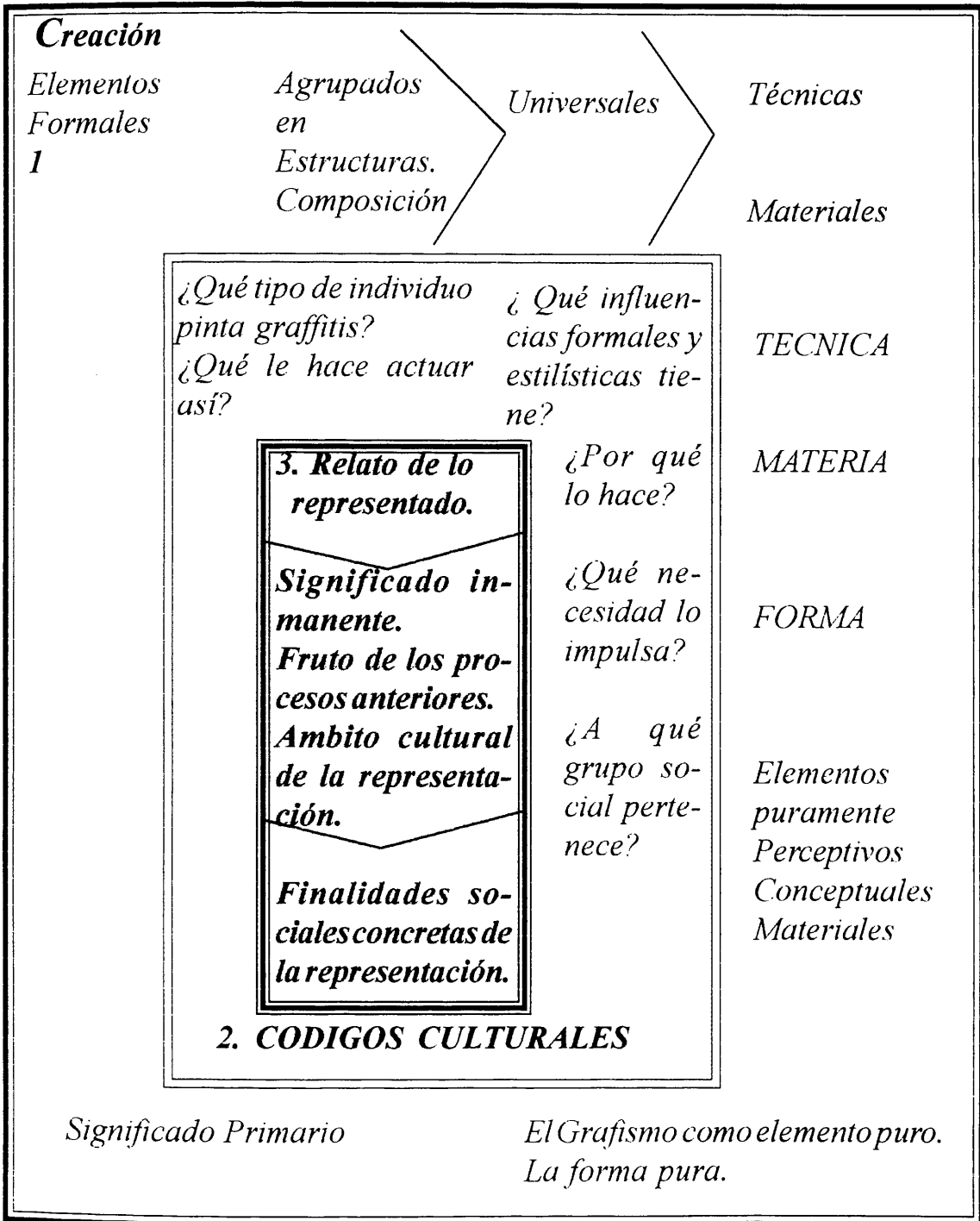
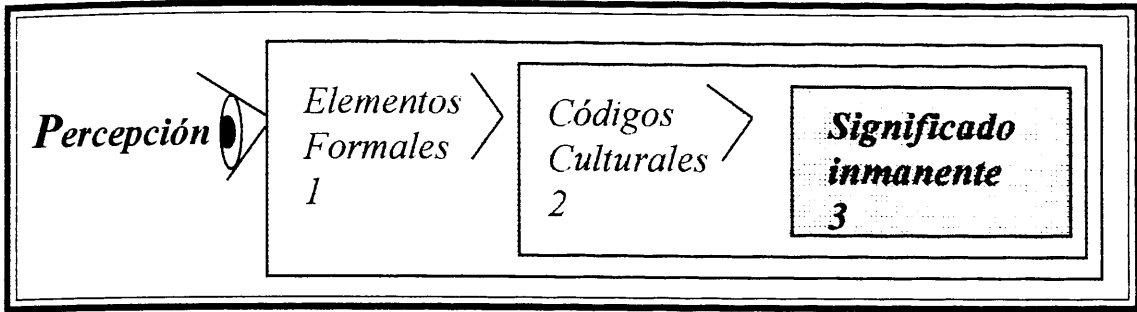
Todos los datos del mundo exterior, transmitidos a nuestra mente donde se convierten en sucesos psíquicos (Jung, 1974).

Pero, de otro lado tenemos "formas previamente elaboradas" y relacionadas dentro de marcos representativos fijos. Este es el campo del llamado "arte". Se trata de representaciones planas como es la pintura sobre cualquier superficie homogénea, o en tres dimensiones como la escultura o la arquitectura.

Lo que sí es cierto, es que surgen de la necesidad de homologar el espacio, asimilarlo, medirlo, compendiarlo. De esta manera cualquier forma se presenta ante nosotros ya elaborada (que es producto de un creador) para digerirla tranquilamente.

Como hemos dicho el marco representacional que limita la visión es ya de por sí lo suficiente apto como para introducir un orden importante en ella, asimilándola en la mayoría de los casos culturalmente.

Mecanismos perceptivos y creativos.



(Gráfico nº: 7)

Esto es así ya que, incluso el marco de nuestra ventana, cuando contemplamos desde dentro el exterior, es ya un elemento que ayuda a una mejor percepción y ordenación de los elementos, imponiendo unos convencionalismos geométricos instituidos.

Y aún más hemos podido comprobar como un paisaje ante el cuál nos encontramos puede ser más fácilmente percibido con la ayuda de un espejo o de un marco hecho de cartulina, muy utilizado por los paisajistas para seleccionar la composición. Este es el primer caso de nuestro camino hacia la imagen elaborada artificialmente. El espejo o el marco representa y selecciona del todo una parte del paisaje del que tenemos la totalidad.

Pero, además de introducir el marco y así limitar o marginar la representación, transforma toda la información tridimensional en una superficie de dos dimensiones.

Como vemos, hemos pasado del elemento natural al elaborado simplemente con este artilugio, que aunque al principio no posee más que las propiedades señaladas (enmarque y bidimensionalidad) mejora nuestra percepción.

Aún más ante imágenes gráficas o tridimensionales ya elaboradas, nuestra percepción llega a ellas sin realizar un esfuerzo selectivo demasiado grande, ya que en general están “domesticadas”; se llaman imágenes icónicas porque representan determinados estímulos y formas que muestran, o pretenden hacerlo, un parecido con aquello que tratan de copiar de la experiencia real.

Imagen icónica es la que posee por tanto cierta semejanza con el objeto que representa. Aunque se afirma que la forma más icónica de un objeto es el objeto mismo. En nuestro ejemplo anterior el propio paisaje a aunque seleccionado ya por el marco o por su reflejo en el espejo (Eco, 1988).

La percepción es ese conjunto de mecanismos enraizados con los de la visión, que tienen como último fin elaborar una serie de referencias y operaciones que hagan asimilable y comprensible el continuo enfrentamiento del ser a su medio, natural o al orden creado por el ser humano.

Es ese esfuerzo consciente por comprender la naturaleza. Nuestra inteligencia visual se rige por la ley aparente del “mínimo esfuerzo”, agrupa perceptivamente las masas bajo la ley de la simplicidad.

Cuando miramos no podemos verlo todo. Cualquier percepción de la naturaleza es un infinito enjambre de sensaciones que nuestra mente tiene que estratificar en sucesivas etapas, pues de otro modo no podríamos asimilar el entorno y nos confundiríamos continuamente. A veces lo hacemos al percibir erróneamente elementos que son formas que corresponden a otro objeto totalmente diferente.

Estos esfuerzos se traducen en operaciones mentales complejas que parten de los propios mecanismos de la retina y terminan con las operaciones eléctricas de la neuronas que transportan la información elaborada en décimas de segundo. Nuestro cerebro, como hemos dicho, es un procesador central de una ingente cantidad de información.

Pero, procesar y almacenar la información es un trabajo que se lleva a cabo mediante estructuras a las cuales se amolda nuestra visión. Así ésta es una manera inteligente y preconcebida de enfrentarnos al mundo exterior.

Nuestra mirada es inteligente. No “miramos de fuera hacia dentro” sino de “dentro hacia fuera”, los códigos culturales forman parte de los mecanismos fisiológicos. Incluso muchos de estos hábitos no sólo fueron aprendidos en nuestra etapa de formación, allá en la niñez, sino que, como algunos autores han reflexionado (Jung, 1972), llamados "arquetípicos", forman parte incluso de ese viaje de las imágenes los símbolos y los impulsos, a través de la información genética del ser humano.

De esta manera nos vamos a detener primeramente en el modo en que se enfrenta el ser a la naturaleza y como asimila sus percepciones de ésta.

Nuestra percepción, pues, el modo de ver el mundo exterior, se realiza mediante globalidades y generalizaciones perceptivas simples. La psicología cognoscitiva ha destacado que la percepción opera reconociendo primero las formas globales, para llegar sólo después, en una segunda fase al análisis de signos relativamente autónomos (Luria, 1978).

La teoría de la percepción fijaba en un principio su ímpetu en el ojo, que primeramente registraba lo particular para ir después a lo general. Iba de lo concreto a lo universal. Sin embargo, cuando miramos a cierta distancia un bosque no vemos primero un árbol y luego la totalidad de la masa forestal. Ante todo, nuestro ojo capta determinados estímulos simples y los encaja dentro de

ciertas propiedades generales que le permitan asimilar lo visto para elaborar la percepción y ser capaz de comprender. Para ello nuestro ojo debe estructurar y seleccionar lo percibido a modo de direcciones, tamaños, formas geométricas, colores o texturas (Arnheim, 1986).

Pero todo este “demiurgo” confuso ha de ser ordenado de alguna manera. Nuestra percepción así ordena todos los datos. Esta necesidad de generar una estructura lo más simple y a la vez lo más completa de información, supone la primera fase de nuestra captación del mundo exterior.

Este tipo de percepción (Eco, 1988) es sumamente inteligente, de manera que ya desde el principio nuestro ojo selecciona unos estímulos y desecha otros para domesticar lo que ve y hacerlo comprensible.

Ver es comprender, pero esta estructura que, como hemos dicho, domestica la percepción, es la base de nuestra posterior particularización y fijación en detalles secundarios.

Accedemos así a los datos adicionales de lo que percibimos. Podemos diferenciar la parte del todo (no el todo de la parte), es entonces cuando podemos percibir un árbol y separarlo del resto del bosque, analizar su sombra, su forma general, si es el más alto o el más pequeño, si pertenece a otra especie pues observamos que la “textura” de sus hojas parece diferente, o que la “forma” en que están distribuidas sus ramas es distinta a los demás árboles, etc.

Pero, además, percibimos “inconscientemente”, como parte del decorado social, miles de formas que quedan almacenadas en nuestra mente. Estas imágenes captadas sin saberlo surgen del inconsciente a veces sin ser enunciadas.

Por eso, el ser que se enfrenta al tema de la representación lo hace adoptando un lenguaje muy simple de elementos reducidos que, ordenados en estructuras y ritmos, faciliten una primera percepción y luego una comprensión analítica del fenómeno representado.

Así, por encima de los códigos culturales que nos acerquen o nos alejen de la comprensión total de cualquier representación, está esa asimilación formal y estructural que en cierto sentido nos transmite información y nos significa. Toda percepción es un acto inteligente.

En ese enfrentamiento ¿acaso no utiliza el ser el arma de la simplificación, acaso no elabora todo un panorama de códigos y estructuras sumamente sencillas que traduce en relaciones espaciales, simetrías, ritmos y sucesiones de grafismos idénticos que evolucionan siguiendo leyes...?

Pero el lenguaje sin "códigos definidos" que bien puede ser una definición de lo artístico, es el resultado de un esfuerzo consciente por universalizar y transcribir, saltar la barrera de las puras percepciones y llegar al lugar sagrado de la representación, precisamente utilizando los mismos mecanismos y caminos abiertos por nuestro pensamiento visual.

El lenguaje es una necesidad comunicativa del ser que se da de manera natural (Dondis, 1978).

Es por esto que nos atraen desde el primer momento las agrupaciones y simetrías de la naturaleza. El llamado "hombre de Cromagnón" ya poseía una fina sensibilidad al observar el equilibrio de las formas naturales, las formas perfectas y las calidades de ciertos materiales que coleccionaba, tales como trozos de roca de cristal o fósiles. Del mismo modo elegía para utilizarlos ornamentalmente. De este aprovechamiento de la "forma natural" ya dada, surgirá la primera enseñanza que le valdrá para su enfrentamiento a la creación.

En un principio son las sugerencias de estos materiales las que aprovecha para convertirlas en formas animales. Los huesos y las piedras se grabarán o esculpirán toscamente. La adaptación a un marco previo supone un acto inteligente, un camino intermedio entre las fuerzas naturales y la transgresión artificial a este "orden natural" que suponen las primeras representaciones integrales del arte.

Este modo de crear a partir de la materia casual que posee formas sugerentes, jamás se abandonará porque forma parte de impulsos ancestrales: transgredir la materia y transformarla, dejando la impronta personal.

Como dice Huyghe (1977:24):

"... de la impronta de las manos, los artistas primitivos, avezados a reproducir animales, han podido querer pasar a una figuración más completa del ser humano inscrito en las sugerencias de las rocas a la manera que los visitantes de monumentos no pueden resistir en nuestros días el deseo

de grabar su nombre...”

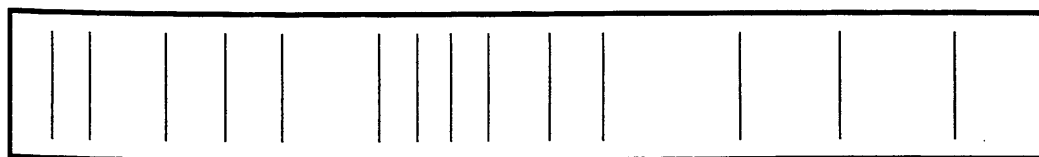
Pero estas “huellas”, carentes o no de significado, que copien o no referentes naturales y que se limiten a traducirlos con mayor o menor semejanza, tienen como punto de partida la adopción de un lenguaje gráfico limitado. De lo expresado con pocos elementos (puntos, líneas, texturas, colores, etc.) y escasos principios (simetría, traslación, verticalidad, horizontalidad, etc.) se consigue formar un mundo expresivo infinito y rico (Dondis, 1978).

El ser de cualquier época se puede enfrentar a las sugerencias volumétricas y texturales de un muro, un trozo de piedra o cualquier soporte simplemente como un juego donde el romper la integridad de la superficie y vincularla a él sea el único fin. Por eso, realizar una incisión, puntear una pared, rayar simplemente una línea (que no posee ningún tipo de significado) se convierta en una necesidad humana. Los grafismos encontrados por el abate Breuil a modo de meandros en la cueva de Altamira no serían más que esa fuerte atracción que supone la materia sobre el hombre.

De estos juegos aparentemente infantiles, como decíamos antes, partirá otra necesidad vital del hombre ordenar esos elementos abstractos e imbuirlos de leyes sencillas que los agrupen en estructuras constantes y rítmicas.

Pero a este punto el humano llega de diferentes maneras; desde la observación directa que le supone mirar un bosque, donde los elementos perceptivos se agrupan en haz de verticales; o por el contrario al verificar que repitiendo incisiones verticales, con una medida determinada, cada cierto espacio, provoca sensaciones particulares sumamente sugestivas tales como una sucesión temporal de elementos que se repiten.

Esta “sugestión extraña” de la forma natural o de la artificial sobre nuestra percepción, hace que determinados estímulos, realizados de forma cíclica, se conviertan en relatos inmediatos de un movimiento. Una misma línea vertical, repetida cada cierto espacio, generará una serie de sucesión de estímulos que serán leídos por nuestra mente.



Pero si esta sucesión se alargara, llegaría el momento en que la monotonía,

al mantenerse constante e indefinida, hiciera que nuestra percepción dejara de leer el mensaje en su totalidad. Pero, si cambiamos la frecuencia de las repeticiones de este elemento simple, nuestra captación de los estímulos registrará la ley interna de la sucesión, agrupará determinados datos y reconocerá esta estructura particular si más adelante en otro contexto se le presenta, pero siempre desde formas agrupadas simples, más aún si son simétricas.

Cualquier elección consciente, donde se desenvuelva la representación de elementos, provoca la adopción de una serie de reglas mínimas pero imprescindibles. Esto lo podemos ver en cualquier forma, naturalista o geométrica, localizada en todas las épocas históricas.

Desde el paleolítico, con una simple ordenación de trazos que representan patas de animales, la línea de contorno de un bisonte: los puntos que equidistan y describen una mirada; o, por otro lado pasando por las sucesiones organizadas en torno a una serie de leyes simples de rotación que podemos contemplar en un vaso campaniforme o en un tejido; la ordenación direccional de las líneas que marcan el haz perceptivo de los dedos que señalan, o de las miradas de los santos en cualquier pintura o escultura barroca; hasta llegar en la actualidad a observar una sucesión de elementos puramente gráficos que definen la estela dejada por un spray sobre un muro, caprichosamente.

Pero, cuando los estímulos son motivados por elementos y formas naturales, estos se convierten en los desencadenantes de la acción estética.

Dichos elementos naturales pueden ser determinados accidentes de las paredes (como las protuberancias rocosas del techo de Altamira) (Huyghe, 1977) o algunos enmarques o molduras arquitectónicas, incluso la atracción cromática de paramentos pintados sucesivamente durante bastante tiempo y desconchados por la acción de la humedad en diferentes estratos de color, que provoca la consecuente vibración cromática y textural.

1.2.- Procesos perceptivos y creación.

Un posible acercamiento a nuestro mecanismo perceptivo sería:

-Direcciones (horizontal, vertical, diagonal)

-Tamaños (grande, mediano, pequeño, diminuto)

-Formas geométricas (círculo, cuadrado)

-Colores -Texturas

-Estructura de lo percibido (ritmo, equilibrio, tensión)

-Estructura de la memoria visual (significado de lo visto) (comprensión)

-Acceso de la totalidad a las formas particulares de lo percibido.

El mecanismo perceptivo, que se inicia en el campo visual, y llega hasta el cerebral, está continuamente en acción, toda vez que lo activamos.

Nuestro enfrentamiento a la naturaleza es activo. Nos movemos, cambiamos de posición continuamente; nuestro punto de vista es distinto en todo momento. Tenemos que elaborar estructuras sucesivas que se encadenen o

partan de cero.

No es lo mismo contemplar un bosque al aproximarnos, que dar un giro de 180° y mirar una montaña para después girar 90° y encontramos con el mar.

Nuestra manera de, primero, mirar, y luego, ver es activa y automática pues cada pequeño o gran cambio será procesado y resumido en una estructura que es aceptada. Cuando no ocurre esto el cerebro posee mecanismos de defensa que llegan a extremos de todos conocidos. Es el caso de algunas percepciones que nos llevan a sentir la sensación de mareo. Los cuadros de Riley (Op Art) con sus entramados de líneas paralelas deformados, accionan nuestra percepción. Se trata de un mecanismo de defensa, de no fijación de la estructura percibida que no se puede conectar ni corresponder con otra estructura cultural asimilable que la signifique. Pero además, el juego de las líneas que parecen moverse, es un mecanismo producto de la fijación sobre la retina entre una estructura percibida en un tiempo dado y esa misma estructura en unas décimas de segundo posterior que al no concordar debido a nuestro movimiento imperceptible de cabeza, produce la sensación de movimiento. Esta sensación se incrementa con el tiempo, debido a la superposición de una misma estructura en planos diferentes de la corteza cortical, produciendo el mareo como mecanismo de defensa fisiológico. Un ejemplo del fenómeno descrito que sucede en nuestra retina lo podemos ver en la obra del artista granadino Rivera con la utilización de telas metálicas superpuestas. La percepción, al no poder estabilizar o fijar su visión, opta por retirar su atención inmediatamente, o de lo contrario se defenderá de la "agresión" produciendo la sensación de mareo.

En otro plano diferente, a veces al ver un vídeo o una fotografía que hemos realizado en alguna excursión nos extrañan grandemente las imágenes de la cámara, incluso tardamos en reconocer el lugar filmado pues de nuevo tenemos que abstraer y situar elementos en nuestra memoria visual para que concuerden con la estructura percibida.

Solamente cuando la estructura percibida y la estructura de la memoria visual se superpongan de manera consciente, seremos capaces de reconocer aquel lugar (Eco, 1988).

Sin embargo, una cosa es nuestra percepción de la naturaleza, y otra la percepción de un ente elaborado y ya domesticado estructuralmente.

Cualquier representación muestra los elementos ordenados en una estructura, nuestro ojo sólo reconoce esa estructura elaborada sin tener, como antes que, elaborarla previamente. La imagen representada es más difícil de percibir, salvo composiciones como las del Op Art o el Arte Cinético que confunden nuestra captación sensorial del motivo.

Un cuadro de paisaje de un bosque es un resumen estructurado de lo que originalmente vio el pintor frente al natural. El pintor, como el perceptor, no puede captar todas y cada una de las hojas o los troncos del lugar, tendrá que resumirlos de alguna manera para que podamos llamar al cuadro “bosque”.

Tampoco podrá registrar con su paleta los miles de verdes del bosque en ese momento específico del día. Pero no sólo habrá convencionalizado estos elementos, antes tendrá que elegir el lugar más adecuado de la infinidad de puntos de vista, además de las partes que va a introducir y esas otras que va a obviar.

Hablamos sin duda de nuevo del principio fundamental en toda representación: el enmarque, momento, punto de vista, distribución de masas bajo una estructura equilibrada que sea fácilmente asimilada por el receptor, etc.

La representación tiene en cuenta y representa todas las condiciones, de la percepción. El artista articula los elementos mediante una serie de códigos visuales-perceptivos, para después dotar a estos elementos articulados de otros códigos mucho más complejos y que implican al observador de manera importante: los códigos culturales.

Podemos observar como, progresivamente, nos adentramos en los procesos que se siguen en la percepción y representación que, si bien trata de plasmar al objeto en sí (con mayor o menor grado de objetividad), sólo reproduce determinadas características globales de éste.

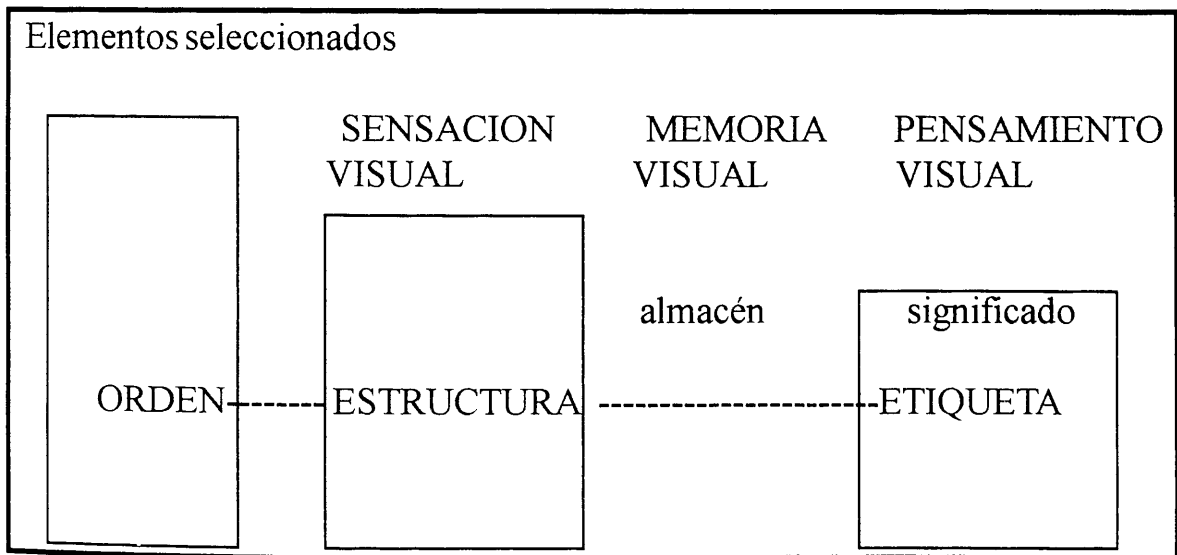
Como dice Eco (1988:192) :

“los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que -con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de la experiencia adquirida- tenga el mismo significado que el de la experiencia real...”

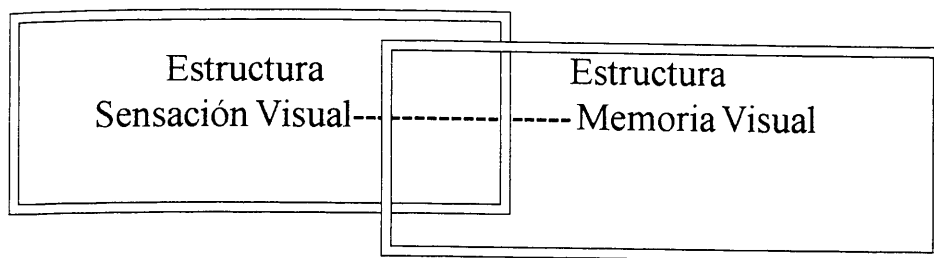
Según esto no sería posible imitar totalmente una forma sin antes seleccionar determinados estímulos, despreciando otros. Si no fuera posible hacer esto, nuestra percepción simplificaría a su vez de nuevo el proceso, articulándolo en una estructura asimilable, con el objeto de comprender y estereotipar dicha forma.

De esta suerte, nuestra mente elaborará una estructura y la almacenará en la memoria mientras el pensamiento pone a ésta una etiqueta gráfica a modo de ideograma.

Este proceso simplificado (y que no pretende entrar en discusiones teóricas acerca del estado en que se encuentran las investigaciones sobre la percepción), posibilitará que el ser, al percibir estímulos de un determinado tipo, y articularlos organizados en una estructura, pueda reconocerla y llamarla "árbol" o "bosque", al confrontarla con aquella otra de que dispone su pensamiento visual, etiquetada bajo el "ideograma de árbol" y formulada con la estructura "árbol", lo suficientemente universal como para que cualquier árbol sea englobado bajo su denominación correcta.



Existen por tanto en toda representación dos naturalezas distintas pero similares. Una puede ser el objeto real, la otra es el objeto representado. Ambos deben poseer unas determinadas características estructurales, de modo que la imagen de una quede compendiada a la del otro y pueda ser identificada.



Es curiosa la pervivencia de formas representativas que desde un principio se utilizaron en las cuevas y aún hoy somos capaces de leerlas. Esto nos muestra cómo la percepción humana, pese a que han cambiado los códigos culturales, no ha evolucionado al seleccionar determinados elementos y compendiarlos gráficamente. La forma sol, hombre, montaña y tantas otras podemos leerlas con verosimilitud en cualquier época, sin miedo a equivocarnos.

Por tanto existe no sólo un lenguaje gráfico básico, transmisor de mensajes iconográficos elementales, sino también una “mirada humana fija”, indestructible a lo largo de los siglos, producto de una serie de elementos y mecanismos perceptivos de que dispone el ser.

La percepción es el elemento configurador y origen tanto de la experiencia perceptiva del sujeto que observa y elabora mentalmente de forma ordenada las imágenes del exterior, como del creador que necesita hacer visibles y codificables estos elementos conceptuales para materializar su percepción.

Como dice de nuevo Eco (1988:191):

“...elaboro los datos de la experiencia facilitados por el diseño de la misma manera que elaboro los datos de experiencia facilitados por la sensación; los selecciono y los estructuro fundándome en sistemas de expectativas e implicaciones debidas a experiencias anteriores y, por tanto, mediante técnicas aprendidas, es decir, basándome en códigos.”

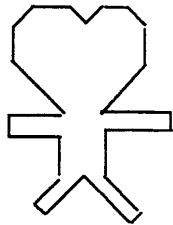
El lector de los graffiti por tanto, al percibir, no sólo se deja llevar, sino que elabora hipótesis y selecciona aquellos contenidos idóneos de lo que "quiere ver" (Vilches, 1990), actúa buscando tópicos tanto gráficos como gramaticales para hacerlos comprensibles. Es muy importante el tipo de expectativas del lector ante la imagen.

De este modo, toda percepción es interesada. Nada es gratuito. Buscamos en un determinado mensaje informaciones, placer estético, o simplemente gozar con una frase ingeniosa, o ver un espacio determinado ocupado, agredido.

1.3.- Cultura y percepción.

"La inveterada costumbre de los enamorados de grabar sus nombres -usualmente inscritos en el símbolo del amor: una figura que representa el corazón- sobre cualquier superficie."

Gari (1995:115)



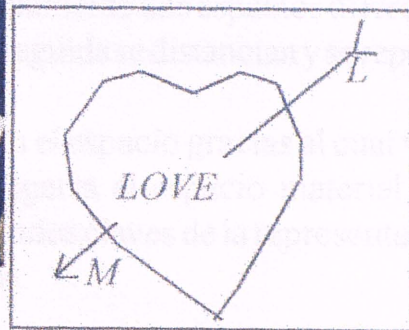
La estructura formal "corazón", tan precisa y que tan bien reconocemos es la más abstracta. Es un dibujo perfectamente admitido en nuestra cultura. Sin embargo, para un espectador no adiestrado, sería un signo irreconocible. Incluso su forma puramente gráfica resultaría extraña ya que nosotros la leemos como un elemento macizo, convexo, precisamente donde solo la línea delimita la superficie de la pared. Por tanto, ver el volumen donde no existe, sólo por convención, por aprendizaje cultural, no formal, incidirá sobre la lectura de las imágenes.

Un graffiti como el de Hein Harink es fácilmente recordable (hombre con cabeza de corazón). La estructura corazón es muy bien percibida. Cualquier forma que se salga del "patern corazón" planteará dudas, le faltará pregnancia, y el individuo dubitará si eso es un corazón u otra forma no vinculada a un significado concreto.



Graffiti contemporáneo sobre sillar de piedra arenisca. Yacimiento arqueológico de la ciudad ibero-romana de Obulco. Porcuna (Jaén). 1993.

Esquema gráfico.



Graffiti con estructura "Corazón". C/Buensuceso. Granada, 1990.



Leer una forma puramente gráfica como convexa o cóncava será sólo una interpretación cultural convencional. Además, en algunos casos, para completar aún más el convencionalismo, se indicarán brillos o luces en el elemento gráfico también puramente convencionales.

El grafismo inconexo bien utilizado indicará a la percepción aquella información adicional que contribuya a precisarlo aún más, en este caso lo harán la dirección de la luz y la zona de la posible sombra.

Cualquier forma cerrada sobre una superficie tiende a aislar el espacio interior. Este espacio se transforma curiosamente, se densifica, siendo el cúmulo de tensiones visuales. Es el “espacio vacío”, contenido en el interior, el que asume el papel del volumen. Captamos inmediatamente el volumen donde no existe, sin apenas hacer demasiados esfuerzos. Nuestros estímulos visuales se basan en una serie de reglas muy sencillas, pero que como hemos dicho no son innatas sino que se aprenden. Se crean rápidamente dos espacios diferentes que, aunque materialmente son uno mismo, en seguida se distancian y se repelen.

Esta doble vía de la forma en relación con el espacio gracias al cual vive; esta invasión tiránica del grafismo, que se agarra al espacio material y lo transforma en espacio virtual, es una de las grandes claves de la representación no contemporánea, sino de todos los tiempos.

Es el espacio premeditado, el aprehendido, el domesticado. El hombre estructura el espacio, lo divide, lo homogeneiza, lo hace comprensible, lo llena con ese otro “espacio del espacio” que es la representación.

El muro se convierte en una realidad virtual. La masa espacial queda anulada, compartimentada en patrones que rítmicamente rompen la rotundidad de su espacio. El muro queda violado, fragmentado, convertido en pura ilusión.

El grafismo es esa ola flotante, esa impresión ilógica que hace de la materia bruta una barrera entre su superficie y la nueva superficie conquistada.

Podríamos decir que existen dos planos: uno formado por el muro, con sus sugerencias texturales y los claroscuros provocados tanto por sus irregularidades como por los atributos cromáticos de las manchas de humedad. El otro plano es el que provoca el simple grafismo, la línea, con su grosor determinado, contenida en un plano de cristal transparente, una lámina de

acetato ideal.

Estas dos superficies, estos dos mundos son los que unifica en uno el perceptor. Las “jugosas” insinuaciones del muro se unen al resto de tensiones y relaciones, no siempre homologables o codificables, de la forma.

Este hecho hace que en superficies ricas en texturas dispares, en claros-curos, el graffiti se integre con más plenitud que en las planas. El ojo se deleita con las irregularidades, con las transiciones, con los cambios de superficie. Esta estética del “muro húmedo” de Leonardo, que proyecta nuestra imaginación, está aún más acrecentada hoy día, donde el arte abstracto, el informalismo matérico (Tápies) está perfectamente asumido.

La nueva estética proyectada en la sociedad y no sólo hecha moda por los mass media, sino también por el mundo de la fotografía y la propaganda, o las estampaciones de papeles y baldosas basadas en composiciones abstractas tipo Mondrian, o nebulosas expresionistas, serán aceptadas por la sociedad.

Esta codificación informalista, comprensible perfectamente para todos, es la que permite altos grados de aceptación del graffiti como lenguaje básico y elemental.

El signo gráfico acaba integrándose social y estéticamente, por tanto aceptado salvo si es utilizado en lugares “poco convenientes”, como muros de nueva construcción, o que pertenezcan a instituciones que no permitan su presencia, etc.

Por lo demás, el graffiti es admitido en lugares ocultos, difíciles de ver. Pero también este hecho puede ser explicado desde el momento que ciertos sitios, al estar menos vigilados, permiten al autor estar más relajado para desarrollar su actividad con la garantía suficiente de no ser descubierto o molestado.

Por otro lado permanece ese carácter íntimo que mencionamos en las cuevas, el del ser que pinta en lugares poco accesibles al resto de su sociedad.

1.4.- La percepción de la forma como signo gráfico.

"... Vivimos colgados en el espacio, en un décimo piso, escuchando el ruido, elemento integrante de nuestra vida, el de los coches, la nevera hace ruido, un sordo ruido al cual aparentemente no hacemos caso, ni tenemos en cuenta..." Graffiti de un servicio público.

El nuestro es un mundo sumamente abstracto. Leemos ideogramas, colores, formas, líneas en blanco paralelas sobre el asfalto, nos paramos, nuestra respuesta es automática, la forma actúa sobre nosotros con una inmediatez aplastante.

Una flecha nos hace mirar inconscientemente, un destello de luz intermitente queda de inmediato interpretada como un mensaje completo. Nuestro mundo es complejo, requiere un esfuerzo mental continuo, acostumbrarse a él. Todos los días captamos nuevas formas, o asociamos las preexistentes a nuevos contenidos con lo cual las transformamos, creando nuevas relaciones.

Pero, frente a este mundo de signos, perfectamente homologados y codificados por normas (de circulación, alfabéticas, etc.), están los otros, los que han surgido casi de la nada. Los signos que ocupan las paredes, compitiendo con el oxígeno, por existir en el aire de los muros.

Son ese otro mundo que lucha por hacerse ver, que reclama nuestra mirada. Son formas que se hacen intensas y a veces obsesivas. El espectador ocioso puede deleitarse con ellas pues son inmediatas y comunicativas. Su forma es

serpenteante, realizadas la mayoría de las veces de un solo trazo, o de combinaciones de varios de ellos, de diferente color yuxtapuestos.

La mirada suele recorrer complacida el trazo. Cualquier observador puede casi descubrir que partes se hicieron antes, o la dirección del grafismo en su desarrollo, ya que la técnica del spray deja rastros irregulares según se desplace la mano con más rapidez sobre la superficie, si se hace de forma paralela y equidistante, o se va separando el brazo más o menos del muro por lo cual la pintura estará más dispersa o más concentrada.

En el mundo del graffiti no existen dudas. La forma debe nacer con rapidez y decisión absolutas. Cualquier duda hará chorrear la pintura, provocando una especie de efecto “lágrima”. El trazo continuo y firme de principio o fin es el deseado (salvo si se quieren conseguir determinados efectos).

Formalmente el graffiti es un signo primitivo. Su fuerza y potencia perceptiva lo hace estar presente en todo momento, llama, grita al paseante.

La ciudad se convierte en una gran galería de arte. Dar un paseo es una gloriosa gira en la cual, el espectador, impasible, no tiene más remedio que enfrentarse con la forma. Todos los días la imagen de cualquier graffiti queda impresionada en nuestra retina, son unos leves segundos en los cuales apenas se alcanza el umbral de la percepción, el tiempo justo en el cual desaparece y se borra su impresión.

El graffiti es un semáforo efímero, una forma sin contenido la mayoría de las veces para nosotros. Apenas indagamos en un significado preciso. Por supuesto que cualquier forma nos impone unas connotaciones que automáticamente conectamos con alguno de sus referentes (códigos).

Nuestra percepción actúa como un asignador de significados a cualquier “patern” (o estructura perceptiva). En algunos casos estos significados no sobrepasarán el umbral con la imagen de forma automática. Se codifica y se le asigna un grado de reconocimiento.

La imagen nos puede causar un fuerte impacto. Este es el caso de diseños novedosos que imponen sobre la mente una acuciante necesidad, o un esfuerzo perceptivo, o simplemente que sus contrastes cromáticos plantean un shock visual (no formal).

Puesto que las formas del graffiti son muy básicas y sencillas, normalmente, quedan asimiladas a otras mucho más globales de las cuales nuestro "pensamiento visual" guarda información. Por eso, determinados graffiti quedan "grabados" en nuestra "memoria visual" y los podemos recordar, incluso reproducir, a pesar de haberlos visto una sola vez. Es este el caso de una espiral, o un círculo que engloba una "A". O una forma simétrica en cuya parte superior, y en torno a su eje axial, hay dos arcadas opuestas que se juntan progresivamente hacia abajo en un punto del eje y que llamamos corazón.

En esta forma de graffiti, primeramente para ser palpable, le empujamos a la cual cualquier útil deja su impronta sobre una superficie con una materia aglutinada, convenientemente es un tipo de pintura.

Algunos de estos dibujos nacen por una necesidad propia de un individuo, como un esquema en el cual una actividad por ser repetida, al más corto en forma de cruz, puede ser repetida. Al mismo tiempo, esta primitiva estructura se la amplifica con el modo de detalles adicionales.

Que observa esta extraordinaria capacidad de los hombres que se perciben, se da cuenta de la trascendencia de la representación del mismo modo que hemos notado los días sobre la vida de los animales y el caso de una semana los hemos notado en la vida de los animales. Cada vertical se genera por el movimiento de un simple trazo vertical es dotado de un gran poder de expresión.

1.5.- La creación de la forma gráfica.

El ser se enfrenta a la forma, primeramente para hacer palpable la evidencia matérica gracias a la cual, cualquier útil deja su impronta sobre una superficie blanda, o en su caso una materia aglutinada convenientemente es capaz de permanecer fijada con facilidad.

Por otra parte, este descubrimiento provoca una necesidad representacional grande. Cualquier forma sencilla, como un esquema en el cual una línea vertical sea cortada por otra horizontal más corta en forma de cruz, puede llevar a la idea de hombre. Más aún si a esta primitiva estructura se la complica con otros elementos a modo de detalles adicionales.

El ser que observa esta extraordinaria capacidad de la forma para recordar objetos percibidos, se da cuenta de la trascendencia de la representación gráfica. Del mismo modo que hemos anotado los días sobre la pared a veces como líneas verticales y al cabo de una semana las hemos tachado con una diagonal u horizontal; cada vertical se convierte en el resumen de un determinado día. Así un simple trazo vertical es dotado de un gran poder como evocador de contenidos reales.

Deteminados momentos, que no tienen por qué estar separados temporal-

mente, ven nacer formas simples en grupos humanos que son ampliamente utilizados como configuradores de un lenguaje básico; un modo cómodo de fijar datos simples como contar un rebaño, señalar un momento determinado asignándole una forma y enclavándolo en un espacio determinado. El “yo estuve aquí” a modo de línea, inicial, etc. es un hecho repetido a lo largo de toda la historia.

El contenido del grafismo queda transformado al ser fijado, al nacer como elemento cultural. El mundo gráfico con sus convencionalismos se apropia enseguida de una serie de necesidades codificadoras que hacen transformar la inmediatez del impulso, buscando el lenguaje.

Cada vez que el creador intenta hacer comprensible un hecho y ponerlo en boca de su comunidad, si se trata de un lenguaje gráfico específico, al cual no están acostumbrados los demás, tiene que iniciar un programa de utilización constante de estos símbolos con carácter pedagógico para que todos los asuman.

Las formas primero aparecerán sobre todos los soportes, vacías de contenido. La sociedad las percibirá reticente, como elementos invasores que son, para luego asociarlas a un significado establecido por transmisión oral.

Este proceso es similar en los graffiti de las ciudades como en el de las cuevas, donde las viejas formas conviven con las nuevas y el hombre tiene que esforzarse por asumir y comprender los nuevos símbolos.

En la actualidad el hombre está continuamente enfrentándose a logotipos de empresa, a marcas comerciales, muchas de las cuales se presentan en el mundo de la publicidad como una forma extraña, sin contenido, al cual el márketing con el tiempo dará significado.

Es tan importante el significante, que éste sea captado y asimilado por la sociedad individualmente que, una vez la forma ha sido percibida lo suficiente para ser reconocida frente a otras, o incluso recordada, es cuando el significado o aplicación de ésta surge. El nivel de aceptación de la idea o del producto será total.



Sólo en sociedades muy avanzadas culturalmente el grado de asimilación de formas abstractas aisladas es alto. Cualquier esquema básico que a nuestros ojos puede parecer muy evidente (esquema humano), es el resultante de un proceso gráfico complicado, de abstracción integral que, de no existir unos códigos culturales plenamente instituidos, no serían capaces de darle a la forma esquemática una capacidad significativa, y el ojo vería solamente una configuración de líneas alejadas de toda referencia.

El arte figurativo esquemático viene, de un realismo verdadero, no visual sino conceptual; es el que se observa en los niños. Existe pues un lenguaje formado que no es más que la articulación de una manera de entender sensorialmente el mundo circundante, haciéndolo palpable mediante la forma convencionalizada.

Se va hacia lo global, la percepción actúa, no como un observador deliberado y minucioso, más bien como una paradójica en la cual la mente elabora con más rapidez conceptos propios que los emergentes de las condiciones perceptivas reales.

Este valor simbólico dado a los elementos gráficos no tiene por qué denotar esquematismo o primitivismo, muy al contrario. Un niño no es una persona disminuida intelectualmente que, ante cierta incapacidad por entender la "realidad" se refugia en su mundo de figuraciones y fantasías. No, la realidad visual y mítica del niño (o en su caso del primitivo) es tan evidente y firme como la manera de ver occidental, tenida como la "más adecuada y objetiva" porque determinada civilización mediterránea potenció una manera de concebir el mundo y de verlo, que ha sido, con el tiempo, la dominante por la trayectoria histórica de los sucesivos pueblos dominadores del mundo hasta la fecha, y que han continuado exportando su "manera de ver" la realidad, a nivel ideológico y práctico, en primer lugar con sus cuadros tridimensionales y luego con sus máquinas fotográficas.

En el caso de las formas gráficas simples, no es fácil precisar la significación de figuras tan sencillas. Pero, sin embargo debemos de reconocer que formaron parte de un mundo real, no como contraposición entre objeto real-objeto representado, sino como idea y representación.

Para ellos lo más real es esta adecuación entre el contenido propio y su asimilación a la forma, ese vínculo no visual pero sí estructural que une

la 'verdad simbólica' de su representación.

Esta conceptualización hace que, formas muy básicas para determinada civilización, hoy nos sean prácticamente inaccesibles. Por esto que un arte gráfico naturalista, con todo el esfuerzo conceptual que supone la representación iconográfica, sea mucho más inmediato.

A pesar de esto, la forma no nace si no está respaldada por una metodología en la cual intervenga la forma natural que se ha convertido en línea, en grafismo, la estructura general que ha sido abstraída de un elemento vivo, los diferentes elementos conjuntados en una serie de proporciones vertidas con éxito gracias a innumerables ensayos, y métodos comparativos que configuren los elementos, estructurándolos y dinamizando su existencia en la total configuración de su conjunto.

Cualquier lenguaje en su base, al estar determinado por los signos gráficos, se hace reductible y fácil de estudiar. Esta universalización del mismo se debe primero a la acción de la percepción sobre el mundo. Estamos de acuerdo con la idea de que aprendemos a ver, que no vemos sin estar vinculados a un proceso contenidista propio en cada caso de la civilización a la que pertenezcamos. Cada momento histórico posee una delimitación conceptual que es la que dirige todos los procesos de aprendizaje y transmisión de contenidos.

Pero una cosa son los códigos culturales y otra la percepción -sea cual sea- que se enfrenta a la necesidad de extrapolar sus observaciones para hacerlas transportables a algo que las conserve. En este caso se hace necesaria la ayuda de la materia sobre la cual incidir, pues las ideas son quebradizas y pueden olvidarse en la mente, en la conciencia colectiva, en la literatura oral.

Pero, si se fijan de algún modo, se garantizarán parecidas condiciones conceptuales que hagan repetirse estas ideas y, aun evolucionadas, o no del todo bien interpretadas, seguirán perviviendo y siendo transmitidas al futuro.

Cada forma, por el mero hecho de ser representada, proyecta en nuestra percepción complicadas operaciones encaminadas a una comprensión razonada del motivo. La inmediatez comunicativa de cualquier elemento del lenguaje gráfico es tal que nos sacia en sí mismo.

Consumimos la imagen como un significado particular de su forma, pues

ésta ya nos significa información acerca de cómo está realizada, con qué medios, sobre qué soporte, qué elementos la rodean, si nos atrae o nos repele, si nos proyecta hacia experiencias particulares, sueños inconfesables, pesadillas, etc.

Más aún si la forma está, contenida en un soporte; y quizás contextualizada por otros elementos superpuestos, que si bien no aportan significados concretos (pues pueden pertenecer a momentos dispares), sí la envuelven y la hacen asimilable como capacidad comunicacional inmediata.

Pero, como dice Focillón (1980), la naturaleza, también es importante en el ser por cuanto existen elementos que pueden surgir fortuitamente y que crean simetrías, figuras o signos, espirales, meandros, elementos que se leen como configuraciones del lenguaje porque pertenecen a códigos naturales.

Desde un principio las condiciones estructurales de los objetos fueron observadas y admiradas. Propiedades como la esfericidad hicieron del ser humano un coleccionista de objetos, tales como guijarros de río con formas extravagantes que potenciaron su educación estética. Fósiles y elementos extraños encontrados al azar le sirvieron para estudiar la forma, y buscar aplicaciones y simbologías que explicaran lo inexplicable.

Nos acercamos desde este punto de vista a la creación de su primera literatura mítica. Lo extraordinario entra en el mundo y con él la forma, estrechamente vinculada, dotada de un poder inigualable.

Pero desde este primer momento va a existir una bifurcación de todo este mundo simbólico. De un lado se encuentra la realidad de la línea, en cuanto ésta es provocada por el individuo al incidir sobre una superficie, creando una forma concreta. De otro están aquellos grafismos perfectamente observables en la naturaleza, sin una explicación objetiva, que son así porque aparecen y el hombre no los transforma ni siquiera con el ánimo de dotarlos de contenido; si no que están ahí, en un lugar determinado.

Estas formas naturales serán las que de continuo irán asociadas a las realizaciones del humano. Son elementos aparte, pero que invocan a las fuerzas naturales que, al escapar a toda evidencia humana, son evocadas como soportes imprescindibles de la representación, casi como estimuladores básicos de toda realización gráfica.

Lo mismo que no concebimos pintar un cuadro al óleo sin contar con un lienzo, o a lo sumo con una tabla; estos elementos, fuertemente asociados a la materia, por tanto no conceptuales en el sentido que nosotros le damos, aparecen por su inminente asociación natural.

Son como amuletos de la representación, verdaderos certificados de algo profundo, un nexo de unión entre hombre y naturaleza. No debemos confundir estas formas con posibles elucubraciones sobre el nacimiento de una escritura elemental que utilizara signos prefijados a los que iría asociada la representación.

No obstante otra cosa bien diferente son los restos del hacer sobre cualquier muro. Muchas composiciones, tanto modernas como paleolíticas, muestran una serie de restos de posibles representaciones que no se llevaron a cabo por cualquier motivo.

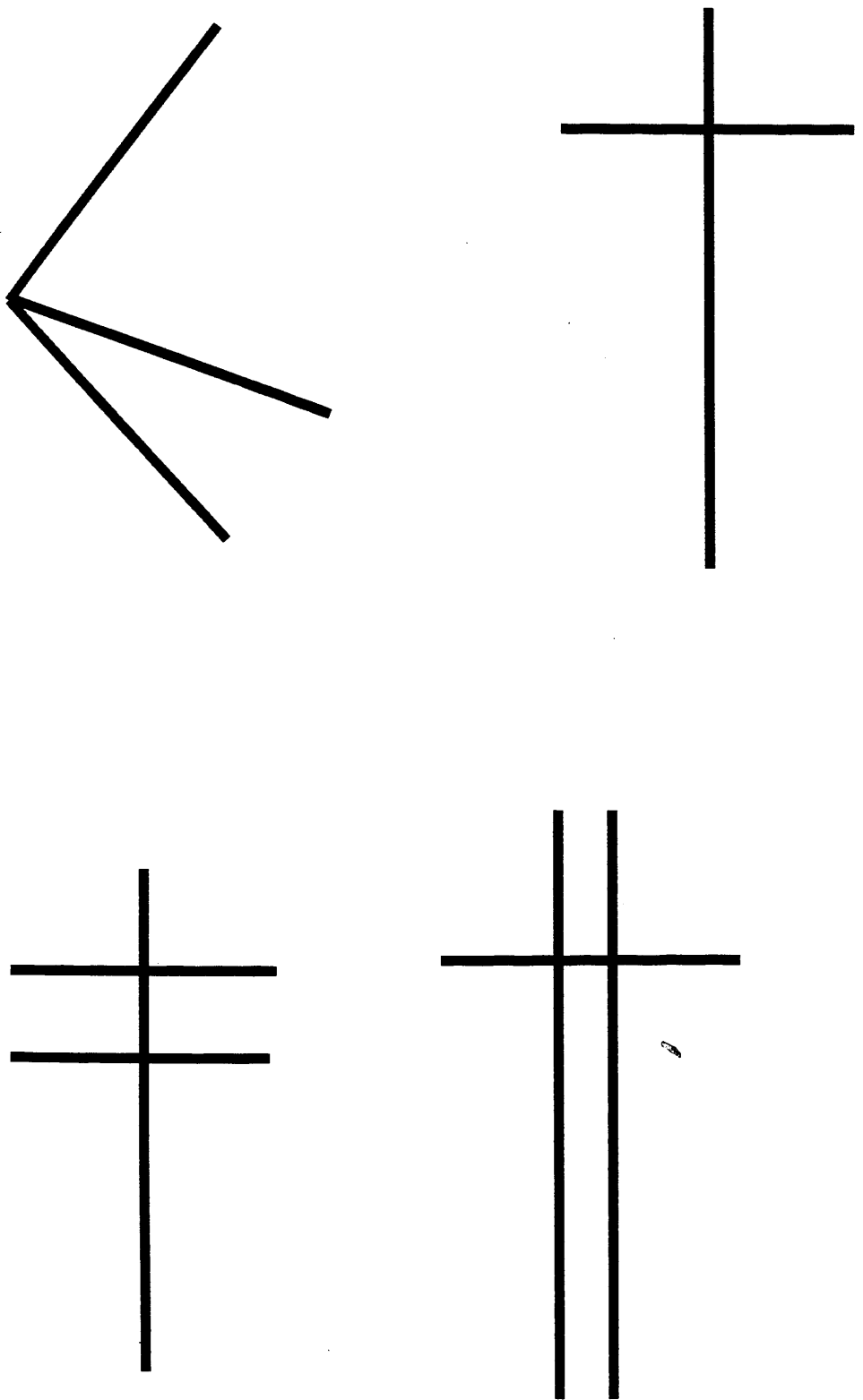
Una cosa es ésta y otra esa asociación palpable de determinadas condiciones del muro (convexidades, rayas naturales, texturas, espirales, etc.) con la representación; o incluso como apuntábamos antes, elementos completamente abstractos (líneas, zig-zag, etc.) que aparecen como evocadores mágicos relacionados con formas de la naturaleza.

Pero no podemos sin embargo generalizar demasiado un determinado concepto o aportación, pues para hacerlo tendríamos que acudir directamente a cada uno de los referentes encontrados y estudiarlos detenidamente.

Bien es cierto que no todo este mundo de formas “presígnicas” están vacías o carecen de contenidos latentes en la civilización que las creó, aunque ahora son incapaces de ser traducidas por nuestros mecanismos perceptivo-cognitivos.

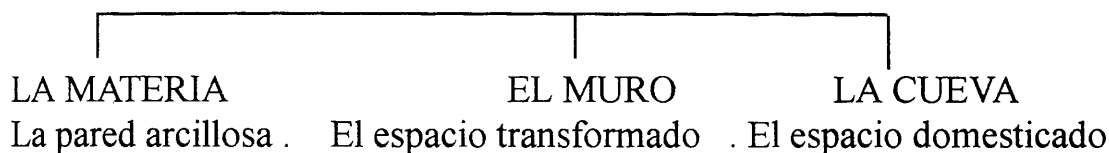
Breuil (Huyghe, 1977:44) ha estudiado este tema:

"... Obermaier ha establecido sin réplica, por doce series de figuras, que es posible interpretar los símbolos de Mass-d'Azil a la luz de figuras menos estilizadas de los rupestres españoles que representan generalmente escenas humanas: el ángulo doble o triple se acerca al esquema del hombre sentado, la cruz sencilla o con doble travesaño, lo mismo que el signo en forma de escala con una sola vertical cortando por su centro un gran número de escalones, evocan al hombre de pie."



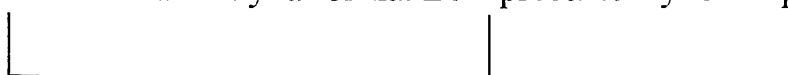
(Gráfico nº: 8) Estructuras de línea que contienen el concepto "ser humano".

1.6.- Nacimiento de la forma gráfica.



LA FORMA . Nacimiento -----El Meandro LA LINEA .

- Restos matéricos con cierta forma.
- Reconducción de la forma, el rastro del útil sobre la materia.
- La forma como representación a través de la Materia (piedra, barro, hueso).
- La materia y la forma. Lo “presente” y lo “representado.



La línea es la definidora de la forma; formadora del lenguaje plástico, separa espacios, delimita trozos de realidad y desecha otros, discriminando el espacio no elegido. La línea nace, de forma conceptual, de la acumulación de puntos sucesivos, pero también de manera práctica surgirá como sucesión de puntos próximos cuando las necesidades técnicas de representación así lo requieran. Éste es el caso de los caballos de Lascaux, representados sus contornos a base de puntos, hecho que se debe a la técnica utilizada, pudiendo ser el útil un tubo o caña hueca dentro del cual se depositaba el pigmento para ser soplado y así proyectarlo.

En otras ocasiones se fabricaban una especie de tampones mojados de pigmento aglutinado con alguna grasa o resina, aplicándolo por impresión en la superficie del muro. El resultado de ello es homogéneo, la línea se origina de manera uniforme por acercamiento. Sólo la humedad y el tiempo disgregarán su estabi-

NACIMIENTO DE LA FORMA GRAFICA

LACUEVA

EL

ESPACIO

ELMURO

Transformado accidentalmente

LAMATERIA

Domesticado

LA

FORMA

Nacimiento
El meandro
La línea

- Restos matéricos con cierta forma.

- Reconstrucción de la forma.

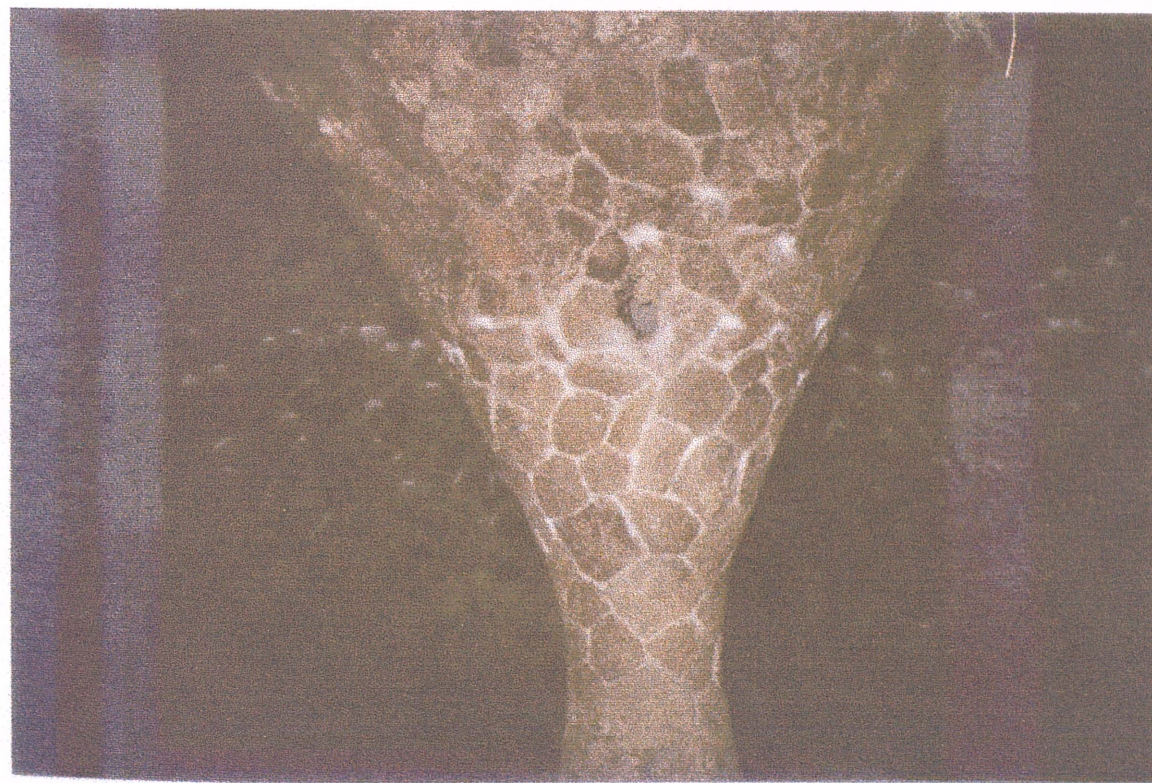
- La forma como representación a través de la materia.

- El rastro del útil sobre la materia (piedra, barro, hueso).

(Gráfico n°: 9)



Graffiti de puntos blancos en el interior de la bóveda , Parque Güell, Barcelona, 1998.



lidad. Éste es el caso de las pinturas prehistóricas en las cuales podemos observar perfectamente los puntos acercándose y alejándose entre sí progresivamente, hasta descomponer el contorno. Este punteado lo podemos observar aún hoy en muchos de los muros contemporáneos donde la simple marca del spray accionado, que delimita un semicírculo coloreado, se disfruta como elemento en sí mismo. Es así como podríamos considerar la función del punto no como puramente delimitadora de la línea, ni componente de otras composiciones con las que se hace fundamental su presencia (para indicar la pupila de unos ojos, punto o acento de una palabra, etc.).

El punto es un elemento determinante y en sí mismo significativo. En muchas ciudades el punto con spray es una llamada de atención ritual sobre determinados lugares, además de un elemento completo que retiene la atención inmediatamente si es colocado con corrección. Se suele señalar en las ciudades los troncos de los árboles que no se van a talar con un punto rojo o verde. Esto lo podemos observar en el hoy Parque García Lorca de Granada, antigua Huerta de San Vicente donde en su remodelación se talaron algunos árboles, dejando otros.

De esta manera, podríamos ver como la existencia y nacimiento de los elementos gráficos está asociada a ciertas conductas observadas por el hombre que modifica al azar, en una especie de juego infantil con la materia, y consigue impresionar con su acción el espacio. Este primer juego creará la necesidad por hacer patentes cada vez más estas marcas para diferenciarlas de las accidentales. Este gusto por secuenciar tanto el punto como la línea hará necesaria una nueva readaptación de sus funciones. Se intuirá en seguida su enorme potencial simbólico y comunicativo. Si se contornea un espacio y se le atribuyen una serie de elementos básicos anexos, el poder de evocación de este conjunto llevará inmediatamente al de la imagen percibida.

Esta facilidad impensable de la forma como símil de algunas condiciones perceptivas, no de todas (Arnheim, 1971) la hará indispensable y rápidamente utilizada por el hombre para cualquier necesidad específica.

En un mundo donde el humano se enfrenta continuamente a su medio, que en un pasado fue la naturaleza salvaje y ahora es la gran ciudad, intentando comprender su realidad, la imitación de ésta se hará importantísima.

Se imitan las actitudes de los animales, el ser primitivo se disfraza con sus pieles y juega a representar teatralmente sus actitudes, tratará de ser el animal. Es en este juego donde se inicia el “simulacro” de la realidad. Al conceder valor simbólico no a la realidad tal y como es, sino a una variación de ésta, el ser se

adentrará en las bases fundamentales de lo que será su plena consciencia individual frente a su medio. Este mundo que lo circunda es tan rotundo -lo ha sido siempre-, hasta incluso ahora, que los medios de defensa, tanto de enfrentamiento a la naturaleza como su acomodación a ella, han sido inmediatamente respondidos con la representación.

Pero una representación ritual no guardará la memoria, ni petrificará el recuerdo durante muchos años. Sin embargo la forma gráfica pervivirá por siempre, recordando un hecho o una idea, difundiendo un pensamiento.

Este poder de la imagen que elabora gráficamente, tenga o no sentido por quien la percibe, y su capacidad pedagógica la harán asimilable a cualquier colectivo, tenga o no referencias culturales directas.

La forma, de esta manera tendrá connotaciones especiales e irá inmediatamente asociada al poder. Así las diferentes épocas utilizarán sucesivamente una misma estructura formal por ser ésta la que mejor se amolda a sus condiciones perceptivas y significativas. Además poseerá un fuerte sentimiento estético, una ambigua necesidad la unirá al goce sensorial puro: La imagen por la imagen.

... y la forma gráfica, en el momento de ser creada, es una forma que se crea en un momento de la vida humana, en un momento de la vida humana.

... y la forma gráfica, en el momento de ser creada, es una forma que se crea en un momento de la vida humana, en un momento de la vida humana. ... y la forma gráfica, en el momento de ser creada, es una forma que se crea en un momento de la vida humana, en un momento de la vida humana.

... y la forma gráfica, en el momento de ser creada, es una forma que se crea en un momento de la vida humana, en un momento de la vida humana.

1.7.- La forma gráfica y sus orígenes.

La forma indica conocimiento, sin su presencia todas las categorías estético-formales quedan anuladas. La forma es un ente completo, no se puede partir de un concepto con el ánimo de, a partir de él, reconstruir la esencia de una forma que no exista.

La forma nace como fenómeno físico, como accidente inesperado, como observación de la naturaleza o con un propósito específico y por tanto voluntario.

La forma al nacer crea inmediatamente una estratificación de contenidos, se adhiere a unas valoraciones que la objetivicen; en su lugar dentro de nuestro panorama perceptivo.

No percibimos aquello que no existe más que si se trata de un accidente perceptivo o fantasma visual. Nuestras referencias objetivas corresponden a estructuras mentales previamente conectadas con nuestra educación perceptiva y sensorial. Incluso el no vidente mantiene relaciones formales a través del tacto, compara direcciones, es capaz de sentir el volumen y la completud representativa de cualquier objeto.

La mente fabrica la estructura interna, "el patem", el diseño estructural de la forma. No existe forma sin previa experiencia sensorial de su concepto. El

niño raya el suelo o el papel con un trozo de tiza cuando apenas sabe utilizar el grafismo, pero lo descubre y ve en él un elemento de vínculo con la realidad, una conexión misteriosa con el mundo, "su mundo" y el exterior. Sus primeras obras son elementos mágicos, experiencias extrañas y totalmente gozosas con las formas.

En este enfrentamiento el niño las engloba, simplificando los estímulos sensoriales. Puede distinguir a los conocidos de sus padres por el olfato, el oído, el tacto; pero las formas son elementos genéricos divididos en estructuras animadas e inanimadas, con apariencias circulares y alargadas que se aproximan a su mundo o que permanecen inaccesibles.

Su capacidad de observación es muy reducida, en general compendia en un todo su mundo circundante, es incapaz de aislar imágenes visuales o mantener la atención necesaria para abstraer y seleccionar, de ahí que las imágenes en movimiento les resulten meramente estímulos y no formas, estímulos auditivos más que visuales. Durante sus primeros quince meses apenas va a conseguir más. Pero el descubrimiento de que ciertas estructuras formales que percibe, también las puede producir él, va a cambiar su relación con la realidad. Ésta se hará más lúdica y sensitiva, incitándole a la creación.

La percepción irá evolucionando conforme su progresión y observación sea más precisa. Será capaz de ver la televisión, sobre todo aquellos elementos simplificados y hechos "prototipo" como son los dibujos animados, que mantienen un fondo inmutable de colores, una sonoridad espectante y un personaje que se mueve emitiendo sonidos y gesticulaciones atractivas.

Por otra parte los dibujos animados juegan con una simplicidad expositiva importante de planos, uno general donde se desarrolla la acción, los picados y contrapicados, los acercamientos progresivos a la cámara; evitándose los alejamientos en la mayoría de los casos (salvo en dibujos mucho más complicados elaborados para un público ya juvenil, acostumbrado a comprender el lenguaje de las imágenes).

La forma se hace realidad gracias a nuestra vivencia personal que desde un primer momento se manifiesta como un poderoso incentivo propiciador de una enorme necesidad comunicacional.

El ser se enfrenta, cada vez más temprano, a la forma, a su existencia, pues

debe de percibirla constantemente como una realidad añadida a su vida, a través de la realidad virtual de la televisión, las revistas y el mundo exterior de los reclamos de la ciudad, las líneas blancas sobre el suelo que señalizan el tráfico, los semáforos de colores circulares, las verticales de los edificios, el mundo de los signos, señales y carteles que poco a poco se van descifrando, desde la niñez en que aprendemos a leer y lo vamos haciendo como ejercicio de novedad por la calle, hasta que tras cumplir la mayoría de edad el individuo tiene que seguir enfrentándose a un mundo perceptivo, como pueden ser los símbolos de las normas de tráfico, u otros códigos formales impuestos por las modas de la sociedad de consumo.

En definitiva nuestra vida se presenta como una continua reflexión sobre la forma, ese enfrentamiento del conductor a la trayectoria de una carretera que desconoce, a sus difíciles trazados curvilíneos, sus tramos rectos, sus oscilaciones en zig-zag, como si resbalara de nuevo aquel primer lápiz mágico sobre el papel, descubriendo "la forma"; como es esa necesidad de exteriorizarla y volverla símbolo, obra personal a través del grafismo callejero; dejar estampada esa primera mágica experiencia con la línea.

Podría atribuirse a cada determinada vivencia de percepción de la forma un sentido totalmente distinto según el conjunto en el que se introduce y según las categorías formales con que se comprende.

Como nos dice Cassirer (1972), podemos por ejemplo, concebir un dibujo que tenemos delante como un simple trazado de líneas que se distingue de otros, por determinadas cualidades visibles o por rasgos básicos elementales de su forma espacial.

Sin embargo, mientras permanezco entregado a la impresión de esta simple vivencia de percepción, mientras sigo las distintas líneas del dibujo en sus relaciones visibles, en su claro y oscuro, en su relieve respecto al fondo y en su subir y bajar, empieza de repente el trazo a animarse en cierto modo desde dentro. Es el estímulo de los códigos culturales que proyectan sobre una experiencia meramente gráfica los significados y connotaciones necesarios para generar la comprensión de lo percibido. Como apunta Biedma (1993:124):

"Es posible desarrollar un lenguaje pictórico sin ninguna referencia a la naturaleza, sin aprender a dibujar del natural; porque el dibujo lineal es un puro simbolismo convencional, es por lo que resulta inmediatamente inteligible a un niño, a quien resulta muy difícil, sin embargo, descifrar un cuadro naturalista."

Hablamos de la forma gráfica - de la línea pura y simple-, sin indagar como pudo nacer y ser utilizada por el hombre para la representación. Su importancia en el mundo del grafismo contemporáneo es inmensa. La mayor parte de las pintadas callejeras son pura línea; como nosotros lo llamamos, puro grafismo. El grafo es una línea de diversa índole que define los límites pero que es la responsable inmediata de la forma estructural.

Una explicación razonable del nacimiento de la forma gráfica, como ya hemos visto, puede ser su presencia gratuita al excavar con los dedos las paredes arcillosas de las cuevas. El ser primitivo observó la impronta de huellas impresas a modo de líneas alargadas incisas en la arcilla fresca.

Ante todo debemos clarificar a este respecto que no tratamos de hablar por ahora del nacimiento del arte en sí, ni siquiera de su aspecto representativo. Sólo tratamos del nacimiento de la forma gracias a la línea, como abstracción de lo que después -eso sí- será la imitación de la realidad.

Pero el grafismo, la línea, nacería de alguna manera especial, asociada a alguna acción que la hiciera existir. En este sentido nos acercáramos a tesis puramente formalistas como la de Kandinsky (1986) que al analizar los elementos constitutivos y originarios del lenguaje del arte parte del punto y sus posibilidades, e inmediatamente de la línea como agrupación de puntos.

El elemento fortuito al que nos referíamos antes al hablar de la línea como rastro de los dedos sobre la superficie arcillosa, sería adoptada como elemento imprescindible del lenguaje desde entonces.

Pero lo que ahora nos parece normal, no lo puede ser desde el mismo momento que una línea es una forma abstracta. "La línea, en efecto, no existe en la naturaleza, es una convención en estado puro" (Gari, 1995: 78), hay que partir de ella para denotar lo que puede ser la figura del fondo, para diferenciar lo de dentro y lo de fuera, para indicar volumen, lo vacío o lo lleno.

Todo esto, que nos puede parecer tan simple, no lo es, pues deviene de mecanismos complejos y fases de tanteo y observación continuadas, de asociaciones, y de desechar ideas que no funcionan, en definitiva de complejos mecanismos de elaboración del lenguaje sucedidos durante miles de años.

El ser descubre por observación directa que sus propios dedos dejan huellas paralelas sobre la materia, que estas formas alargadas se conservan, que son estables, que mantienen determinadas propiedades:

Según Breuil (Huyghe, 1977:40): “Losauriñacienses lo observaron, notaron la regularidad de esas improntas, la curva de los surcos, el ritmo de los puntos, el de las líneas paralelas y los reprodujeron, no ya para coger arcilla, sino por sí mismos...”

Esta primera observación de ciertas leyes naturales es lo que hizo buscar mecanismos sencillos y que, con el mismo esfuerzo, fueran capaces de transformar cualquier impronta en algo válido objetivamente. Es aquí cuando el elemento formal nace con una potencia impresionante, su forma se transformará a voluntad, convirtiéndose progresivamente, hasta hacerse un elemento significativo y útil para el ser.

Este fenómeno, que se dará en las diferentes civilizaciones, hará del grafismo un elemento articulador y presente en cualquier lenguaje. ¿Cómo es posible entonces que la representación de un mero “contorno”, que puede aislar o no la superficie, pero que no la niega, transforme la percepción del elemento y la haga diferenciar lo de dentro y lo de fuera, la figura de su fondo, ver lo cóncavo frente a lo convexo, determinar qué partes son masa y qué otras aire o simple soporte mural?

Para conseguir esto, deberíamos desvincularnos de toda nuestra tradición y ver a la línea como un elemento extraño, sin ninguna vinculación con la realidad representada; nada más que como un “arañazo”, un atentado a la superficie. Esto nos resulta a nosotros muy fácil por el influjo que en nuestro siglo ha tenido el arte llamado abstracto. Nuestro siglo nos ha hecho “ver de otra manera”. Cualquier forma la podemos analizar, no desde su referente icónico, sino desde ella misma (por lo menos los iniciados en el lenguaje del arte moderno).

La línea debe ser un elemento desde sí mismo, un referente interno, desvinculado de todo. Su acción sobre la superficie es una relación mágica, un cúmulo de tensiones y cesiones mutuas. Es este elemento, totalmente reducido a sí mismo, puro, sin connotaciones, el que es recogido y domesticado. En un principio su misma intencionalidad trasgresora, de romper, de grabar su propia forma, de patentizarse sobre la superficie lo hará atractivo.

Pero el humano se dará inmediata cuenta de esta intromisión en el mundo natural, en la materia, el rastro del sí ego. Esta consciencia del “Yo representado”, el poder intervenir como autor en la naturaleza, lo hizo reflexionar sobre la enorme importancia de la forma para transformar cualquier entorno y crear elementos extraños propios para su transmisión al “otro”.

Esta básica necesidad de comunicación, de que “esto quede” en cuanto

“yo lo he hecho porque aquí estuve”, es la que originará que un mero ejercicio de observación de un rastro fortuito, se convierta en un verdadero incentivo para que la forma nazca, para convertirla en instrumento de autodominio y transmisión significativa. Pero el ser seguramente no habría llegado a desarrollar el lenguaje gráfico si no lo hubiera encontrado muy útil para transmitir sus ideas. Según Breuil (Huyghe, 1977:41):

“ Si no hubiera nacido el arte por el arte, no hubiera existido jamás el arte mágico o religioso; únicamente, si las ideas mágicas o religiosas no hubieran permitido insertar en las más graves preocupaciones de la vida cotidiana al arte nacido por sí mismo, éste habría corrido el riesgo de permanecer embrionario”.

¿ Cómo es posible que se asociase la línea a la representación de la forma y que ésta a su vez fuera capaz de denotar masa y volumen ?.

¿ Cómo se llega a organizar una estructura perfectamente codificada como para que pudiera indicar un concepto tan particular como el de representación?

¿ No hicieron falta la inmediata adopción de convencionalismos muy fuertes y de códigos culturales lo suficientemente asentados como para que la pedagogía perceptiva, la crítica subsiguiente de todo nuestro sistema perceptivo se acostumbrara y amoldara inmediatamente ?.

¿ No existiría una predisposición humana general, una asunción universal de este lenguaje que nacerá a la vez en momentos alejados espacial y temporalmente?.

Si existe desde un principio la necesidad de adoptar una serie de convencionalismos muy sencillos y fáciles de “ver” y que estos tuvieran un gran éxito, en parte lo podemos explicar hablando de los mecanismos de la percepción visual.

Si nuestra comprensión del mundo pasa por un verdadero proceso en el cual se discriminan ciertas formas (Arnheim, 1986), reduciéndose lo visto a una estructura general (para que nuestro pensamiento visual sea capaz de comprender y registrar la información y procesarla), también el nacimiento de un lenguaje como el gráfico tuvo que reducirse a una ordenación similar.

La forma que se crea no puede nacer más que de una suma simplificación. La línea recta separará dos espacios. La línea curva abierta intentará apropiarse del espacio hacia el que apunta su centro, dejando el otro desprotegido y fuera de su campo de fuerzas. La línea curva casi cerrada hará que nuestra mente la complete (ley perceptiva de pregnancia) asociándola a un campo cerrado que se destaca de otro “campo exterior” generalmente ingrávido. Nace así el fondo y



- Diferentes elementos gráficos de líneas curvas que ordenados hacen efectivo y expresivo el mensaje "cara".
 - Diversas técnicas del graffiti: spray, bote de tinte para zapatos, ceras escolares y procedimientos directos o con el uso de plantillas (serigrafiti).

- (Izquierda) Cara increpante.. Calle de Gracia. Granada, 1995-97.



-(Arriba) Ley de utilización del marco arquitectónico. Cara que fuma (grafismo icónico) y signos verbales con línea divisoria (F/N). Técnica del spray. Iglesia de Santa Ana, Plaza Nueva. Granada, 1992-93.



-(Izquierda) Asociación de graffitis:
 Cara anhelante (grafismo icónico), técnica con tubo de pintura para calzado.
 Tornillo en negro - a la derecha de la fotografía- (ideograma que representa al pub El Tornillo). Técnica con plantilla, serigrafiti.
 Grafismo abstracto en negro (cera dash) anulado por otro graffiti en rojo (al spray) que chorrea.
 C/ Santa Paula. Granada, 1991-95.

la figura.

Es aquí donde el contorno nace, el elemento delimitado y aislado, independiente, aunque integrado en el plano gracias al cual “vive”.

Es el valor que se dará al muro, el verdadero activador del significado del grafismo. Es así como el contorno nace, como configurador de la identidad de lo representado. Del rastro de los dedos que originará el primitivo grafismo, llamado macarrón (Huyghe, 1977), saltará a la impresión de la propia mano y luego a la consecución de su contorno; o bien delimitando la superficie con un trozo de rama quemada para conseguir el negro o al aplicar el pigmento en su exterior.

Estas improntas serán los pilares básicos que estructuren la percepción humana y la habiliten para diferenciar la forma de la masa caótica, la figura del fondo. El ser descubre la sombra de los objetos (la de su propio cuerpo, o la de su mano). Los árboles proyectan sus sombras en el suelo, pero también sobre las superficies rocosas, no son el propio árbol, pero se asemejan a él. La silueta se hace masa. Nace lo positivo y lo negativo. La línea se llena interiormente. Aparece lo vacío y lo lleno.

Como vemos la forma puede nacer de la observación de referentes reales, no sólo de abstracciones puras. De todas maneras, como hemos visto, la forma puede que no naciera como símil de un parecido concreto. Hay formas que las admitimos por sí mismas sin buscar ninguna conexión con la realidad. El signo gráfico es admitido desde él mismo. Los meandros surgirán por accidente, y luego serán adaptados y reorganizados, aprovechando ciertas similitudes.

Como vemos, siempre existen múltiples lecturas o sentidos en los que la representación indaga a la vez que se consiguen elementos puramente formales, se utilizan utensilios significativos en sí mismos y altamente valorados como son las manos, signos de identidad humana, de autoformación (el “Hic Fuit” de Van Eyck en el matrimonio Arnolfini). Pero a la vez se observará cómo el resultado de esta praxis origina elementos (positivo, negativo, línea, masa, volumen) que ya establecen y clarifican las relaciones significativas que deben poseer, y que siempre se van a utilizar como denotantes y componentes del lenguaje.

Algo bastante curioso y que desde entonces va a convertirse en una costumbre es esa búsqueda del volumen como propiciador de la forma. El volumen en este caso de la roca, o la forma de un determinado hueso provocará la fácil estructuración de los elementos del lenguaje que serán puestos a disposición en cuanto la mente del ser, fabrique sus primeros “fantasmas perceptivos” (la

pared húmeda de Leonardo) : Es el carácter incentivador del espacio como propulsor de la forma.

De todos es conocido que a veces un simple papel arrugado en una carretera nos ha parecido un animal inmóvil al que estamos a punto de arrollar, o que la forma en la penumbra de cualquier rugosidad extraña en un bosque nos ha llevado inmediatamente al equívoco de ver un ser con vida donde sólo existen unos elementos al azar articulados de alguna manera semejante y que propicia en nuestra percepción determinadas condiciones estructurales.

Esto es así desde siempre. El ser proyectará su mundo en cualquier momento. Los muros de las cuevas serán, con sus protuberancias, lugares donde proyecte todo su acuciante mundo visual. Estos accidentes matéricos serán completados y precisados, transformándose en bisontes y caballos en acciones diversas.

El humano se ayuda de la materia para, sin apenas transformarla, utilizarla, dándole un carácter simbólico. El impresionante naturalismo de las piezas no corresponde más que a esa vertiginosa y acuciante realidad física y fisiológica de lo representado, su contorno delimitable y presente en cualquier convexidad rocosa, a la cual apenas se tuvo que dotar de algún relleno de color y estructurar algunos elementos a modo de patas y cabeza. Se descubre la enorme facilidad representativa del grafismo en su relación con la imagen real. Pero este éxito del arte más naturalista no anulará el desarrollo paralelo del grafismo menos icónico. Este mundo de signos muy primitivos seguirá su curso siendo continuamente representado en el mismo espacio.

Parece como si se dotara de una simbología oculta a la representación naturalista del mundo, que se necesitara acompañar la representación de un significado añadido. No hay representación animalista que no esté acompañada de formas semiabstractas muy simples. En algunos casos serán líneas amorfas y puntos, en otros zig-zag, o círculos.

No podemos hablar de realismo al hacerlo de arte pues romperíamos los aciertos de nuestra época. Tampoco podemos aceptar la simplificación contemporánea que deja de lado los signos abstractos de las cuevas francocantábricas y se enfrenta a un estudio de lo que considera más prioritario como son las representaciones animalistas de marcado carácter naturalista (Leroi Gourham, 1984).

Lo que sí queda patente es que la paulatina geometrización y simplificación de las representaciones llevó al hombre a adoptar un lenguaje mucho más estilizado

y directo, que se encaminará cada vez más a ciertas formas jeroglíficas.

Pero estas representaciones (Levante español) nos pueden mostrar en qué medida una determinada época se complace más o menos con los hechos observables de cualquier fenómeno, o reduce a éste a su esencia máxima por comodidad comunicacional o estética.

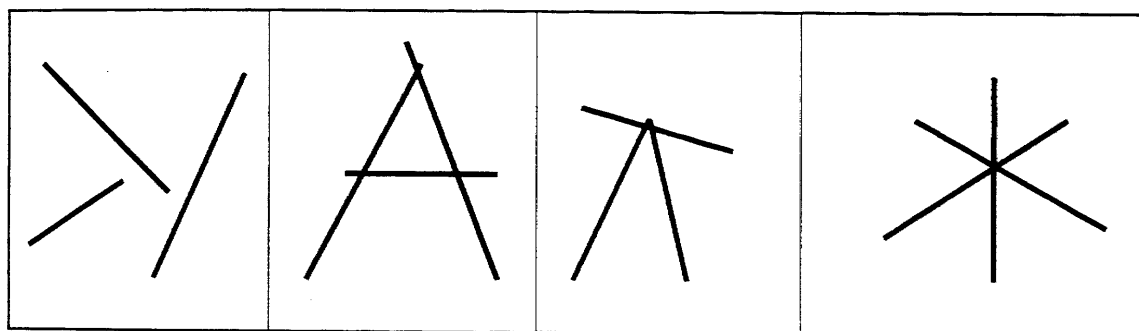
Aún así, las formas puras gráficas seguirán siendo elementos paralelos en estas representaciones. No podemos hablar de símbolos aunque sí de “signos emocionales” (no conceptuales, mucho más elaborados y conscientes), de impresiones asociadas a las representaciones.

Lo que se cuenta aparece frente a nuestros ojos, cacerías, escenas de ritos humanos (el arte levantino, más cercano a nosotros es ya mucho más narrativo que el de Altamira, más absoluto y hermético), que nos muestran hasta incluso en nuestra época cuanto puede transmitir una simple imagen sin palabras”; porque, entre otras cosas, el mensaje transcendente que nos ilustra no puede ser traducido en palabras, ni explicado, porque es la esencia suprema del mundo, el mito eterno del hombre.

El signo gráfico (y, a) pueden, en otro estado, tomar
un significado "homófono" de una "estrella" (y, d) de donde
se deriva el nombre "hombre-estrella" y la figura (b)
de donde se deriva el nombre "hombre-estrella" y la figura (b)
de donde se deriva el nombre "hombre-estrella" y la figura (b)

El signo gráfico (y, d) pueden, en otro estado, tomar
un significado "homófono" de una "estrella" (y, d) de donde
se deriva el nombre "hombre-estrella" y la figura (b)
de donde se deriva el nombre "hombre-estrella" y la figura (b)

1.8.- La línea como elemento definidor del lenguaje.



(Fig. a)

(Fig. b)

(Fig. c)

(Fig. d)

Tras un evidente estadio primigenio de la forma, que ha hipnotizado tanto a su creador como al perceptor, surge el significante, la línea se transforma en signo gramatical o en signo icónico.

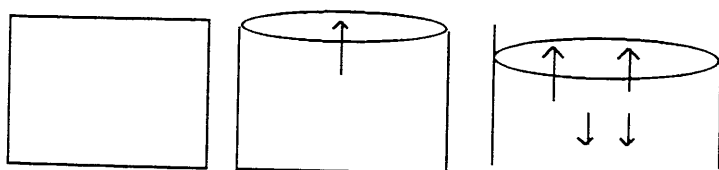
Tres líneas inconexas (fig. a) pueden, en otro estadio, formar una "A" (fig. b) o un grafismo "hombre" (fig. c), o una "estrella" (fig. d), describiendo de inmediato el camino entre lo icónico (hombre-estrella) y lo sígnico (letra A). En este caso, cada concepto mostrado evidencia sus límites, pero a la vez sus dependencias, desde lo que denominamos "signo" (letra A), "ideograma" (estrella), o pictograma (hombre).

De la realidad nada queda. Todo producto elaborado a partir de la experiencia, necesariamente requiere un lenguaje determinado y, sobre todo, de un fin que es en gran medida lo que convierte al signo, instituyendo una serie de leyes que le son propias en cada caso. De esta manera el viaje de la imagen

gráfica original deriva y lo que pudo ser tres líneas, deviene en representación más o menos inmediata del objeto que nombra, o de manera artificial designando una letra o signo, desligando el significado de su propio ser : el significante.

Este fenómeno muchas veces se genera por accidente, pues el creador, al realizar la obra, olvida algunos elementos gráficos indispensables; que no son icónicos, o los elementos de la articulación formal del grafismo no se han completado.

Este fenómeno, además, surge entre quienes al no estar habituados a la lectura de ciertos signos, sólo perciben una serie de contornos que se entrelazan con unas proporciones aparentes, pero sin ningún sentido. Este es el caso de los graffitis de influencia americana, las firmas "tags", reducidas a arabescos entrelazados que se repiten a través de los muros de la ciudad, y del que el espectador no iniciado distingue apenas algunos elementos del lenguaje como siglas unidas a elementos puramente gráficos. Pero la línea se hace contorno, creando zonas delimitadas, totalmente cerradas. Esta capacidad como significante ha sido estudiada por los creadores (Kandinsky, 1986), utilizándose de inmediato como potenciador de un significado concreto. Así podemos ver como el significante -la pura forma- ayuda y se asocia al significado.



Un rectángulo puede deformarse según las necesidades del movimiento. Con esto se generan en él líneas-fuerza tanto interior como exteriormente. Esta simple transformación genera que las concavidades y convexidades pasen inmediatamente a significar, en un estadio del lenguaje gráfico posterior, valores como volumen, tamaño, incluso movimiento.

El volumen y movimiento es una de las constantes obsesiones del grafismo americano, tanto en su estadio gráfico puro como en aquellas obras murales más desarrolladas. Se busca la tercera dimensión mediante el relleno de las letras con colores y valores de clarooscuro.

La línea era la base del lenguaje comunicativo, pero no era un fin en sí misma. Incluso en el grabado, que por necesidades técnicas se tenía que asociar a ella no se toleraba aislada sino unida a otras, formando tramas (Gauthier, 1986).

Nuestra cultura , a partir del s. XX busca nuevos modelos en otras civilizaciones. Tanto la pintura china y japonesa como la africana utilizan la línea, no como base delimitadora, sino como fin en sí. Un arabesco que invita a la reflexión es más importante que el significado que pudiera soportar éste si fuera utilizado como signo. En un mundo trascendente el concepto no queda encerrado, amarrado en duras fronteras, el lenguaje fluye de la materia, plasmando el cosmos, proyectándose como parte hacia el infinito.

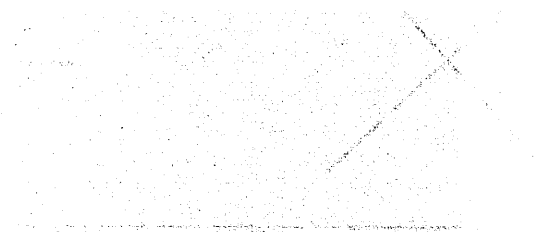
La pureza del lenguaje; o sea, de aquel compendio artificial de fuerzas materializadas gracias a un soporte y a un útil, hacen que el ser capte valores instintivamente, que tienen como soporte formas gráficas puras. En esto, nuestro inconsciente colectivo (Jung, 1972) juega un papel de primer orden, pues si las formas viajan a través del hilo conductor "ser", son inmortales tengan o no un sentido son inherentes al uso humano.

De esta manera hasta el s. XX y desde el quattrocento italiano la línea tenía una funcionalidad en el proceso creativo de primer estadio de esbozo o dibujo previo, pero nunca en sí misma, (Gauthier, 1986). El graffiti sin embargo toma la línea como razón primera y necesaria de su ser. La línea no es el armazón, es el propio graffiti. Incluso en obras en las que aparece la masa de color, ésta es una base cromática sobre la cuál afianzar la línea, los contornos, los grafismos inconexos.

La cultura del graffiti es el culto a la línea. Este valor primordial viene dado por motivos culturales pues las vanguardias históricas, al reutilizarla, la introducen en el lenguaje occidental, de manera que fenómenos artístico-sociales como son el cómic y los carteles la divulgan como referente inmediato de la realidad, dando de nuevo la razón a la masa del pueblo que con sus dibujos naif delimitan claramente cada faceta espacial de los elementos que representan. Ya no hay una masa de clarooscuro que es la que construye, la forma existe gracias a la línea, a las barreras que marcan y delimitan cada ser para diferenciarlo de otros próximos. El sfumato de Leonardo, toda la literatura artística queda por tierra gracias a los pintores. El postimpresionismo será una corriente importante en estas rupturas.

La forma como determinación exterior de la materia (Real Academia, 1994) es el único testigo patente, el descriptor más exhaustivo del objeto a representar o bien su definidor más resumido. Esta capacidad tanto simplificadora como compendiadora sin que pierda su significado lo representado, en ningún momento la hacen elemento del lenguaje indispensable en nuestra cultura.

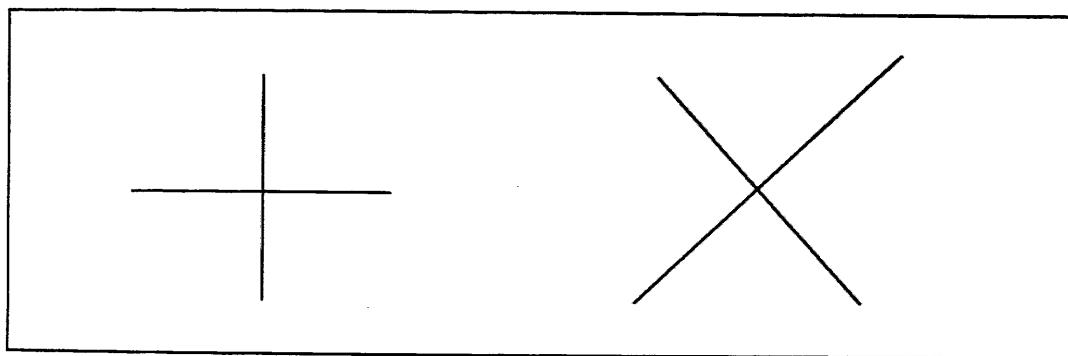
2. Imagen y representación de la forma gráfica.



... que se puede decir que el significado de la forma gráfica en el tiempo y la proyección de la forma gráfica en el tiempo es el apropiado.

... que se dice la forma que aparece en el tiempo y la forma que aparece en el tiempo, aunque cambia en el tiempo y la forma que aparece en el tiempo y la forma que aparece en el tiempo. Puede decirse que la forma que aparece en el tiempo y la forma que aparece en el tiempo.

2.1.- La representación.



El grafismo representa un enorme poder significativo para las diferentes culturas que lo utilizan en el tiempo y lo proyectan sobre aquellas ideas que intentan dotar con un referente gestual apropiado.

Existen sin embargo una serie de formas que aparecen de manera constante en la historia. Son elementos que, aunque cambian su utilización no dejan de servir como inmediatas referencias expresivas. Puede que muchas veces su estructura esté conectada fuertemente con el significado o la intencionalidad que pretenda dársele.

Por ejemplo, si la “cruz” está antes del nombre, en la misma línea, puede que se esté señalando para no olvidarlo, destacándolo de otros. Más aún si la lista está impresa y el grafismo ha sido realizado a mano. La trasgresión manual ha realzado la significación del escrito al llamar especialmente la atención sobre el perceptor. Estos grafismos ofrecen una vía alternativa, un segundo lenguaje paralelo al lingüístico. Este "mecanismo" lo conocen muy bien los grafitistas,



Firmas o tags anuladas por "Slam". C/ Concepción Arenal. Granada, 1994.

"...como el colocar un aspa sobre el enunciado gráfico que se pretende negar, recurso abundantemente utilizado también en publicidad" (Gari, 1995:61), y lo podemos ver en la fotografía de la calle Concepción Arenal de Granada, que ilustra este capítulo.

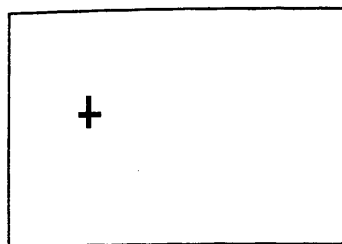


Fig. 1

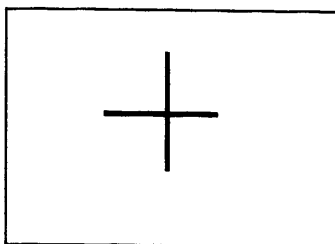


Fig. 2

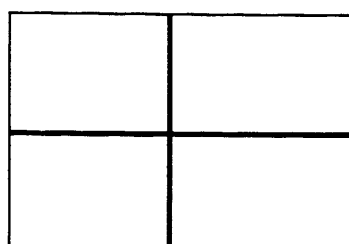


Fig. 3

Figs. 1, 2, 3. La cruz origina un punto común en el plano. Está formada por dos líneas que se cortan o se cruzan en el espacio perpendicularmente. La cruz delimita, al ampliarse, cuatro "planos infinitos" que mantienen siempre una gran relación de equilibrio.

El grafismo es como el inconsciente de toda comunicación mixta en la cual interviene el lenguaje escrito y los signos. Por eso una cruz, antes que nada, puede que señale o ancle un determinado significado al apropiarse de un trozo de espacio en el que ejerce un poder dinámico y absorbente.

Tanto la cruz compuesta por una línea recta horizontal que es cortada por otra vertical, a veces de mayores dimensiones; como el punto o las dos líneas también perpendiculares cortadas en aspa, constituyen un lenguaje básico que señala e indica al espectador que tenga consciencia especial en ese determinado espacio y no en otro, ocupado por algún elemento anexo que debe ser observado sin pasar por alto.

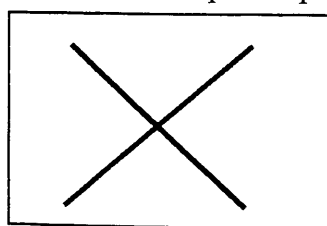


Fig. 4

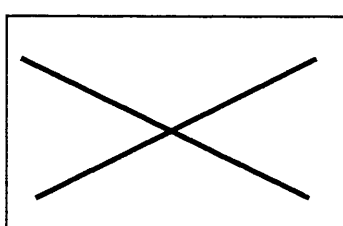


Fig. 5

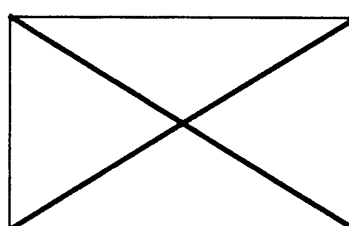


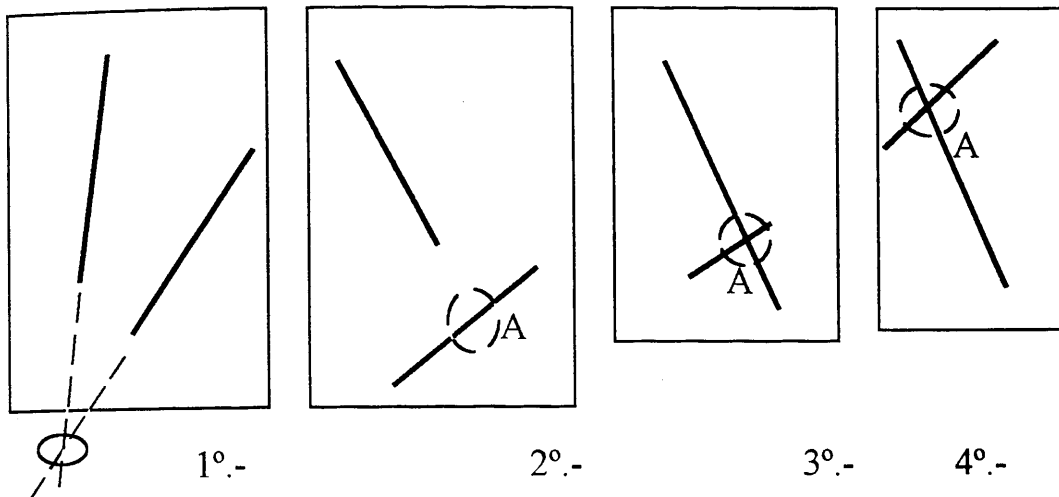
Fig. 6

Figs. 4, 5, 6. El aspa parece, más que señalar, negar algo, descompensando los "planos infinitos" que delimita.

Son grafismos todos ellos asociados a cierto estatismo puesto que no dirigen la mirada. En sí todos designan un punto determinado.

La cruz o el aspa es el resultado de dos líneas que se cortan en un punto o que no se cortan pero que se cruzan en el espacio, originando un punto visual de contacto.





La direccionalidad de la línea que se separa de la horizontal es clara, nuestro ojo la recorre en un sentido de uno a otro lado conforme interpreta su movimiento deslizante. Las líneas dirigen la mirada hasta concentrarla en su mutua confluencia. Dos líneas de gran longitud reclaman su centro principal de visión en el momento que coinciden o se cruzan acaso en un espacio tridimensional.

Podemos analizar cuatro ejemplos:

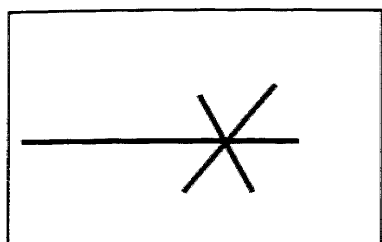
1°.- Las líneas paralelas, o aquellas que poseen una convergencia lejana, fuera del marco espacial que las enclava no poseen ningún tipo de conexión o relación.

2°.- Sin embargo dos líneas en un espacio en el que no se prolongan hasta cruzarse, pero que podrían hacerlo, generan una zona de tensiones (A) que coincide con el punto donde se cruzarían si prosiguieran sus trayectorias.

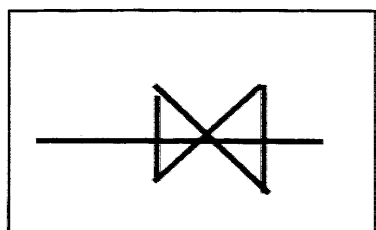
3° y 4°.- En líneas que se cortan o se cruzan el centro de atención queda bien definido por el punto de contacto real o visual. En este caso es como si el resto de las líneas sobrarian al absorber totalmente la atención el punto de choque de ambas.

Nuestra percepción proyecta sobre la mente un grafismo que reconocemos en el acto, ya que se trata de un signo aprendido culturalmente como signo “para señalar”, pero que además instintivamente reclama nuestra atención. De esta manera el grafismo se nos transforma en un signo primitivo que posee una significación concreta en cada caso en el que se exprese.

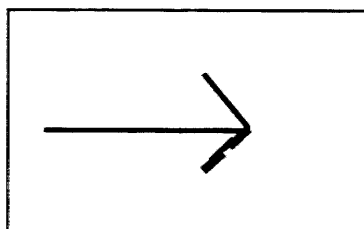
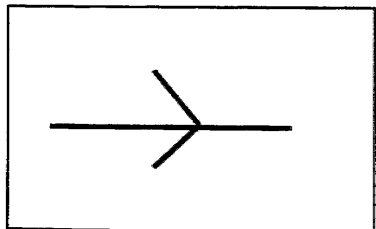
Un señalador direccional universal es lo que llamamos "flecha" por tratarse de una representación esquemática gráfica, bastante icónica que designa un útil aún en uso por algunos pueblos que, propulsado con la ayuda del arco, permite incidir en determinado punto elegido. El arco y la flecha son de los primeros instrumentos utilizados por la humanidad, y posteriormente por nuestra civilización para señalar gráficamente un espacio que intenta mover nuestra percepción hacia otro terreno anexo a él que por algún motivo se hace necesario subrayar.



Punto (estático) donde coinciden en el plano tres líneas.



Que originan dos vectores direccionales que señalan un punto (estático) del plano.



Al ir desapareciendo las líneas a partir del punto en común, sin prolongarse, parece como si este punto de convergencia se deslizase sobre su punta hacia la derecha. De manera que al anularse totalmente la prolongación de las tres líneas, sobre el plano, la "flecha" direccional surgida hace desaparecer el punto estático y lo diluye, constituyéndose por si misma en un organismo direccional que señala un punto en el infinito (fuera de campo).

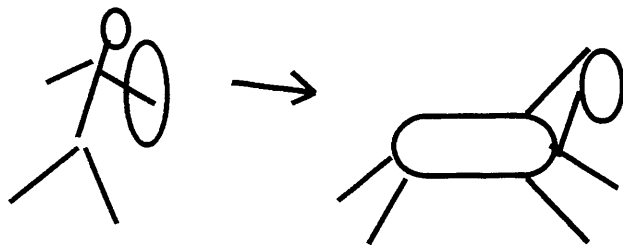
La flecha no solamente ha cumplido una función espacial por razones de utilidad y subsistencia sino que, traspasada al terreno expresivo, hecha grafismo, dirige la lectura de muchas imágenes, señalándonos elementos necesarios, incentivando o propiciando una respuesta sea cual fuere.

Así nuestra percepción proyecta sobre el pensamiento un grafismo que reconocemos en el acto, al tratarse de un signo aprendido culturalmente como

signo "para señalar". De esta manera el grafismo se nos transforma en un signo primitivo que posee una significación concreta en cada caso en el que se exprese.

El grafismo no centra la atención, sino que es más divergente, lanza la mirada hacia un objeto fuera de su área de acción. La cruz y el aspa, al simplificar sus elementos los reconvierten en otra cosa. Pero la cruz es el fin de la flecha, el objetivo a alcanzar, el lugar hacia el que se señala. Como vimos, la flecha es una línea recta generalmente reforzada por otras dos que convergen en un punto de su superficie.

Originariamente puede que sea un signo derivado tanto gráfica como conceptualmente de los dardos o flechas del arco paleolítico. Pero "se lanza la mirada" hacia una diana que está más allá. Es un grafismo mensajero sin retorno. Es determinante en el lenguaje gráfico ya que ordena y secuencia, narra y estratifica lo que se quiere contar, es guía certero, está tan arraigado en nuestro inconsciente como al punto que señala, al que tiende sin encontrarlo.



De hecho, más que un signo, podríamos hablar de grafismo "arquetípico" por utilizar un concepto de Jung (1974). Es decir, viaja en el inconsciente colectivo, no se aprende, es un fósil cultural en nuestra mente, que no tiene que aprenderse pues el hombre lo descifra de forma natural. Por tanto no formaría parte tanto de un código cultural determinado como de un lenguaje universal transmitido mediante la herencia.

"...una flecha direccional, símbolo gráfico puramente convencional que sería tal vez ininteligible para una raza herbívora, por ejemplo, que nunca hubiera utilizado arcos y flechas..."

Biedma López (1993:25).

La direccionalidad del grafismo, de la línea, es un aspecto importante del mensaje. Cualquier línea amplia en longitud es descrita bajo determinadas condiciones con goce por el ojo. Determinadas combinaciones de línea recta y sobre todo curva son recorridos con avidez por nuestra percepción. El juego de los escolares de seguir con los ojos el contorno de los objetos como si los dibujaran o calcaran, muestra ya ese valor importante que nos hace pensar que

la contemplación de elementos puros nos lleva a un goce y atracción ciertas.

El graffiti juega con este papel determinante de la línea, sobre todo si es fácil seguir el proceso de ejecución a través de su direccionalidad. La técnica del spray hace posible esto pues marca o difumina el comienzo y el final de la obra. Además, al ser en general realizada en varios trazos simples y continuados, el rastro del grafismo mantiene las diferentes intensidades de principio-fin.

El ojo que se detiene viaja a través de la línea, recreándose y analizando sus fases. Este juego es enormemente gratificante pues de forma activa se puede reconstruir el proceso total que ha llevado a la organización de la forma.

"La mancha goteante evoca también el caer de la sangre, mientras la cruz santifica; evoca el martirio, o bien, rodeada de un círculo, se asemeja a un posible ideograma político, o en última instancia, una tachadura, es decir, una negación."

Victoria Combalía. Concha Lomba. (1990:56).

Las paredes de la ciudad se llenan de incomprensibles signos tales como aspas, cruces, flechas que no son más en la mayoría de los casos que señaladores presenciales de que determinado acto se ha llevado a cabo en ese lugar que se indica, o que ese espacio está especialmente predispuesto para una acción, o para señalar un lugar no delimitado con una línea circundante, pero que trata de llamar nuestra atención para que nuestra percepción recale en su campo visual.

Todo signo nos manifiesta ese interés por apropiarse de un trozo de espacio, es como hemos dicho un señalador. Pero cuando el grafismo se secuencia, fragmentándose, seguramente el autor busca la complicidad de nuestra curiosidad, llevando y retrayendo nuestra mirada en busca de elementos que especialmente son necesarios para la total asunción del mensaje. La lectura queda de esta manera mediatizada temporalmente por estos signos que secuencian y estratifican nuestra aportación visual-perceptiva.

Ejemplos de esto los podemos ver indirectamente en cualquier composición pictórica en la cual las pausas perceptivas y sus itinerarios quedan claramente reseñados por el uso por parte del artista de dedos que señalan, de ojos que miran en diagonal, de "lanzas" o bastones, que con su fuerza aparentemente secundaria originan ese flujo importantísimo en toda lectura. El tiempo transcurrido en la primera lectura de cualquier obra se hace de sus manos. De esta manera, en un lenguaje mucho más primitivo y directo y menos

elaborado como es el del grafismo, se hace evidente que estos elementos soportan el flujo comunicacional, llamándonos desde la distancia de nuestra prisa cotidiana, para detener nuestro ojo, al menos nuestra percepción subliminal, cargando de contenido lo que podría pasar desapercibido.

Cualquier comunicación urbana no tiene por que estar cargada de una significación completa en relación a un mensaje publicitario que nos informa de para que sirve el producto, para quien se ha hecho, cuanto vale, o donde se compra. No, el grafismo cumple una función mucho más inmediata y carente de un sentido utilitario. La acción desencadenada por el signo o conjunto de ellos, sobre un soporte determinado, queda asimilada a esa gran cosmogonía, que nos proyecta sobre el misterio encerrado e inherente al ser humano, que supone la presencia de la expresión sin referencias aparentes, una existencia gráfica, muestra de que alguien pasó por ese determinado espacio y "lo hizo nuestro"; asimilándolo "él" para proyectarlo "hacia elnosotros", con el objetivo oculto de trascender, introducir un trozo del universo particular en todos, universalizando una vez más su postura, valiéndose del grafismo.

Nosotros reconocemos inmediatamente la obra, aunque no siempre su significado preciso y certero, quizás porque nunca lo ha tenido, y lo que llamamos arte ahora no sea más que una revisión de hechos acaecidos hace cientos, miles de años, sin una explicación razonable.

El signo propicia al ser humano recuerdos ancestrales que tienen que ver mucho con su sustrato neuronal. El grafismo queda impreso y es procesado por nuestro cerebro. De este mecanismo subyace un determinado estímulo que nos encadena como humanos a un determinado contenido inmanente a nosotros mismos en cuanto partícipes de lo universal, proyectadores continuos de significación a cuanto vemos y hacemos.

El hombre necesita ser comprendido, ser afirmado por su coetáneo, con los demás probables tiempos venideros. Afirmarse significa vivir o hacer de nuevo válidas sus inquietudes. De ahí que el grafismo nazca para servir de soporte no a la representación solamente, sino a la explicación misma que el ser necesita internamente, ese soporte espiritual que afiance la idea de permanencia, la constante lucha por sobrevivir o hacerse escuchar por todos.

2.2.- El espacio representado.

En el arte prehistórico el espacio se presenta sin estratificar secuencialmente (tiempo), de esta manera la representación es absoluta. El espacio es una consecuencia de sí mismo, intercalándose con el dibujo y dialogando con él en una unidad indisoluble.

Las imágenes se presentan en sí, la narración no mantiene una linealidad tal y como la entiende el hombre occidental. Más bien la razón de ser de los grafismos e iconos paleolíticos tienen un ámbito conceptual próximo al arte oriental. El diálogo aquí entre espacio y representación es diferente.

Ante todo existe la superficie como una epidermis, que respira, que es un elemento importante, determinada antes del dibujo, viva. Luego vendrá éste, pero no para adueñarse necesariamente del espacio, cubriéndolo, no para absorber totalmente su atención (figura-fondo).

El arte paleolítico tiene una enorme vinculación con el “espacio raptado” de la pintura abstracta. La misma representación no guarda un excesivo protagonismo, ni con el espacio gracias al cual se explica, ni con respecto a otras representaciones que vayan no siempre en posiciones idóneas sobre la superficie, a veces superpuestas unas a otras.

Una explicación fundamental es que no existe una línea de horizonte ni de

tierra única. Los animales no forman escenas pese a estar agrupados. El icono está aislado de sí mismo, pero unido fuertemente al vacío del espacio. La representación es un absoluto donde la figura toma su estructura gracias a la forma de su grafismo y sus atributos cromáticos si los tiene.

No existe un “antes” y un “después” tal y como entendemos hoy la imagen. El hecho de que aparezcan representados animales, unos más grandes que otros, no indica lejanía ni estratificación de planos pues estos son convencionalismos modernos y fruto de búsquedas que nuestra civilización ha perseguido obsesivamente hasta plasmarlas con total evidencia, primero en el Renacimiento y luego con el invento de la fotografía.

Nuestro grafismo contemporáneo curiosamente tampoco tiene en cuenta las relaciones entre imágenes. Intenta también absolutizar, vaciar la representación para inundarla de inquietud.

Esta “deshumanización” del soporte viene acompañada de un aparente desinterés técnico por él. Es evidente que el creador se enfrenta a los fuertes condicionantes de la superficie, quedando ésta vinculada entre otras a la elección que estima como las más adecuadas determinadas zonas de pared, dejando inmaculadas otras.

El ser primitivo no tiene que fabricarse ningún soporte, sólo utiliza lo que tiene, pero lo hace siempre con una gran propiedad y conocimiento.

El mensaje, sea cual fuere, debe de quedar vinculado a la superficie, de esta manera las relaciones deben ser lo más correctas posibles para que la comunicación funcione.

Pero, por encima de esta causa-efecto deliberada, el artista se enfrenta a un espacio que puede pasar perfectamente o ser interpretado tridimensionalmente. El ojo capta el grafismo, pero retrotrae el fondo en un juego curioso de volúmenes, sobre todo si el muro es dispar e irregular cromáticamente.

Se crean varias tensiones que vinculan fuertemente la percepción. De este juego, entre la rotundidad del trazo gráfico que encierra o delimita una misma superficie confiriéndole sin embargo características diferentes, surge una resistencia casi igual que separa de un lado el grafismo y de otro la propia entidad de la superficie.

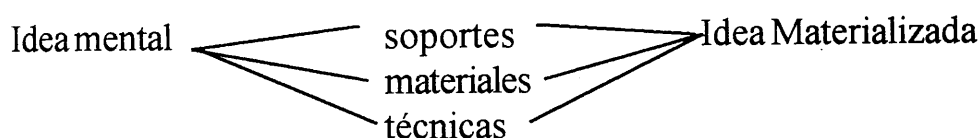
Es el caso del cristal de nuestra ventana, capaz de admitir cualquier dibujo a rotulador. Sería una representación sin fondo si no integráramos la parte desenfocada tras el vidrio. Aislar ambas cosas no podemos sin actuar sobre él (neutralizando por ejemplo con un folio en blanco y viendo solamente el dibujo) pues de lo contrario la totalidad conseguida, ese conjunto tenso de elementos, se accionarían componiendo una totalidad.

Cada elemento tanto del muro como de la obra, se complementaría, asumiendo parámetros espaciales comunes, producto de las tensiones anteriormente reseñadas.

El conjunto resultante no sería producto de la preponderancia de ningún elemento. El espacio es tan importante como la forma.

De esta manera, el esquema de la figura sobre un fondo que fácilmente queda neutralizado por el ojo, es errónea. El espacio es un continuum representacional donde cualquier elemento nuevo pasa a formar parte constitutiva de su esencia estructural sin por ello perder sus características. Así el espacio mural posee tanta fuerza que lo verdaderamente imprescindible para él no es el propio graffiti, ni su significado sino su enorme vigencia y atracción sobre nosotros (Barthes, 1986).

2.3.- Representación: de la llamada abstracción al naturalismo.



Entre otras afecciones, podríamos hablar de abstracción como de un procedimiento artificial mediante el cual el ser, ante la necesidad de representar, elige determinados soportes y materiales para intentar expresar una idea.

Esta idea puede tener como fin el realizar formas que recuerden otras reales y vivas como pueden ser cuerpos humanos o figuras animales. Para esto el hombre elige determinados mecanismos que varían según las épocas y que, a modo de lenguaje inteligible, le lleven a la consecución del fin representativo propuesto.

Abstraer entonces es hacer un simulacro, una copia, una transposición de elementos vivos (en la mente del hombre o en su entorno) y congelarlos en formas que, si bien no poseen la misma composición química ni aun formal, recuerdan al elemento que se quiere recrear o la idea prescrita en su concepto.

Toda creación es la resultante de este esfuerzo consciente. Pero el hombre,

REPRESENTACION COMO ESPEJO:



(Gráfico nº: 10)

al representar cualquier elemento (una nariz por ejemplo de arcilla), tiene que manejar este material de algún modo inteligible para que al final del proceso elaborador la forma obtenida nos recuerde la estructura "nariz". Todo el mundo verá una nariz en una simple masa de barro (no sólo "un trozo de barro deformado"), cuando el lenguaje utilizado sea lo más universal y coherente posible.

A pesar de todo, hay muchas maneras de representar una nariz: la más naturalista posible, en la cual, piel, cartílagos y textura propia son fácilmente identificables (incluso en el supuesto de representarla como elemento aislado y no en relación a la totalidad del rostro humano) desde el punto de vista anatómico; la nariz más esquemática en la que podemos apreciar un montículo piramidal con dos orificios, hasta llegar a la grabada en un semicírculo simple.

Tanto una como otra representación nos servirá para identificar la forma nariz, pero también su concepto.

La abstracción, bajo este punto de vista, es una "argucia técnica" humana en su enfrentamiento a la idea y al material de que cuenta o elige conscientemente para hacerla realidad. La impresión de esta realidad ficticia que en sí no existe más que gracias a una mentira, es la que actúa sobre el pensamiento visual a modo de atracción representativa o necesidad de que exista una realidad virtual plenamente elaborada que resuma y amalgame conceptos para hacerlos comprensibles y asimilables.

Como dice Biedma (1993:110):

"Nos hemos ido habituando a responder de modo eficaz más a estímulos artificiales, que a realidades..., porque, por extraño que nos parezca, lo cierto es que el hombre desea más lo que sueña o imagina que lo que ve.../... los hombres se dejan subyugar sobre todo por el simulacro de una realidad antropológicamente domesticada e imaginariamente sublimada."

La imagen obtenida, podríamos decir, es una "domesticación" de la forma natural y viva tal y como se encuentra en la naturaleza: o en su caso la resultante de una idea a la cual se ponen "fronteras" formales para hacerla comprensible e inteligible a los demás.

Existe por tanto una labor pedagógica en toda representación. Hacer comprensible un mensaje a través de algo que en sí no está relacionado con su significado propio (pues es sólo en un principio materia inerte) es uno de los mayores esfuerzos del ser humano. Inventar un lenguaje abstracto de formas

(grafismos) que articulados restituyan en apariencia formas vivas con un mínimo de elementos, observar la naturaleza y llevar ciertos elementos imprescindibles a la representación simulada, y sólo unos pocos, trasponerlos en otros elementos distintos pero que guarden el concepto de lo que se quiere transmitir, universalizar la percepción y lectura de estas imágenes para que cualquier ser de cualquier época sea capaz de leerlas y comprenderlas en la medida de sus circunstancias psicológicas y culturales..., esta es la empresa heroica de la llamada representación, de la solidificación de una idea, un acto de comunicación eterno y trascendente.

El lenguaje gráfico es, quizás, el más universal, pero también el más difícil de leer y comprender. Frente a este se encuentran los códigos de los signos, que son un lenguaje que se transmite y se comprende en su significado y simbolismo.

El lenguaje gráfico es, quizás, el más universal, pero también el más difícil de leer y comprender. Frente a este se encuentran los códigos de los signos, que son un lenguaje que se transmite y se comprende en su significado y simbolismo.

El lenguaje gráfico es, quizás, el más universal, pero también el más difícil de leer y comprender. Frente a este se encuentran los códigos de los signos, que son un lenguaje que se transmite y se comprende en su significado y simbolismo.

2.4.- Abstracción y Simbología.

La abstracción, según lo dicho anteriormente, no es una forma natural, sino una forma simbólica, adoptada gracias a convencionalismos gráficos que, articulados de forma inteligente, significan cosas.

El lenguaje gráfico es, quizás, el más universal, pues presupone un espectador dispuesto a descodificar la imagen y ser capaz de leerla sin un adiestramiento previo excesivo. Frente a éste se encuentran los demás lenguajes sígnicos, en los cuales los códigos están tan prefijados que sólo individuos adiestrados especialmente en su significado y relaciones morfosintácticas son capaces de leer su contenido.

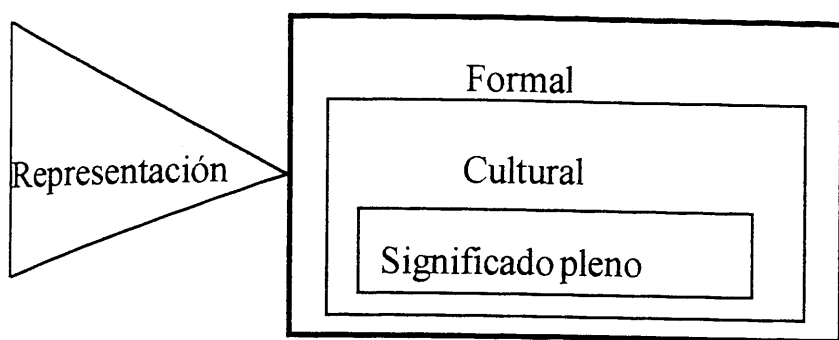
La representación suministra, "de golpe", todas las condiciones de la percepción, no obstante escalonando éstas de una manera ordenada y consecuente. La imagen obtenida de cualquier representación se comporta como un amplio conglomerado de fuerzas que actúan a modo de diagrama, con diferentes escalas o estaciones perceptivas en las que se va adentrando el que percibe la imagen, con sucesivos filtros cada vez más finos. De esta manera existe un amoldamiento particular del individuo a la vez que una interdependencia entre su percepción y sus condicionantes sociales y culturales. La imagen percibida será el resultado de amoldar el significado de tal percepción al mundo cultural particular del perceptor. Así el significado: "...depende del tipo de pregunta (al mirar) que hace el lector a la imagen. Especialmente para los discursos con componentes verbales y visuales." (Gari, 1995: 123).



-Grafismo sobre una puerta de madera. Iglesia de San Pablo. C/ San Jerónimo. Granada, 1989. Existen dos grafismos superpuestos, uno fruto de un grabado hecho con algún medio abrasivo que rompe la pátina de barniz (piedra, caja de cerillas, etc.), anulado por otro grafismo al spray muy rápido, sin apenas ejercer un control gráfico sobre lo que se anula.

-Graffiti sobre muro de yeso. Spray, tiza e incisiones y chorreados de pintura a la cal. C/ Trinidad. Granada, 1992-93.





Lo percibido coincide a modo de diagrama cerrado. Cada nueva profundización supone abrir una nueva puerta. Nuestra percepción, como apuntamos antes, funciona como un filtro entre la pura captación formal y el ordenar estos elementos y relaciones de formas concretas y puntuales.

Cada cultura posee "modos de ver" (Berger, 1974) y de conjugar los elementos propios de cualquier representación. Cada percepción de la forma indaga y abre diferentes puertas a modo de barreras, pero no es libre de arrastrar las secuelas de los mecanismos perceptivos propios de cada momento histórico que van a condicionar grandemente la lectura y comprensión.

Existen códigos culturales tan arraigados que apenas nos damos cuenta de su enorme poder sobre nuestra percepción. De esta suerte, determinadas imágenes son leídas y deformadas hasta lo indecible según se trate de formas contemporáneas propias o de otras alejadas geográficamente o en el tiempo. Así: "Vemos lo que sabemos, lo que estamos preparados para ver .../... Vemos lo que hemos aprendido a ver..." (Biedma, 1993:143).

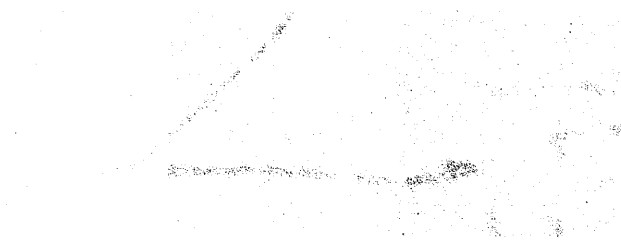
Bajo este razonamiento, determinados mensajes y formas de ver que originaron la representación, quedan ocultos o inexplicables para siempre, pues, con el tiempo, estos evolucionan, cambian o se extinguen de raíz.

Nuestra respuesta ante cualquier percepción de formas nacidas bajo condicionantes culturales (económicos, sociales, religiosos, etc.) distintos, aunque pertenezcan a culturas próximas o madres de la nuestra, nunca podrá ser un diálogo objetivo.

Lo que estudiamos en este proceso metodológico es que determinados mecanismos que pueden haberse extinguido en épocas pasadas, vuelven a tener una vigencia inusitada, y a la vez, van a propiciar la aparición de grafismos "fósiles" que ya aparecieron en el pasado y que vuelven al presente de la representación urbana.

Se utilizan los espacios colectivos, que antes fueron las cuevas y ahora son los muros de las ciudades. Esta atracción generará la creación gráfica urbana, pero también determinados usos gráficos, componentes de su lenguaje, que se evidencian como universales y parecen viajar casi en el A.D.N. humano (Jung, 1972).

Esto nos muestra la pervivencia de la atracción, no por el símbolo, que es un conjunto de significaciones y elaboraciones propias de la época, sino del grafismo como rastro humano descontextualizado, básicamente con funcionalidades rituales y emocionales parecidas.



2.5.- Naturalismo.

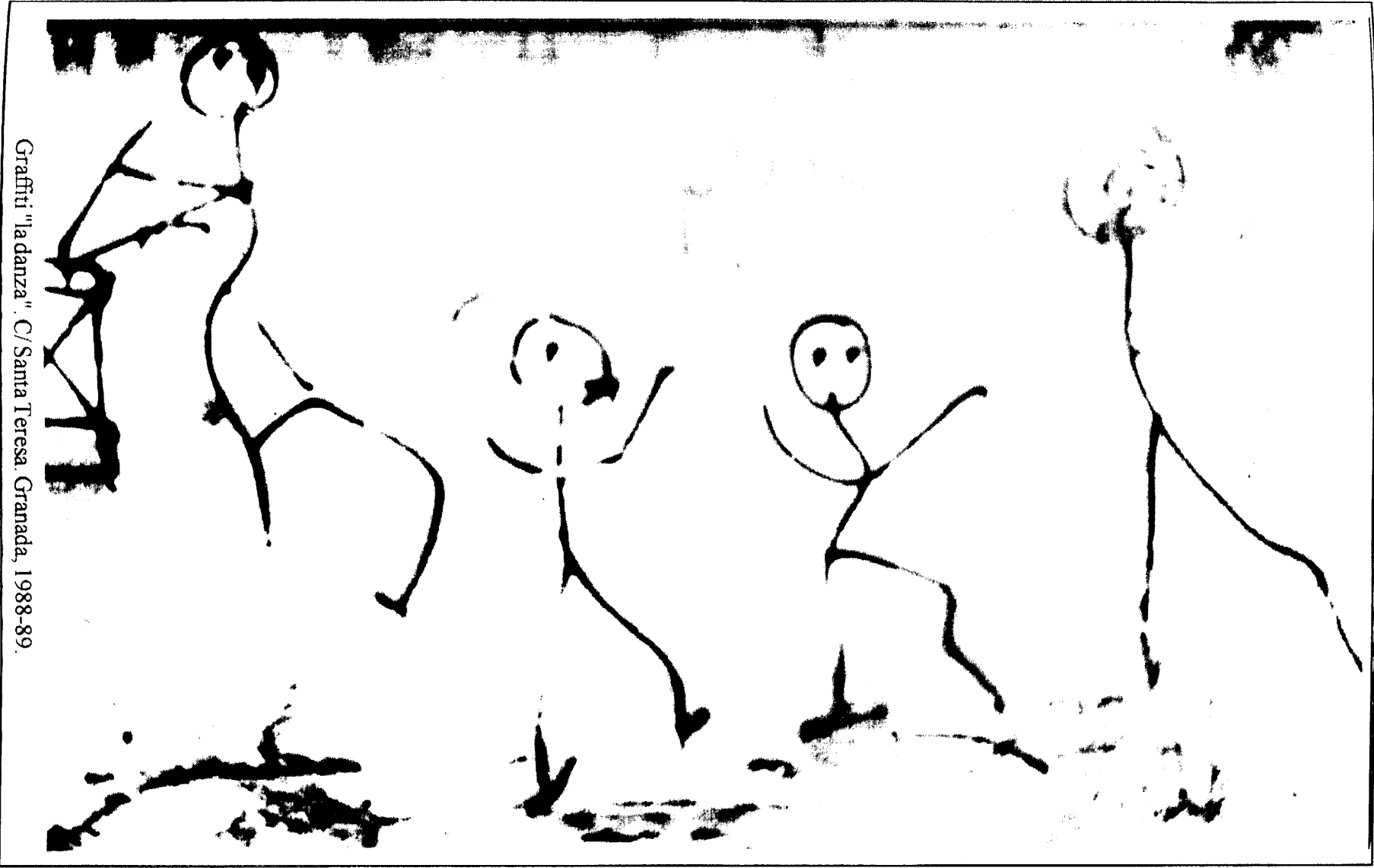
Hablamos de naturalismo cuando indagamos en cualquier representación y vemos como, determinados elementos de lo representado, guardan una relación visual con la forma natural que trata de compendiar.

Un pie, una nariz o el cuerpo de un animal serán muy naturalistas cuando, el recuerdo anatómico de estos animales, coincida con los valores que se han inferido artificialmente a nuestra percepción en la representación.

Este acercamiento es fruto de una observación deliberada y tenaz de los elementos propios de la forma viva y latente, pero plasmados mediante alguna técnica y articulados bajo un lenguaje consecuente sintácticamente como para que, al enfrentarnos al hecho creativo en sí, veamos las propiedades e incluso mínimos detalles del elemento copiado o interpretado.

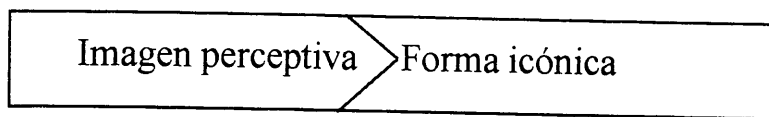
El éxito radica en la habilidad del creador para sopesar los elementos perceptivos, que como receptores barajamos, y utilizarlos artificialmente, al menos para engañarnos, o que en su caso tengamos la ilusión de percibir una forma natural (el simulacro de lo que queremos ver).

Esta identificación tan próxima entre objeto real y objeto representado haría de nuestra percepción un viaje entre el recuerdo o esquema mental y aquel otro esquema de la forma recreada artificialmente.



Graffiti "la danza" : C/ Santa Teresa. Granada, 1988-89.

Podríamos llamar forma icónica a cualquiera que mantenga un acercamiento considerable al elemento que representa. Esta similitud hace que se asocie nuestra imagen perceptiva del objeto a la imagen que lo representa o forma icónica.



A veces, cualquier representación nos puede parecer muy "naturalista" y ser sin embargo bastante "abstracta". En el graffiti de "la danza" podemos analizar como elementos, a pesar de distar bastante de representar una proximidad icónica con su referente anatómico, muestran una composición y equilibrio que indaga directamente en estímulos motrices basados en esquemas humanos simples y que como tales los captamos.

La forma gráfica se ha estructurado tan acertadamente que nuestro mecanismo perceptivo, el viaje de ésta, desde que llega a la pupila hasta que es procesada, elabora una imagen veraz y directa, entroncada bastante estéticamente con estos "bailarines picasianos".

Existe sin embargo una gran diferencia entre nuestro esquema mental, fruto de nuestra percepción del objeto y las características de éste. De nuevo la estructura percibida se amolda a determinadas condiciones de la percepción. Nuestro concepto mental resulta de varios procesos que se inician en la pura imagen retínica y concluyen a través del nervio óptico en nuestro cerebro, unidad central que procesa toda la información recibida por los sentidos.

Pero el ser, ante la necesidad de mostrar esta imagen percibida, y por tanto ya domesticada bajo la acción de nuestra mente, inicia un amplio programa de acciones mentales y manuales para conseguir lograr compendiar, con la ayuda de unos pocos elementos, las formas.

La necesidad de la existencia de un código que a modo de lenguaje dirija el nacimiento de la obra, no actúa sobre un articulador de este lenguaje en específico, sino sobre el grupo globalmente. El buscar un canon válido para todos, con el objeto de entenderse y dotar a la creación de coherencia, no sólo es una necesidad "tirana", nacida bajo la idea de la originalidad y diferenciación con respecto a otros grupos humanos. No, la búsqueda del lenguaje se haya inmersa en el cúmulo de experiencias cotidianas del hombre.

La normalización de la conducta lo ha llevado a la institucionalización de una sociedad donde la jerarquía es la base de la riqueza y estabilidad. Del mismo modo la creación de un conjunto de graffitis que tienen como referente una sociedad concreta, o un grupo restringido, se amoldarán a las formas perceptivas y a las necesidades sociales y estéticas propias del grupo.

Sin embargo, la forma evoluciona lentamente. Como dice Worringer (1983), las formas naturales son elaboradas y traspuestas bajo leyes geométricas que las transforman en puras abstracciones de donde parte el lenguaje y sus elementos.

Como vemos, se estudian los elementos naturales, pero se compendian en estructuras geométricas, base del lenguaje del cual parte el creador (y no del referente real como creemos). Se universaliza lo particular.

De ahí que el ser "domestique" la naturaleza asimilándola a una serie de leyes perceptivas muy simples, pero que sean capaces de, en cualquier momento, transmitir y resumir impulsos universales. El mundo gráfico es el resultado de esa trasposición de elementos simplificados en direcciones, masas, ritmos, repeticiones, etc, y trasladados materialmente a ese otro mundo del lenguaje, de los códigos, en definitiva el museo imaginario de la "realidad representada".

Como nos dice Huyghe (1977:24):

"El universo desorienta al hombre .../... aparece en una extrema confusión cambiante. Experimenta el afán .../... de ver claro, de llevar a él ese principio de simplificación que es el de su propia conciencia.

Esta regularidad que quiere imponer a todo lo que le rodea .../... se revela ya en los primeros graffiti con los que cubre un sencillo hueso de reno..."

La distribución de los elementos abstractos (de origen decorativo como estrías, ojos, formas compositivas) y su elaboración, posibilitará la formación de un lenguaje coherente donde todas las partes se encuentren armonizadas y conjugadas perfectamente.

Pero los elementos naturales tales como ojos, pies, manos, etc, de los cuales se parte y resume anatómicamente en abstracciones, quedan englobados en el lenguaje de la representación a modo de signos. Estos signos, codificados bajo leyes geométricas (simetría, ritmo, proporción, repetición ...) son los que el creador dispone para compendiar y aglutinar su lenguaje específico. Es aquí

donde, al partir como dice Worringer de puras abstracciones, sin un referente a la realidad, sino que ya se han extraído de ésta en otra fase los datos necesarios, se comienza la labor creativa que dará vida coherente a las imágenes.

Por tanto tenemos dos caminos bien definidos y origen de la aparente discordia en nuestro siglo entre el arte figurativo o no figurativo. De un lado la iconicidad, el parecido, la imitación; de otro la producción de elementos del lenguaje sin articular, desprovistos a priori de evidencia icónica (Hausser, 1988).

Es decir:

O imitar la realidad, recreándola, observándola y trasponiendo sus elementos a otros artificiales, sin que la estructura percibida pierda elementos eidéticos que nos transmitan la sensación más cercana posible de esa realidad para poder comunicarla a terceros.

O crear una nueva realidad, sin un referente fenomenológico ante nosotros, a partir directamente de nuestra memoria visual.

Como vemos, teniendo como soporte el lenguaje gráfico, el ser utiliza mecanismos dobles. Estos mecanismos son los que a veces confieren a una obra mayor poder de iconicidad o semejanza; o son por el contrario menos figurativos.

En el paleolítico superior se desarrollan ya los pilares básicos de la plástica: la imitativa, la informativa y la decorativa.

En pocas palabras:

-el retrato naturalista.

-el signo pictórico.

-y la ornamentación abstracta (Hausser, 1988).

...de las cosas de profundidad. El punto de vista es una proyección bidimensional generalizada de la realidad tridimensional. Se han reconocido que...

2.6.- Empatía.

El ser, desde siempre ha impuesto a los objetos reales los mecanismos de la vida psíquica (Freud, 1982). Pero estos objetos inanimados no poseen esa capacidad ciertamente mágica hasta que no han sido "domesticados" y asimilados por la acción humana. Un guijarro no es nada si no se raya: una pared de formas naturales sugerentes no significan si no han sido previamente marcados, señalizados y por tanto transformados.

De ahí que esta "imposición" de atributos hacia aquellos elementos de los que disponemos, no se completa hasta que no se ha llevado a cabo algún tipo de intervención.

El ser primitivo usaba los abrigos rocosos y las cuevas como refugio, como elemento social relevante. Pero esta consciencia no queda concretada psicológicamente hasta que la superficie no es horadada, incisa o pintada por su mano.

Lo mismo ocurre en la actualidad en la ciudad. El individuo utiliza el muro como proyección egoísta de sus miedos, esa necesidad inmediata por dotar de contenidos objetivables las superficies; rompiendo espacialmente su dimensión tridimensional, imponiendo la bidimensional del trazo que, aunque parece flotar en el espacio, se asocia a una superficie de dos dimensiones, como si se tratara de una hoja de papel y no de una realidad corpórea y total como es el muro.

La superficie queda resaltada como entidad continua, como piel, epidermis tras la cual sólo se vislumbra la presencia imponente y transgresora del grafismo. Incluso en muros en los que son visibles diversas escalas formales, no se crean perceptivamente sensaciones de profundidad. El grafismo se impone a sí mismo. Nuestra lectura es plana y bidimensional generalmente.

Estas tendencias no se han extinguido, entre otras cosas porque el arte en sí siempre ha tenido una funcionalidad humana. Se han reactivado nuevamente con singular fuerza. La imposición exterior del mundo psíquico hacia la transformación de la superficie mural no ha quedado reducida en nuestra época a los llamados artistas profesionales, o a ciertos individuos creativos. No, la proyección más interesante y viva en la realidad de las pulsiones interiores tanto expresivas como estéticas, las llevan a cabo individuos "invisibles", en el seno de nuestra sociedad, con un elevado grado de necesidad autoexpresiva, unas veces, y otras canalizada ésta a través de grupos organizados.

Esta riqueza tan ingente, que "mancha los muros" de las ciudades, pese al malestar de las autoridades, es la resultante del resurgir de esas tendencias extinguidas.

A partir de los años 60 el grafismo urbano va a tomar progresivamente todo el mundo occidental gracias a la utilización de pinturas al spray, o después, de rotuladores que facilitan el transporte del útil, su uso en cualquier momento y el secado rápido de estas pinturas. De no aparecer estos medios, con seguridad el mundo gráfico no habría evolucionado con tanta rapidez y prosperidad. Un bote de pintura y un pincel no es la técnica idónea del grafismo. Así, con el aerosol, el proceso de la fijación del graffiti sobre su soporte, y el conjunto de realizaciones mágico-intuitivas, queda completado plenamente.

El arte es sin duda un gran pilar fundamental de nuestra verdad; por cuanto, la ideación humana, pasa por diferentes fases de proyectación y configuración lógicas que tienen como base una necesidad simbólica, pero no solamente de expresar el mundo exterior, sino el eterno intento de autosatisfacción personal; es decir, la autoexpresión.

Pero el ser sabe que, tras un hecho en apariencia que poco trasciende los significados universales, se encierra algo más. Esa capacidad del "algo más" es lo que compendia todo el origen y desarrollo del grafismo como acto y acción global desencadenante.

De esto deviene un aspecto lúdico de "jugar a la realidad", de simularla, aunque en un principio se acepte el convencionalismo, e incluso se vea como algo "postizo", desagradable en la sociedad donde aparece. Los primeros coches causaron rechazo, o la locomotora, o las primeras fotografías. Cualquier nueva norma será rechazada fugazmente antes de que se imponga.

Pero, ¿cómo es posible que en una sociedad aparezcan sustitutos de realidades que están ante nuestros ojos?. Un cuadro al óleo que representa nuestra casa, o el paisaje que contemplamos todos los días sería un estorbo, una mala cosa, si no replegara una serie de significaciones adyacentes, mentales, estéticas, relaciones de poder y posesión mágica, que quien contempla simplemente el paisaje o quien disfruta de la casa no tiene, no domina del todo.

Este valor es lo que hace de la obra, de la transgresión, de la violencia imprimida a la naturaleza, el hecho artificial y dominador que transforma un simple guijarro y lo hace "algo más", o una pared, etc.

Freud (1982:121) se apoya en el poder inconmensurable del arte, y en el hombre como su sustentador :

"Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque -merced a la ilusión artística- efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia en el arte y se compara al artista a un hechicero."

2.7.- Imagen.

En un presente continuo que expone la acción gráfica y que dura lo que dura la imagen sobre su soporte, este presente se proyecta sobre nuestro pasado (nuestra experiencia) y entonces parece tener una continuidad fuera de su espacio (el muro) gracias a nuestra percepción, pues nuestro acto la reconvierte, la proyecta en nuestra memoria visual, descodificándola, adaptándola a algún hecho de nuestra experiencia gráfica.

Por tanto el producto final proviene de ese impulso comunicacional que elaboramos al ser sugestionados por la imagen. Es entonces cuando aparece como un efecto, un significado añadido. La recomponemos así, una vez leída, descodificada y significada. Y ésta, del mismo modo, nos parece ya algo distinto. Este asentamiento como signifiante y también como significado la proyecta, como hemos dicho "hacia adelante", introduciendo ese tramo temporal en su esencia, transmitiéndola hacia el futuro.

De ahí que cada vez que la veamos por accidente (al pasear junto al muro donde se encuentra plasmada), el mecanismo perceptivo vendrá a repetirse a veces con otras consecuencias, según nuestro estado anímico.

La imagen percibida actuará como un fantasma psicológico; su significante será percibido, siguiendo un orden establecido que en general es rígido en nosotros, pero con un proceso que nos hará detenernos en la "pura forma" (o conjunto de formas aglutinadas en una estructura global que llamo ahora "pura forma"), sin prestar más atención en nada, contentándonos con recordar aquella primera impresión que nos causó el grafismo en el pasado (memoria visual); hasta incluso experimentar todo el proceso completo de recomposición estructural del objeto icónico, su reconocimiento en la memoria visual, y su procesamiento como significado que puede no coincidir con el resultado anterior. En este caso se producirían dos lecturas diferentes, motivadas tanto por el contexto como por nuestro proceso lector.

Esta multiplicidad de impactos que puede ocasionar un mismo graffiti es lo que verdaderamente lo hace útil, universal, como elemento de consumo urbano.

Aún así, a veces, el graffiti actúa como una especie de "pesadilla" sobre el paseante que, además del ruido de la ciudad, tiene que soportar este "otro" desconocido que lo asalta, y no siempre, para complacerlo estéticamente o para mover su libido (como la publicidad), sino para hacerlo descifrar, más tiempo de lo conveniente esta forma intrusa en la ciudad, que le deja secuelas significativas considerables, provengan o no del grafismo (si es que existe intencionalidad significativa), o sean producto de una mala lectura de éste.

Además de comunicar algo, la imagen está cargada de un fuerte vínculo de goce estético, de autoexpresión y de participación en el perceptor que sin ser consciente, de forma automática, pone en marcha complicados procesos de asimilación de lo captado.

Ante todo el graffiti mural contemporáneo actúa sobre el perceptor como una obra abierta (Eco, 1990). Los mensajes del muro (verbales e icónicos) son completados por el que los percibe en un juego de significados (Gari, 1995) donde la intriga y el gusto estético entran en acción.

3. El graffiti como lenguaje urbano.

El graffiti, como lenguaje urbano, posee una entidad propia y una funcionalidad que se hace necesaria en el espacio urbano para el importante y cualitativo desarrollo que experimenta. Su origen se encuentra en los territorios urbanos y suburbanos de las grandes ciudades, donde se ha desarrollado y consolidado como un elemento fundamental del lenguaje urbano. El graffiti es un elemento que surge en contextos determinados y que se manifiesta de forma persistente, siendo un fenómeno que ha ido evolucionando y adaptándose a los cambios del entorno urbano.

El graffiti, como lenguaje urbano, puede ser definido como un fenómeno que surge en contextos determinados y que se manifiesta de forma persistente, siendo un fenómeno que ha ido evolucionando y adaptándose a los cambios del entorno urbano. El graffiti es un elemento que surge en contextos determinados y que se manifiesta de forma persistente, siendo un fenómeno que ha ido evolucionando y adaptándose a los cambios del entorno urbano.

3.1.- El signo y el grafismo en nuestra sociedad.

El signo, frente al grafismo, posee una entidad propia y conceptualizada. Su uso en la colectividad a la cual sirve se hace necesario. Al entrar a formar parte del código, el signo, ocupa un papel importante y puntual. Pero, junto a éste en los muros, subsiste el grafismo puro, germen originario del signo.

Se trata sin duda de elementos “fossilizados”, sin ninguna función aparente. Sin embargo, el grafismo es un elemento tan poderoso de por sí que, mientras el signo sólo sirve en contextos determinados y por ende a culturas localizadas en el tiempo, el grafo persiste, siendo una constante en todas las civilizaciones.

Esta continuidad inexplicable puede ser debida a ese oculto poder iconográfico que de por sí guarda su forma. El hecho de que en la actualidad se sigan utilizando en cualquier muro de cualquier ciudad motivos formalmente parecidos a los encontrados en las cuevas paleolíticas, con ese potente sentido estético-decorativo, nos remite a pensar que el graffiti por sí mismo trasciende su propia significación contextual -e incluso cultural- para alcanzar su verdadera atracción en la propia ejecución.

El rito por el cual entra a formar parte del “hacer humano” es por su propio mecanismo creativo, lo cual lo hace pervivir durante millones de años, ser



Fig. M. C/ Jardines. Granada, 1990-92.



Fig. N. C/ Fuente Nueva. Granada, 1992.



Fig. Ñ. C/ Casillas del Prats. Granada, 1990-91.

utilizado inconscientemente. El mayor problema viene a la hora de estudiar estos restos y clasificarlos e interpretarlos.

Una metodología excesivamente científica no sirve más que para ordenar el fichero de una biblioteca. Si después de milenios que vendrán tras nosotros, alguien comparase los dibujos de una cueva con los de un muro urbano, la pervivencia de grafismos harían posible unir dos épocas alejadas, incluso identificarlas bajo unas mismas pautas.

Quizás este hecho, a la hora de querer interpretar estos signos, no sirva para estudiarlos, pero sí como punto importante mediante el cual debemos orientar nuevamente nuestras investigaciones.

A veces el estudioso se encierra en demasiadas "torres de cristal", buscando metódicamente explicaciones estériles a algo que tuvo una vigencia muy concreta y aún fugaz en círculos humanos reducidos. Ni siquiera muchos de los signos paleolíticos serían fácilmente explicables por cuanto no pertenecieran o estuvieran fuera de los códigos inmediatos que toda sociedad utiliza para señalar.

En vano podemos nosotros ahora tratar de explicar con certeza la entidad de objetos que representan en nuestra vida símbolos de algo por lo cual luchamos todos los días. ¿Qué podríamos decir de una chapa de coca-cola, o del logotipo de alguna marca comercial?, ¿acaso no forma parte de nuestra cultura?. ¿Qué significa en realidad?, ¿acaso quinientos, o mil, o treinta mil años después de nosotros conseguirán que alguien se acerque y los explique?. Aún así, como ya dije, la pervivencia de ciertos ritmos, formas y grafos, nos llevan a la quizás más aparente verdad de nosotros mismos.

Sin intentar catalogar estos elementos, lo que si está claro es que forman parte del uso de la humanidad desde que ésta aparece. El ser humano es siempre "ser", estemos en el 30.000 a.C. o en el 2.000 d.C.

Sin entrar en capacidades intelectuales pormenorizadas, ni evoluciones, los signos aparecen porque sí, lo mismo que existen momentos determinantes en la historia que la hacen seguir en un determinado camino o abandonar otro que pudo ser decisivo.

La técnica no es algo mecánico, corresponde en el fondo a ciertos

cambios en la manera de concebirse el hombre a sí mismo; pero cambios que no tienen por qué corresponder a una paulatina asimilación del pasado.

La conciencia temporal del hombre primitivo es similar a la nuestra, similar al “escritor de graffitis” que baja al metro con su bote de spray y superpone a otras su firma. No se trata aquí de un “antes” y un “después” al acto. Es el mismo presente el que se manifiesta con la acción. El plano no existe más que como superficie.

No se pretenden enumerar temporalmente las acciones, el sistema de referencias narrativas actúa por sí solo. El espacio es único: el muro. Esta es una evidencia eterna del espacio posee, una característica absoluta y unidimensional que justifica el carácter totalitario de las representaciones que nacen sobre él. Cada grafismo es una entidad que no se asocia a la precedente ni a la posterior temporalmente, para formar un marco representacional donde las relaciones espaciales denoten una secuencialidad en el tiempo capacitando las acciones gráficas de una narración consecuente.

Como reiteramos, cada grafismo vive en un vacío absoluto y patente. Pero este vacío palpable es el resultado de un elevado grado de conciencia por parte de nuestra época que ha asimilado todas las teorías relativistas y físicas, a la vez que los contenidos fundamentales que han llevado al arte a una total deshumanización y por tanto a ser minoritario en lo que respecta a su influjo sobre la masa.

Son las vanguardias las que han roto toda categorización tridimensional del espacio en pos del “espacio raptado”. Pero esta evidencia no es solamente contemporánea sino que la encontramos en los muros de cualquier cueva paleolítica, en las sucesivas superposiciones de grafismos puros, o en aquellos que se han articulado en torno a códigos descriptivos y que nos muestran animales contorneados y masas de color que componen volúmenes evidentes y perfectamente configurados.

Pero los diferentes planos espaciales que se van generando por ejemplo a partir del gótico dentro del “gran plano” de la superficie sobre la que se pinta, van a desembocar en la perspectiva renacentista, donde las acciones quedan ordenadas espacial y temporalmente.

Cada plano ocupa un lugar en la escena en un tiempo determinado (y fuera

de ésta la crónica desaparece y la lectura se ha acabado). Si se toma como único el valor del plano de la superficie, en este caso el del muro, el grafo o incluso el motivo icónico representado, aparecerá en igual valor a su vecino. En el caso de superposición de formas que originan una escena (caballos saltando), cada animal, al pertenecer a un plano ideal propio, y no relacionarse entre sí (a pesar de poseer similares proporciones y medidas), guardará su identidad y absoluto valor descriptivo incluso, como vemos, superpuesto.

El problema del ser no es el representar la escena, sino la verdadera entidad de cada animal en particular, lo cual le interesa más que la narración en sí de la historia. No le interesa tanto contar como mostrar.

Así, el humano no trata de eternizar una determinada crónica para su transmisión histórica (eso vendrá después en el neolítico, en la pintura levantina, donde el hombre comienza a contar como cazaba, a describirse a sí mismo, a dibujarse delante de los animales, corriendo, etc.

En el paleolítico se evidencia su paso a través del retrato de sus manos, sus huellas aerografiadas en positivo o en negativo y, si acaso, los rastros de sus dedos mojados de pigmento en los macarrones tan enigmáticos y sin embargo tan primitivos e inmediatos), tan sólo utiliza el muro y se marcha, como cualquier persona de nuestra época.

El carácter sagrado de este rito es inmortal. La sociedad a la cual pertenece el individuo posee unas normas definidas no escritas. El comportamiento individual define al grupo. La necesidad de “sentirse vivo” del ser, sea cual sea la sociedad; en ésta, industrial, en la cual las grandes urbes generan subculturas y grupos aislados que actúan por su cuenta, o aquellas otras llamadas “primitivas” en las que el grado de necesidad existencial se haría cada vez más grande.

El ser humano se independiza de su marco social. Pero lo hace en primer lugar a nivel mental. Su psicología construye una autoafirmación individual que lo separará bastante de las corrientes dominantes de pensamiento de su época. Por tanto, este individuo, se hará un rebelde, reaccionará contra las normas establecidas, incluso las estéticas, acabará por romper el muro con sus grafismos.

A partir de aquí ya nada será igual, el grupo social dominante intentará

borrar los restos incordiantes del hacer gráfico. Al existir un marco social común donde los individuos se mueven y lo comparten continuamente, cualquier transformación de éste, hace incómodas las relaciones interpersonales

Muchas veces los grafitistas de las ciudades buscan, ante el acoso de las autoridades, viejos muros o casas semiderruidas, lejos de los núcleos de población para realizar sus obras más importantes. Escogen lugares donde crear tranquilamente, aunque a veces no reúnan las garantías necesarias de conservación óptimas. Esto mismo ocurriría en ocasiones en la prehistoria. Los lugares más inaccesibles, oscuros y jamás visitados serían los ideales.

El signo es un elemento con gran poder, aunque a veces no se identifique y quede para el perceptor como un elemento gráfico, un grafismo que llama la atención poderosamente, pero que sólo es consumido por su mero valor formal.

El artista busca signos, primero que lo identifiquen. Pero no le basta con ello, inmediatamente busca también aquellos que lo distinguen del grupo, o de otros; sobre todo los creadores que intentan impresionar visualmente al viandante, con su firma, o con cualquier elemento que hayan elaborado y diseñado cuidadosamente. Este signo se traspondrá en el mayor número de muros. Pero también intenta que su "producto" posea todas las condiciones técnicas y formales que lo habiliten como potencial referente del individuo que busca la obra con la vista, y es capaz de asimilarla en su primer estadio estético.

La calidad gráfica será, sobre todo a partir de 1992 un adjetivo añadido que potencie su superioridad. No ya "expresar" y "estar" sino evidenciar un determinado "ser estético", frente a los otros.

La ciudad se convierte en una lucha cuyo campo de batalla en general es el muro. Surge una agobiante búsqueda estética que acabará imponiéndose con los "tags" (firmas) y los grandes murales de estética americana, muy abundantes a partir de 1994 y que se generalizarán en Granada hasta 1998, fecha de su progresivo declive.

No sólo hace falta ser original, sino inventar elementos que mejoren cualquier creación propia anterior. Se crea una especie de "revisionismo" del autor o los autores sobre sus diseños, mejorando constantemente su calidad y exigiéndose un "mínimo de calidad" a los novatos, pues de lo contrario la obra

quedará tachada y anulada como "no válida".

Un grafismo bueno se hace con el "golpe de vista" -Trompe d'oeil- del viandante que capta determinada obra y no otras de alrededor. Se establecen así una serie de "ruidos comunicacionales" en los que la estructura más estética y simple se impone.

Pero esta lucha se ha visto acrecentada en los últimos años con la aparición de grupos de jóvenes (13-16 años) que se autodenominan "Graffiteros", verdaderas bandas organizadas que luchan por poseer "trozos de ciudad" ocupando un lugar físicamente con sus grafismos, reivindicando una estética exhaustiva que proviene del lenguaje gráfico del cómic (Fig. M) fundamentalmente, y que utiliza procedimientos sofisticados, con diseños perfectamente preconcebidos y donde el mural es producto de sucesivos ensayos hacia la obra definitiva.

Con esto el proceso creciente de aparición de las formas gráficas sobre el muro, que se habían iniciado en España torpemente a finales de los 70, de la mano de las frases contestatarias de la transición democrática, pasan ahora en los 90 a eclosionar influenciados de una estética importada fundamentalmente de los EE.UU. y su industria visual, que asimila la estética callejera en el diseño gráfico (diseño, carátulas de discos, publicaciones musicales, camisetas, etc.) y también como fondo de películas y anuncios.

Por tanto, existe un desarrollo "no lineal" del graffiti, de manera que aunque tendencias como la americana se han adueñado de los muros de las ciudades -sobre todo en extrarradios, circunvalaciones, puentes, etc.- las demás tipologías siguen su curso a veces en pugna unas con otras por habitar un determinado espacio.

No obstante es evidente que este alejamiento del graffiti tipo americano de las áreas del centro, que en un primer momento (1990-92) hizo surgir las grandes obras en ciudades dormitorio ; con el afianzamiento de su estética y su asimilación comercial, ayudó al graffiti europeo tradicional a seguir viviendo una edad de oro que más tarde, con la aparición de los tags (Fig.N) por toda la ciudad, parecía hundirlo definitivamente por la gran eclosión hecha moda de decorar las fachadas de los negocios (pubs, tiendas de ropa para jóvenes, etc) (Fig. Ñ) al estilo americano.

Pero esta "canonización" fue precisamente lo que aceleró su ruina, en varios años (1993-95), pues los grupos se profesionalizaron y ofertaron sus servicios "estéticos" al mayor postor. Además la actividad grafitera estaba vinculada desde su nacimiento a una determinada generación de jóvenes adolescentes, y como tal, "la moda" pasa y los jóvenes se hacen hombres con preocupaciones obvias de supervivencia e independencia económica y profesional, de modo que tras varios años de vigencia el graffiti americano perdió la fuerza inmensa que le daba una técnica depurada y una limpia ejecución, dejando de nuevo paso a ese otro graffiti más lento y modesto que vive del diálogo permanente con la ciudad, con sus muros desconchados, con la humedad de sus paredes, con la forma de los quicios arruinados y lóbregos de la urbe, ensimismada en el mismo sueño que le da el barniz de la década que le va tocando vivir.

3.2.- Condicionantes sociales y perceptivos del graffiti.

Una razón importante del graffiti es la posición del “YO” frente al “vosotros”. Pero este “YO” no actúa en solitario. El hombre necesita razones poderosas para la acción. Un hombre aislado, sin complejas conexiones sociales, no habría creado. El creador necesita estar dentro de la “pecera social”. Sus actitudes, estén o no a favor o en contra de su sociedad, nunca parten de él como individuo personalizado sino del grupo o corriente ideológico-estética que lo engloba y lo hace sentirse admitido, aunque sólo sea por una minoría. En este sentimiento de ser aceptado, el sentirse integrante de una identidad mayor, que lo desborda, es lo que lo hace fuerte y capaz de actuar.

La ideología propicia que determinadas convicciones teóricas se transformen en rasgos estéticos particulares y se lleven a la práctica. El graffitista no actúa solo, es la fuerza de su ideología social lo que lo convierte en un individuo activo, capaz de buscar los lugares idóneos donde plasmar un mensaje consecuente, incisivo y transgresor.

El hombre actúa siempre sabiendo que "el escaparate", el escenario escogido para expresarse es un espacio prohibido, que él se apropia (que aprehende y transforma). Este hecho hace que este lugar destinado a una “obra seria” y proyectada sea estudiado minuciosamente, pues una de las características fundamentales del graffiti es que inunde el espacio, debe agarrarlo y transformarlo.



Mural con firmas de componentes de unas jornadas de pintura mural. Centro Comercial Neptuno. Granada, 1994-96.

... " aquellos textos murales compuestos exclusivamente por signos verbales no dejan de configurarse de acuerdo con una lógica pictórica".

Joan Garí. (1975:123).

La obra debe ser lo suficientemente conmovedora como para hacer del espacio mural otra cosa. Existirá un “antes” y un “después”, tanto para la persona que acostumbra a pasar por el lugar, como para el que lo hace por primera vez. El grafismo debe ser una luz, un relámpago, debe atraer, ensimismar, hacer “desconectar” la mente del que lo percibe. Nunca debe pasar desapercibido. En las paredes abarrotadas de formas, la superficie es un campo de batalla donde luchan las líneas por imponer su forma.

El ojo lucha por asimilar el complejo mundo ante él, nuestro cerebro tarda en procesar y ordenar de “alguna manera” esta verdadera turbulencia perceptiva, pues de lo contrario el espectador rechazaría los elementos y su mente se turbaría grandemente. A veces esta densidad provoca que nuestra percepción se bloquee y que apenas trate de esforzarse por entender, sobre todo si los signos se agolpan unos junto a otros sin tener la suficiente fuerza como para destacar y ser claramente percibidos.

Pero el observador obcecado, sin embargo, lo primero que distinguirá son masas de color. Ordenará las diferentes direcciones, incluso completará estímulos con el objeto de obtener el máximo de información (ley perceptiva de la pregnancia). Se percibirán las sucesivas estratificaciones de lo que está antes y después, en el caso de que los grafismos estén superpuestos, y se verán los más grandes antes que los pequeños, aunque no “en profundidad” como podría ocurrir.

El ojo analizará concienzudamente todos y cada uno de los accidentes que a modo de dificultad se le presenten. Nuestro pensamiento visual es un potente descodificador de formas, siempre llega a alguna solución aunque no sea la más adecuada ni pertinente, de ahí la pluralidad y la riqueza de contenidos que cualquier signo gráfico posee. Pero esto se debe a la inexistencia de un código fijo y prefijado que englobe al signo dentro de patrones establecidos.

El ojo debe connotar siempre que se asocian a un mensaje verbal valores determinados. No siempre esta correspondencia entre grafismo y mensaje es plausible. En muchas ocasiones el grafismo queda fuertemente disociado del mensaje verbal que lo acompaña, bien porque no exista ninguna relación convencional con el contenido que se designa, o en el caso de temas inherentes a una serie de valores icónicos apenas ilustra ni es siquiera redundante.

Este concepto de redundancia es una característica del mensaje publicitario que intenta por varios medios cercar una determinada idea, siendo el medio gráfico el que mejor sintetiza el mensaje o el que mejor se vuelve a recordar de forma automática. Es decir, no es solamente que el grafismo sea captado por nuestra percepción

inmediatamente, sino que una vez percibido y asimilado (mecanismos perceptivos de percepción y memoria visual), al volver en una situación posterior a ser percibido, se hace de una manera prácticamente automática, actuando como un estímulo-respuesta.

Por el contrario, signos más complejos de carácter verbal tardan más en ser percibidos y asimilados. El código es una fuerte barrera. El grafismo, al estar involucrado básicamente en estados anímicos que derivan luego en significaciones más o menos concretas, no necesita saltar la barrera de los códigos particulares.

De ahí que la forma visual en sí tenga tanta aceptación y sea el apoyo imprescindible de toda comunicación que tienda a transmitir conceptos universales, y a la vez que estos queden fuertemente anclados en la memoria visual de los individuos.

El rastro perceptivo queda grabado. Quizás no podamos al principio reproducir la forma global tal y como la percibimos, pero lo que si es cierto es que al volver a enfrentarnos a ella la reconocemos inmediatamente sin lugar a dudas.

Nuestra memoria visual es muy curiosa, no devuelve la imagen (su estructura) fácilmente. No somos capaces de reproducirla pero sí de reconocerla, quizás porque sí reconozcamos el estímulo que la ocasionó, ya que la estructura aún no está fuertemente anclada.

Esta incapacidad habitual, común a todos, de reproducir imágenes simples a las que estamos todos los días expuestos, nos dice mucho de los mecanismos que condicionan los continuos mensajes que de forma subliminal son percibidos sin conciencia.

3.3.- El espacio social.

El hecho de que el hombre primitivo utilizara como soporte de sus representaciones las paredes de la cueva no vincula excesivamente este uso a un mayoritario apoyo por parte de su grupo hacia ese gesto.

Puede que esa “trasgresión” al espacio colectivo de la caverna causara muchas veces rechazo en el núcleo del grupo. Lo mismo que ocurre en la actualidad, los graffitis son nombrados y vistos como molestos y fuera de lugar, como mera gamberrada de individuos indeseables.

Las pinturas de las cuevas transmitirían un gran miedo al ser descubiertas sus formas. La imagen que percibe el hombre, reflejo de sus obsesiones, lo hace vulnerable.

De esto puede venir la existencia de grupos o personas especialmente dispuestas a realizar figuraciones que no siempre contarán con la simpatía de su grupo y que, sin embargo, ante la necesidad individual o de determinado subgrupo, tuvieran que ser realizadas en lugares apartados o en desuso.

La imagen representada, la forma icónica, actuaría como una “pesadilla”, una especie de fantasma de la realidad “congelada”. Este carácter de “hecho especial”, el poder representar un ser vivo, confiere al grafismo algo mágico

pero sobre todo simbólico, al ser capaz la pura línea de incitar a la vida de las formas que se parecen a la verdad objetiva de nuestra visión, o que en cualquier caso, nos transmiten conceptos abstractos puros, como ritmo, inquietud, miedo, etc. Este mecanismo produjo la capacidad de simbolización ante la capacidad del grafismo de representar de los objetos ciertas cualidades fundamentales, analizando la parte del todo (Sureda, 1989).

Pero esta necesidad por un lado de hacer visibles o asimilables determinados contenidos formales, universalizándolos, y la necesidad de su creación pese a su posible rechazo, hace que la historia del hombre se repita continuamente.

Aunque en grado diferente, como hemos visto, puede que este rechazo palpable no fuera inducido por una idea de convertir a las cuevas en un santuario, donde las diferentes representaciones simbolizarían, según su enclave, diferentes concepciones procreadoras o propiciatorias.

Tal y como Leroi Gourhan (1984) ha apuntado en sus estudios. Más bien, el uso social de las cuevas o abrigos montañosos hizo que su sucesiva utilización durante siglos englobara las diversas obras en el tiempo, producto de generaciones humanas que con bastante asiduidad fueran ocupando el espacio habitable y aquellos otros lugares lejanos e incluso laberínticos y peligrosos donde se han encontrado gran cantidad de pinturas y grafismos.

No existe un uso sólo social plenamente aceptado en las producciones gráficas paleolíticas o neolíticas. Tal y como Garí (1995:26) comenta:

"... no hemos de cometer el error de localizar el origen del grafismo, por ejemplo, en las llamadas "pinturas rupestres", éstas en realidad, fueron producidas por y para el grupo..."

Este autor, más adelante, se dará cuenta de la base trasgresora que conlleva el graffiti y aclarará :

" Sí que es imaginable, en todo caso, la aparición de individuos que ya en este incipiente modelo social debieron manifestar la necesidad de escapar a la autoridad del grupo, de establecer un canal de comunicación (aunque fuera pura autocomunicación) al margen del uso consagrado de la escritura". (Garí, 1995:26)

Un simple hecho como es el rechazo a ciertas imágenes porque estorban el buen discurrir y la eficiente habitabilidad del lugar es suficiente para obligar

a ciertos individuos a buscar lugares apartados.

En todo caso sólo podemos observar este factor como posible de entre otros muchos. No obstante no intentamos hacer un estudio exhaustivo del mundo representativo paleolítico ya que no es nuestro objeto de estudio.

Si bien nos sumergimos en confrontaciones es por la viabilidad que nos aportan al estudiar el graffiti contemporáneo y, a la vez, la luz que las ilumina a nivel conceptual, en apariencia no tan lejanas como podamos creer ni en motivaciones representativas ni en necesidades sociales.

Lo que queremos es realizar una lectura objetiva de un hecho creativo vigente socialmente como es el graffiti callejero y asimilarlo a otras épocas para así poderlo apoyar a esa corriente constante a lo largo de la historia y que es la creatividad, la necesidad urgente de creación, de romper el espacio habitual para transformarlo, domesticarlo, dejar el rastro de su paso por él .

Por eso, al “bucear” en determinadas épocas históricas, encontramos similares incentivos y determinantes ideologías que subyacen en las representaciones, tan vigentes ahora como cuando se hicieron.

Pero no sólo a nivel plástico sino socialmente. El mundo de una creación gráfica en cierto sentido ajena a las direcciones y conformaciones sociales vigentes, provoca recelo pero también miedo.

La oposición social al graffiti no viene fundada en la gamberrada malintencionada, sino en el miedo a que un espacio fijo, instituido, aceptado, sea "roto" incomprensiblemente por grupos desconocidos, no localizados, y el acto se convierta en un “rapto” del espacio, cualquier espacio. Por otra parte, la entidad de las representaciones nunca queda al margen de este miedo, este horror a la expresión.

En este sentido uno de los mayores atractivos del graffiti es esa trasgresión al marco representacional, que en nuestra tradición occidental es rectangular, que acota el espacio, lo socializa, para sobre él imponer la representación. Este marco es una convención cultural que ayuda a la percepción (Gari, 1995). El muro no posee límites espaciales rígidos, el graffiti se instaura en él, rompiendo el marco espacial rectangular, desposeyendo a éste del privilegio de enmarcarlo. Aún así, a veces el autor utiliza marcos arquitectónicos como molduras, o

ventanas que contengan sus obras, aunque no es lo más usual.

Francastel (1984) nos ha explicado el origen de toda nuestra forma de concebir y enmarcar las imágenes occidentales, que tiene su base en el renacimiento. Leon Batista Alberti, en su tratado "De pictura" (1436), definía el cuadro como una "Ventana sobre el mundo". Esto nos ha llevado a que las pantallas de televisión y los cines sean rectangulares, y acaso panorámicas.

Pero esta convención tan natural en apariencia, que aceptamos, en sí no lo es tanto. Representar sobre un espacio es crear una prolongación natural en una sucesión espacio-temporal sobre un soporte continuo sin límites.

El grafismo contemporáneo lo que hace surgir, quizás inconscientemente, es esa necesidad humana de expresión aprehensiva de un espacio colectivo, sin marcos, ni delimitaciones impuestas por convencionalismos de la cultura.

Se entienda o no el mensaje, y aunque éste corresponda o no a una determinada ideología, ante todo lo que queda es la imagen, el rastro del grafismo, la ruptura, la percepción, el daño a la claridad expositiva y contundente, a la belleza o a la obsesiva prestancia de los carteles publicitarios.

Vivimos ahogados en un mundo de percepciones. Nuestra mente lucha constantemente por ordenar de la mejor manera posible ese gran conglomerado de elementos gráficos aislados en la ciudad, hacerlos asimilables, sólo seleccionar unos pocos, no para almacenarlos sino para que existan unos segundos dentro de nuestro mundo y se olviden inmediatamente.

El grafismo nace con ese carácter reivindicativo y obsesivo de la "forma-pesadilla" del Paleolítico. Pero nosotros estamos acostumbrados a la imagen. No podemos imaginar en su justa medida la acción tan determinante y terrorífica de un bisonte o unas manos aerografiadas, o la simple existencia de una línea que araña la superficie mural y que no corresponde a un accidente natural.

Esta diferenciación entre lo "natural", lo correspondiente a un ente instituido de por sí, que todo el mundo acepta (cueva, ciudad), y una modificación virulenta de su esencia, posee unas connotaciones traumáticas para cualquier colectividad, ya sea la nuestra o cualquier otra. Sobre todo si no utiliza los cauces establecidos como el lienzo, la hoja de papel, etc.

Como Garí (1995:125) acertadamente nos cuenta:

"Los espacios del graffiti pues (el muro, naturalmente, pero también el mobiliario urbano, las puertas-interior y exterior- los vehiculos, las estatuas, los carteles y otros soportes publicitarios) no pueden constituirse en su cuadro porque son los marcos propios de otras actividades discursivas que el graffiti viene a contaminar con su diálogo ilícito: es eso lo que desconcierta al lector no acostumbrado, lo que lo indigna; lo que quizá, le dibuja una sonrisa en los labios."

3.4.- El graffiti: un arte social sin conciencia de si mismo.

"Las relaciones entre arte y sociedad se han manifestado de forma más dramática después de la 2ª Guerra Mundial con el afianzamiento de la sociedad de consumo. El origen de esto es una "revolución moral" ya que una sociedad que acepta el genocidio, los campos de exterminio no puede producir simultáneamente actividades creativas.

Hay una antítesis entre consumo y valor. A lo largo de la historia del arte había sido un valor que se goza, pero que no se consume. El "punctum dolens" es la mercantilización."

Conrado Maltese (1980: 67).

La consideración del acto llamado artístico no estuvo siempre en su consecuencia, es decir, en el objeto producido, sino en el acto mismo. Incluso el acto de ver, captar en el instante mágico el fenómeno creado, está por encima del "recordar".

El arte desaparece como entidad tal y como la conocemos en la actualidad. Tanto para el hombre que produce estos elementos como para el que los registra, en el momento de ser percibidos existe una misma dinámica espiritual, ya que ambos pertenecen a un mundo cercano.

No hay una percepción fría y científica (objetiva) del elemento creado, como tampoco una creación objetiva según unos cánones estrictamente prefijados. El acto del que produce y del que observa es un acto reflejo comparable al ensimismamiento.

Cada percepción requiere un tiempo determinado de captación del espacio, tras éste la obra puede seguir atrayendo pero de manera secundaria, pasándose a la captación de otros contenidos menos palpables.

En este sentido el objeto deja de tener importancia. En su lugar, con el tiempo, va a pasar de generación en generación, de individuo en individuo, hasta irse transformando. El que este objeto siga guardando el mismo carácter atractivo para el hombre tras cientos de años lo convierte en algo de suma estimación. Pero habrá épocas en que el objeto o representación se aleje de la masa para caer en el olvido, hasta perder su funcionalidad y ser inservible.

Esto ocurre generalmente porque aparecen nuevos referentes que suministran a la época mayores prestaciones funcionales o espirituales, o en su caso, nuevas lecturas que deforman y dejan vacía la existente. La continua creación de estos elementos, producto de ciertos grupos a veces sin una necesidad aparente, hace de la rueda humana un fluir continuo.

El sentido "estético" atribuido a veces a estas producciones carece de sentido en el momento en que aparecen. La estipulación estética más contemporánea sólo es un uso de nuestra época.

No podemos concebir la pupila que vio nacer estas piezas como preocupada por una faceta imposible de desligar de nuestro espíritu. Nuestra civilización sí lo ha hecho, pero de una manera erudita y artificial que sólo sirve para crear presiones innecesarias e incomunicación entre la sociedad y el productor artístico.

El arte se ha tratado de hacer comunicación precisa de una sociedad que habla a través de él, crónica histórica y gusto determinado de una época; pero va más allá de su concepción. El arte no es arte, es vacío. La vida necesita el arte para alcanzar el vacío.

Si nuestro mundo ha llegado al "arte abstracto" no ha sido más que cambiando profundamente un sistema espacial de referencias que actuó durante miles de años, pero no excluyó la naciente ciencia estética, error fatal.

La estética como se entiende aquí no actúa. El artista no existe, tan sólo muros llenos de firmas, grafismos y dibujos superpuestos en un amplio espacio que corresponde a la comunidad y único lugar en que este nuevo hombre puede

hacerse patente. En caso de conservarse algunas de estas realizaciones murales dentro de tres mil años, aún formarían con total seguridad un exponente del llamado arte de nuestro siglo, pues quizás la atención del espectador futuro o del estudioso se desvíe de la obra de "autor-creador" hacia estas producciones anónimas.

El arte no existe, ni la estética, ni la historia...

REGION DE LA NATURALEZA

— Formas curvas (líneas, círculos, espirales, zig-zag).

— **LINEA** — Protuberancias rocosas — "fantasmas perceptivos" que se asemejan a caras o cuerpos de animales.

INFORMACIONES — PROCESOS

— Copiar formas naturales observadas.

El ser humano descubre que al acudir sobre la naturaleza (alrededor, arriba, grabados) transforma su naturaleza en un mundo simbólico. Los animales originan por sí mismos un "arte" que deja marcas "intelectuales".

CONTEXTO DEL TERRITORIO DE APLICACIÓN

3.5.- Proceso icónico y verbal.

OBSERVACION DE LA NATURALEZA

FOSILES----Formas curiosas (líneas, círculos, espirales, zig-zag).

NATURALEZA--- Protuberancias rocosas= "fantasmas perceptivos"
que se asemejan a caras o cuerpos de animales.

CREACION ----- PROCESOS.

INCISIONES--- Copian formas naturales observadas.

El ser humano descubre que su acción sobre la materia (guijarros tallados, arcilla, grabados) transforma su naturaleza estructural y hace que los posea simbólicamente. Los animales orinan para marcar su territorio. El ser humano deja marcas "hic fuit".

DESCUBRIMIENTO DEL LENGUAJE GRAFICO.

A) Los "fantasmas perceptivos" sobre las paredes, tan sólo marcando ciertas partes, son fácilmente convertibles en evidencias naturales, recordando

formas como las de un animal echado, corriendo; más aún si utiliza colores y volúmenes pronunciados de la pared rocosa (Altamira).

B) Junto a estas formas iconográficas aparecen otras más abstractas, líneas que pueden ser flechas o lanzas, pero que también forman parte de la decoración complementaria y de la composición. Son primarias asociaciones icónico-verbales.

C) Las formas iconográficas quedan reducidas geoméricamente pues a veces el objeto sobre el que van está limitado. Es el caso de huesos, guijarros u otras superficies en las que se juega con un espacio preciso que no tiene extensión posible. Esto obliga a una simplificación mayor de los rasgos observados y da paso a la "estilización" que funcionará perfectamente como medio de comunicación.

A su vez esta simplicidad, reduce a las figuras a ritmos ya observados en la naturaleza, pero también en los propios procesos de trenzado manual y fabricación de ropas y útiles.

El mundo gráfico se convertirá en un continuo ir y venir, donde las formas menos naturalistas convivirán entre sí en perfecta armonía con aquellas otras cercanas a una representación sensorial y mimética.

No obstante cada época irá recurriendo a ciertas normas del estilo naciente que estarán muy relacionadas con el tipo de grupo humano nómada que habite un determinado lugar.

Esto es evidente, contra algunos estudiosos que no lo estiman así (Gourhan, 1984) y pretenden ver evoluciones simples, desde patrones gráficos naturalistas hasta una abstracción creciente). Soria y López Payer (1995:219) lo ponen de manifiesto en su estudio de la "Tabla de Pochino" en La Cimbarra de Jaén. En los muros las figuras:

"... muestran claros indicios de haber sido repintadas en época prehistórica, lo que supone una intención de revitalizar el significado y objetivo con el que inicialmente se utilizaron."

La pervivencia continua y la asunción de mensajes que se transforman serán unas de las grandes características del graffiti desde su aparición hasta nuestros días. Estos autores además pondrán en evidencia que junto a las

formas naturalistas nacen otras más "conceptuales y esquemáticas", que perviven no como restos de secuencias temporales alejadas, sino que son utilizadas por separado y para complementarse en cualquier situación expresiva.

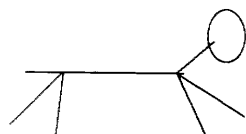
Estos mensajes poseen una bipolaridad al plantearse inmediatamente en su contenido dos vías. De un lado lo icónico, la forma gráfica que imita formas reales o simplemente restos abstraídos sin parecido pero con una base objetiva; de otro lado los elementos del naciente lenguaje articulado que se suceden con cierto orden y que se relacionan con otros icónicos, formando a veces un todo indivisible.

Esto ocurre en las cuevas, pero también aparece a lo largo de la historia mucho más evidente, desde los primeros pueblos con escritura que suelen acompañarla de dibujos, hasta la edad media con las pinturas románicas y los libros miniados, y más tarde en los periódicos contemporáneos, donde la asociación icónico verbal los convierte a veces en una serie de imágenes con una cabecera verbal reducida y radicando la noticia en la forma icónica.

Esta pervivencia continua también se manifiesta en los graffitis de todo tipo. Como señala Barthes (1988), la imagen visual es polisémica, sus significantes comunican "... una cadena flotante" de significados, entre los cuales cada espectador puede escoger unos e ignorar otros.

Para evitar los códigos de la ambigüedad intrínseca a esta rica complejidad, se suele situar un texto lingüístico contiguo a la imagen; éste se encarga de inhibir la potencialidad de mensajes múltiples del signo icónico. Esta función de anclaje obliga al lector/espectador a concentrarse en un sentido previamente elegido por el autor del mensaje.

El signo lingüístico, la palabra, el texto, descansa sobre un código preestablecido. Pero un código que tiene como soporte una estratificación temporal de elementos gráficos, nos posibilita ir accediendo en orden al significado, no sin antes descodificar el significante. Leemos: "el perro camina" y accedemos poco a poco al estímulo artificial del lenguaje. Pero antes de nada, el lenguaje verbal ha sido activado artificialmente. Ha tenido que haber un proceso previo lento de asimilación de sus códigos.



Pero no un conocimiento ni verbalizado ni alfabetizado. Deberíamos de realizarle pruebas a un analfabeto para ver como concibe nuestra oración "el perro corre", como capta su pensamiento la imagen visual, si es capaz luego, con toda facilidad, de asociarla al signo gráfico de "perro caminando", o dudará un instante, pues su cadena mental ha sido interrumpida, porque su pensamiento "salvaje" no ha sido domesticado por los convencionalismos psíquicos.

Es difícil que un analfabeto pueda enfrentarse a un conjunto de signos icónicos que poseen una fuerte estructura representativa, pues ésta instituye unos códigos lingüísticos y gráficos (Eco, 1988) deudores en gran medida de procesos culturales que tienen su origen en el aprendizaje de signos icónico-verbales de la lectoescritura. El alumno lo que primero aprende es a "dibujar letras".

El hecho de organizarse el signo en torno a pequeños "tics" miméticos, da paso a sucesivas oleadas de identificación que parten de la misma disposición del signo y que van abriendo sucesivamente "cortinas de significado". Sin embargo una palabra o una letra, si no se conoce, pasa a ser un grafismo vacío y abstracto. Pero la forma hombre, o perro, o incluso una sucesión de puntos, instituye un orden que al captarse (percibirse) elabora el contenido de una acción o un mensaje completo.

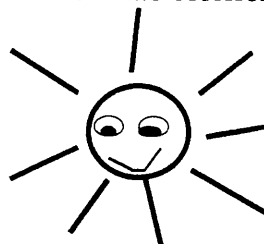
Pero esta potencialidad creadora del iconismo, como dice Gari (1995) este cariz comunicativo, cae en la imprecisión, de modo que el signo icónico debe o buscar un contexto que lo defina claramente, o en su caso, ayudarse del signo verbal.

De este modo las asociaciones icónico-verbales se convierten en un fundamento imprescindible del graffiti que intente anclar su significado. Un hecho curioso lo representa el de tipo americano en el que las frases añadidas a los dibujos forman una maraña estética difícil de leer para los no iniciados, donde el inglés predomina, mezclado con el castellano. Este tipo de graffiti a veces hace de las palabras su único propósito estético, desde los tags o firmas más simples hasta los enunciados en tres dimensiones y con rellenos.

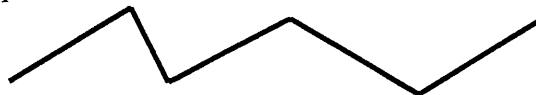
3.6.- El grafismo como aprendizaje social.

El aprendizaje de la forma es fundamentalmente cultural. Nuestra percepción actúa en todo momento debido a una serie de mecanismos que se activan desde los primeros meses de vida y que se irán ampliando consecutivamente.

Comprendemos cualquier grafismo que indique una forma icónica más o menos lejana con respecto a su referente real, pues estamos entrenados desde pequeños en el análisis y asimilación de estos. Los métodos de enseñanza-aprendizaje de la lecto-escritura del niño lo introducen desde el principio en el esfuerzo perceptivo de ser capaz de describir formas elementales y añadirles el nombre de un elemento natural.



Se les presenta la palabra “sol” mediante el estereotipo de su estructura simbólica : un círculo con ojos y boca sonriente rodeado de unos grafismos radiales exteriores. El niño asimila la palabra al dibujo, siendo capaz de reconocerlo. Pero de esta operación no ha derivado un enfrentamiento a la realidad visual. Los canales escogidos son indirectos. Muchas veces la forma gráfica simbólica -que incluso es icónica- es presentada directamente como atributo inherente a la palabra.



La simplificación gráfica de una montaña se relaciona más con la forma “M” que con una descripción objetiva. Así se hace más asimilable la lectura

posterior de la palabra a la vez que se refuerza el estereotipo de la montaña dibujada (es decir, la forma visual estructural que al repetirse asociada a un concepto, termina por asimilarse a él).

Esto es así en cuanto que el niño comienza a dibujar antes que a escribir. Reconduciendo su grafismo no a la representación simplificada de un elemento, sino al mundo abstracto de los signos alfabéticos. Lo que se hace es transferir las potencialidades creativas del grafismo en pos de una codificación inmóvil de ellos para su articulación lingüística.

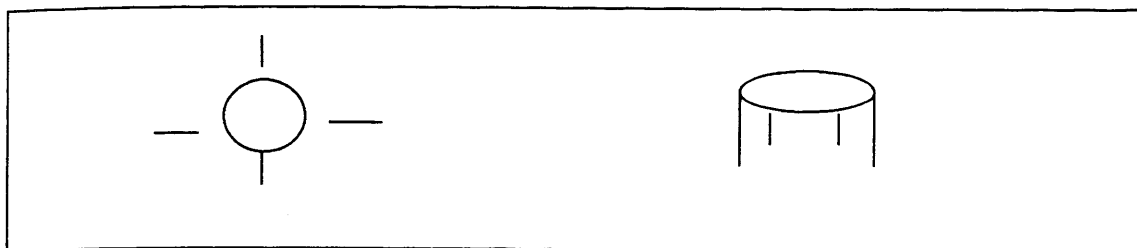
El mundo gráfico del niño se limita y empobrece, acabando por disminuir su potencial conforme el lenguaje escrito va haciendo una mayor aparición en tareas descriptivo-significativas.

Pasa de un mundo motriz, en el cual los movimientos de su mano son continuos encuentros con un mundo vital y fantasmagórico de posibilidades infinitas, a otro donde el pensamiento lógico, la asignación de valores precisos a lo que representa se le hace vital, y no solamente por una respuesta propia, sino vinculada a la educación que se le da. El niño tiende entonces a conservar sus esquemas más o menos fijos sin ninguna evolución, tiene miedo de que cambien sus dibujos, como lo tiene de que su letra sea quebradiza y no seguir los moldes establecidos.

Su grafismo particular lo descubrirá posteriormente, al fijarse como el compañero escribe de manera bastante distinta, saliéndose progresivamente de los convencionalismos caligráficos impuestos en la primera fase.

El grafismo se convierte desde el principio del proceso enseñanza-aprendizaje en un elemento vital, tanto educador y conductor de la autoexpresión como reductor de la imagen visual a formas gráficas. Aquí sin embargo entramos en un nuevo conflicto.

El individuo joven mira el mundo e intenta copiar sus atributos sirviéndose de la línea como definidora del lenguaje. Se enfrenta a un mundo de convencionalismos gráficos que le ha sido impuesto impunemente. Su lucha es la de ordenar los elementos de cualquier objeto y transferir sus propiedades a grafismos simples que esquematicen y simplifiquen su percepción representándola pero esto le supone una barrera infranqueable.



Su idea originaria e intuitiva de “mesa” era la de un círculo con varios palotes dispersos a modo de radios exteriores (esquema bastante parecido al de “sol”). Luego la mesa se convirtió en dos líneas verticales que soportaban una horizontal, generalmente más gruesa.

Pero su posterior enfrentamiento y análisis de la tridimensionalidad (código cultural), lo llevarán a tomar consciencia de la problemática que le supone adoptar nuevos métodos para hacer viable el esquema gráfico “mesa”, desde un punto de vista convincente.

Parece como si esta búsqueda intuitiva, en evolución, resumiera las continuas que en el pasado y a lo largo de la historia se sucedieron y que dieron como fruto la plasmación volumétrica de los objetos y del mundo a través de planteamientos matemático-geométricos (renacimiento), y luego mecánico-químicos (con la fotografía).

En parte, esta toma de consciencia del individuo de que existe una tridimensionalidad, y que ésta se puede plasmar de algún modo, es una creación artificial producto de la contemplación de fotografías, que la captan con mayor o menor exactitud.

Pero una cosa es esta evidencia y otra el poder hacer de un simple grafismo una imagen poderosa. ¿Qué propiedades transferir a la ordenación gráfica para que se manifieste no solamente tridimensional, sino que ésta sea verdaderamente convincente?

El mundo objetivo, representado icónicamente, será comprendido por el individuo gracias a que sus códigos visuales fueron asimilados primero en forma de "esquemas gráficos" en la niñez, y luego complicados progresivamente, hasta hacerlos volverse hacia sus referentes reales mediante una nueva convención, como es la representación icónica de la fotografía.

En primer lugar se acude a formas gráficas planas sobre una superficie

bidimensional (papel, pizarra, suelo, pared...,etc.). La forma gráfica es más inmediata en este caso, a la vez que más efectiva. Su comprensión y asimilación se realiza inmediatamente.

Por eso un lenguaje gráfico como el de la publicidad la utiliza con tanta frecuencia. Pero la línea, conforme va evolucionando, desde su máxima simplicidad, también asume en el observador un nuevo valor: el poder independizarse de su soporte, emergiendo, flotando, haciéndose “figura sobre un fondo”.

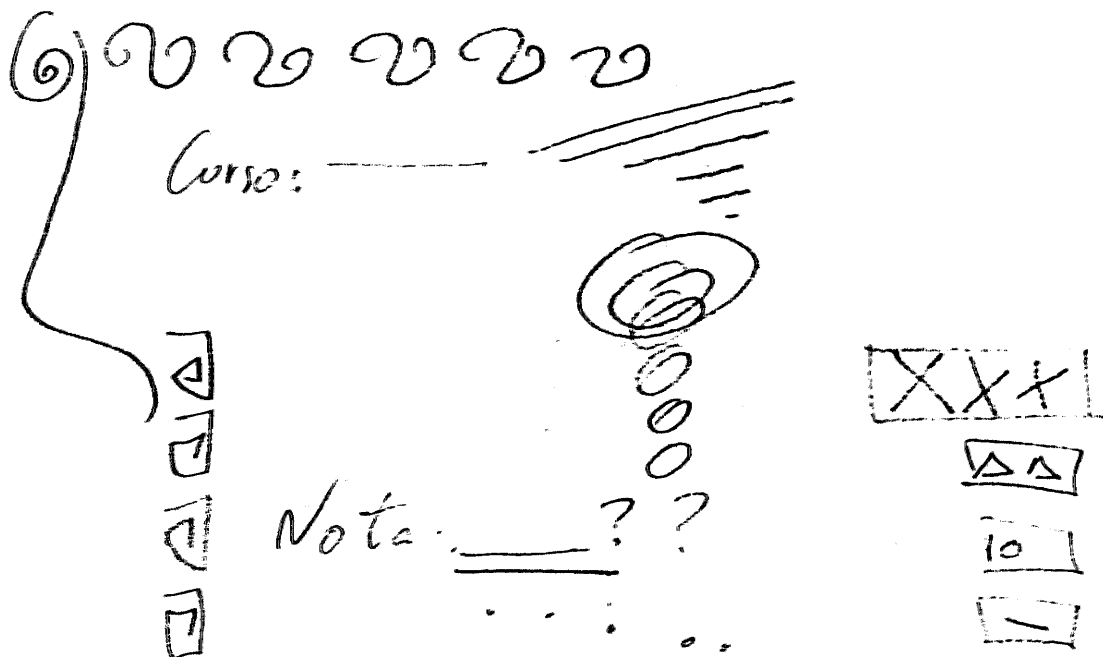
El niño no rellena los dibujos de color, ni intenta delimitar las superficies para distinguirlas. Ante todo pretende separar la figura del fondo, neutralizando éste con el color. No es una incapacidad motriz la del niño de cinco años que dibuja primero y luego aplica el color, es un impulso por independizar la figura, hacerla valer, dotarla de un transfondo simbólico (no visual), pues estos colores no actúan como un paisaje convencional tras la figura.

Es más una intencionalidad de transgresión del soporte que una muestra de observación naturalista. Lo que luego observamos, es un esfuerzo inútil de precisión por parte del niño de “no salirse” de los límites, reflejo incentivado por un sistema de enseñanza estética nulo.

En otra fase, el niño, buscará englobar sus personajes sobre una o varias líneas de tierra. Las formas poseen ya el concepto de gravedad. El arriba-abajo, aquí-allí, el 1, 2, 3 de la escuela, hace del niño un ser reflexivo, estructurador. Su esfuerzo por aprender lo que le enseñan los mayores lo traumatiza, modificando sus conductas perceptivas. El libro se lee sólo de una determinada manera. No puede darle vueltas a su libreta para dibujar, ni escribir en oblicuo, o mezclar palabras al derecho y al revés. Existe un punto que desliza (su lápiz) sobre una línea horizontal, que no puede romper pues de lo contrario errará.

Y todo este cúmulo de aprendizajes forman un fondo sobre el que nuestra "consciencia gráfica" sentará las bases de todo proceso creador. Así el graffiti se sustenta en formas de ver, imposiciones culturales inevitables dentro del contexto de nuestra civilización contemporánea.

3.7.- El grafismo en el arte infantil y en el arte primitivo.



Graffiti realizado sobre un folio por un profesor durante una junta de evaluación de un centro educativo. Granada, 1993.

una actividad grama en el momento en que el niño se encuentra en un estado de actividad motriz, pero que se va desarrollando a medida que el niño va descubriendo los límites de su producción. Este descubrimiento se realiza a través de la actividad motriz y se va desarrollando a medida que el niño va descubriendo los límites de su producción. Este descubrimiento se realiza a través de la actividad motriz y se va desarrollando a medida que el niño va descubriendo los límites de su producción.

No existe paralelismo entre la evolución de la mentalidad infantil y la del primitivo. El ser primitivo no es una mente infantil, es ya un organismo inteligente y completo. Sus grafismos y símbolos componen mundos perfectamente explicables y necesarios, integrados dentro de su colectividad y con una funcionalidad específica y real.

El mundo gráfico no nace como una necesidad autoexpresiva del niño, sino como fruto de la estructuración consecuente dentro de un grupo social prefigurado de antemano, donde los individuos comienzan a especializar sus funciones.

Como hemos visto, existe siempre una tensión entre estos dos polos, la actividad instintiva e inconsciente (en el niño, pero también en el hombre primitivo o actual) y esa otra de pertenencia a un orden social donde son necesarios elementos comunicacionales que, instituidos y conocidos por todos, ayuden a un mejor desarrollo social.

Este instinto básico y necesario, nace bajo determinadas acciones a veces inconscientes o desligadas del resultado final, tales como rasgar el suelo con un útil para conseguir alimento, o retirar arcilla de una pared húmeda. El descubrimiento del grafismo se lleva a cabo de esta manera accidental, actuando la inteligencia como una potente receptora del resultado y organizadora de la forma estructurada con posterioridad.

No podemos evidenciar como realmente válido que sólo la observación de un fenómeno haga nacer el estímulo originario hacia la creación de la forma. El adulto,

al igual que el niño (salvando las distancias intelectuales antes clarificadas) siente esa necesidad inconsciente de representar, de ilustrar una vez conquistado un espacio (que en el ser es el social, el circundante, su dominio, y en el niño es el motriz). Pero debemos desligar esta actividad innata en el primitivo y en el niño de una observación estética y evolutiva de sus producciones pues caeríamos en un error ostensible.

El niño posee una trayectoria gráfica ya bien estudiada por autores como Lowenfeld (1990) que van desde los grafismos que registran su limitado mundo motriz, hasta conquistas sucesivas que unen su motricidad fina a la proyección y complejidad creciente de sus percepciones y conceptos.

El ser primitivo sin embargo no evoluciona intelectualmente ni motrizmente, es un individuo pleno y formado, enfrentado a un mundo social determinado, tan complejo como el nuestro. Su contacto con el medio lo hace un ser reflexivo y observador. Su angustia lo proyecta inmediatamente hacia la representación obsesiva de sí y de su entorno como medio de repeler y autoexplicarse el mundo, como respuesta a sus miedos y frustraciones.

El grafismo es el producto del enfrentamiento del hombre, tanto consigo mismo, como con su medio, conecta las dos realidades, la física y la inmaterial (Huyghe, 1977).

La proyección gráfica de cualquier pensamiento, por muy simple e incluso inconsciente que éste sea, es necesaria. De hecho el resultado puede ser estético o no, pero la fuente originaria del impulso hace el acto válido.

En este sentido podríamos hablar del grafismo automático de los adultos en los márgenes de folios. Esta aparente actividad silenciosa y sin importancia es un medio de autoexpresión donde se proyecta el inconsciente en un lenguaje en la mayoría de las veces geométrico, sumamente hermético y abstracto (incluso para el autor).

Estos grafismos se realizan en estados especiales tales como al mantener una conferencia telefónica, en reuniones de empresa o claustros, donde la presión psicológica es tal que el individuo, pese a estar atento (aunque a veces la actividad gráfica lo ensimisme totalmente), de forma paralela elabora un entramado de líneas que corresponden a mundos gráficos bastante interesantes. Los graffitis del presidente de los Estados Unidos Hoover en las audiencias son un ejemplo de ello.

Esta bipolaridad de la mente, que pone en contacto los dos hemisferios cerebrales consecutivamente, el derecho (razonamiento lógico) y el izquierdo (creatividad), es la que puede que ponga en “trance” nuestro cuerpo, manteniendo esa tensión absorta entre la consciencia y lo inconsciente. Las formas resultantes son obsesivas, se repiten constantemente. El uso de la línea recta o de la curva oscilan

según el tipo psicológico del individuo (háptico/visual).

Las formas geométricas planas o las espirales son una constante, combinadas entre sí en una madeja donde el espacio queda abolido en un verdadero horror vacui. Todo se rellena, todo se comprime en un determinado rincón de la totalidad del folio. Estas representaciones registran el paso del tiempo frecuentemente, ya que se van expandiendo a partir de un núcleo determinado y alrededor de éste (con forma centrífuga).

Ahora diremos volviendo sobre nuestros pasos, que este alejamiento conceptual entre el desarrollo psicomotor del niño y la actividad gráfica del hombre en el sentido de autoexpresión (que por entonces no tenía fines estéticos claros), tiene un nexo de unión que no deja de ser curioso y a la vez nos proyecta hacia una nueva fase del grafismo en el cual el lado estético se hace patente. Es ese juego entre similitudes, la del dibujo con el objeto exterior y también la interpretación de los propios errores gráficos o borrones en su relación con el muro.

Esta observación sobre el mundo infantil se hace patente no sobre la actividad de cualquiera que se autoexpresa, sino sobre todo en la actividad de determinadas personas o grupos que buscan en su representación un mundo más profundo que la expresión: el estético.

El ser, al plasmar, observa su realización. Es entonces cuando posee plena consciencia del mundo real, de su entorno. Representar lo hace un ser reflexivo que proyecta su percepción sobre la realidad, no sólo que copia o mejora, sino que pretende asimilar la naturaleza o el valor de su obra. Como dice R. Huyghe (1977:74):

“La experiencia del mundo exterior, por el contrario, no se adquiere más que mediante una lenta conquista .../... también el niño intenta suplir al principio la complejidad de lo que percibe y que desborda sus medios por formas simples, inteligibles a su espíritu: el cuadrado, el círculo...”

El humano aprende a conocer su mundo a través del grafismo. Cualquier forma simple puede completarla con otra similar que al ser elaborada toma entidad suficiente para ser descrita y comprendida por otra persona.

En una continua contraposición con su mundo perceptivo, del que es proyección su "mundo gráfico", el ser luchará en lo fundamental por transformar su huella, adaptándola a pautas reconocibles; sobre todo si cada vez más se ve inmerso en una actividad expresiva con fines comunicacionales.

El individuo que utilizaba el muro de la cueva o de las ciudades elabora un

lenguaje descriptivo ya lejano en apariencia del individuo que garabatea en reuniones sobre un folio, o al simple trazo de un niño; entre otras cosas porque ya en ellos existe la “voluntad”, la plena consciencia del acto y su necesidad patente.

La aparente utilidad psicológica o en su caso estética, se convierte en necesidad de mostrar a los demás determinados contenidos latentes en él mismo para hacerlos partícipes, útiles, transportarlos a la otra percepción, introducirlos en "el otro" de alguna manera, fijarlos en la memoria colectiva y eternizar.

Incluso un lenguaje elemental como el de las líneas y puntos, que en apariencia no debe mostrar un significado preciso (acaso confusión e incomprensión), adquiere valor sobre el muro, precisamente el que no tiene en un papel en blanco, pues el hombre, al circunscribirlos en un determinado espacio social, ya los utiliza intencionadamente para subrayar determinado lugar o acción próxima. Y este signo, al ser percibido por otra persona, actúa simbólicamente, puesto que su mensaje queda contextualizado por el espacio social.

Toda comunicación, por muy inmediata que sea, crea un flujo de significados que irradia su propia forma contextualizada en el espacio gracias al cual vive. Una línea de spray rojo, o un punto verde, que en apariencia son elementos irreductibles y abstractos, quedan explicados perfectamente en el caso de que la línea tache la frase de un spot publicitario para transformar su significado deliberadamente, o simplemente que la línea cambie la monotonía de un espacio arquitectónico en el cual las verticales de los paramentos dominen, y ella rompa horizontalmente, casi mágicamente, la calma gravitatoria, incrementando su inestabilidad al ser ligeramente diagonal; o marque el punto verde determinado lugar con el ánimo de llamar la atención perceptivamente a los demás sobre el hecho de que aquel espacio cumple determinadas condiciones que son dignas de observar.

Incluso el descubrimiento del realismo fortuito en cualquier conjunto de trazos, hace del realizador un proyectador gráfico activo que al asimilar un lenguaje básico de signos, los combina y utiliza de la manera más preferible en cada caso.



De la manipulación básica de estos elementos se llegará a este aparente realismo. Una línea algo curva bajo la cual se proyecta un círculo o un punto, puede que sea leída como un ojo.

De esta manera la facilidad del grafismo para transformarse en algo icónico, hará reflexionar al individuo sobre sus posibilidades expresivas, estética y técnicas. De hecho el escoger colores y una técnica ya es una opción moralmente creativa.

El uso y manipulación de las formas gráficas las hace de un lado ir combinándose hasta hacerse totalmente icónicas, pero también alejarse de su referente, al ser geometrizadas y abstraídas. Estas formas pueden representar objetos reales que en general simbolizan acciones.

Estamos ante la abstracción de la forma, su codificación la cual sólo el grupo social del momento sabe asimilar con total entidad (significante-significado pleno) Es entonces cuando aparecen los códigos culturales específicos que suelen perderse con frecuencia, quedando estas formas como estilizaciones irreconocibles del mundo perceptivo, o señales extrañas.

Existe un realismo intelectual, utilizado por el hombre y transmitido a través de las artes menores, que vive aún asociado siempre a formas iconográficas. Los tapices de muchos pueblos en los que vemos representadas formas geométricas, junto a otras reconocibles, como animales, completan un mundo expresivo muy concreto.

Estas formas geométricas inexpresivas en apariencia, estéticas, pero vacías de contenido, poseen una realidad indiscutible y evidente para sus realizadores. Son conceptos expresados bajo su estructura, necesarios para connotar un mensaje utilizando un medio de comunicación tan importante como la cerámica o el textil.

La vida del ser ha estado siempre envuelta en este mundo comunicacional redundante, donde la imagen se hace necesaria, ocupando un papel de primer orden y adueñándose de cualquier soporte que la propulse hacia los ojos del "otro".

Esta actividad gráfica-popular, que siempre ha tenido un soporte social, ha sido en nuestra civilización paulatinamente exterminada por los sucesivos medios. Primeramente, la especialización de determinados individuos en las actividades expresivo-artísticas ha dejado de lado que los demás necesiten expresarse también tanto o más que el llamado artista.

Esta necesidad se ha visto catapultada ante la aparición de medios llamados de masas, que incitan con su utilización abusiva, de la imagen fotográfica fija y móvil (televisión, prensa, cine, video), o de los signos (diseño gráfico, propaganda, publicidad, pins, poster, camisetas, etc.), a ser un mero contemplador-consumidor del fenómeno y nada más.

Una forma de expresión que no ha cambiado, que a pesar de las evoluciones técnicas y sociales se mantiene indemne ante determinadas condiciones psicológi-

cas, producto del mundo contemporáneo, en las que se sumerge el humano, que no está condicionada por un proceso evolutivo mental en el cual la forma prehistórica sea un embrión de la actual, una plasmación tosca, una necesidad por ser y existir de cualquier manera.

Resumen: plásticas.

4. Conceptos plásticos.

4.1.- Evolución histórica en el concepto plástico de la representación pictórica: Del renacimiento al graffiti del s. XX.

I

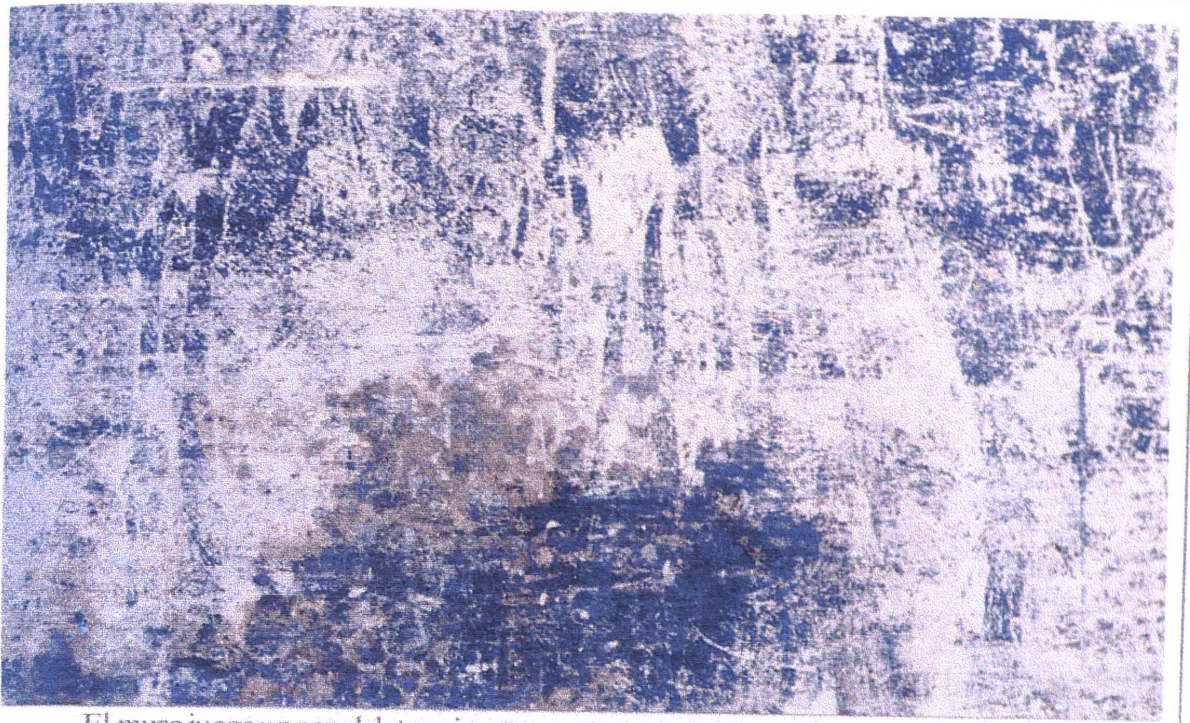
Cualquier forma de representación debe su existencia al medio en el que nace. Es a partir de él cuando adquiere entidad y por tanto decimos que existe.

Pero no debemos confundir nunca la materia de la cual se realiza la obra, de la que parte su entidad, con su esencia más inmediata y de la que se sirve: el ritmo, la variación, la forma...

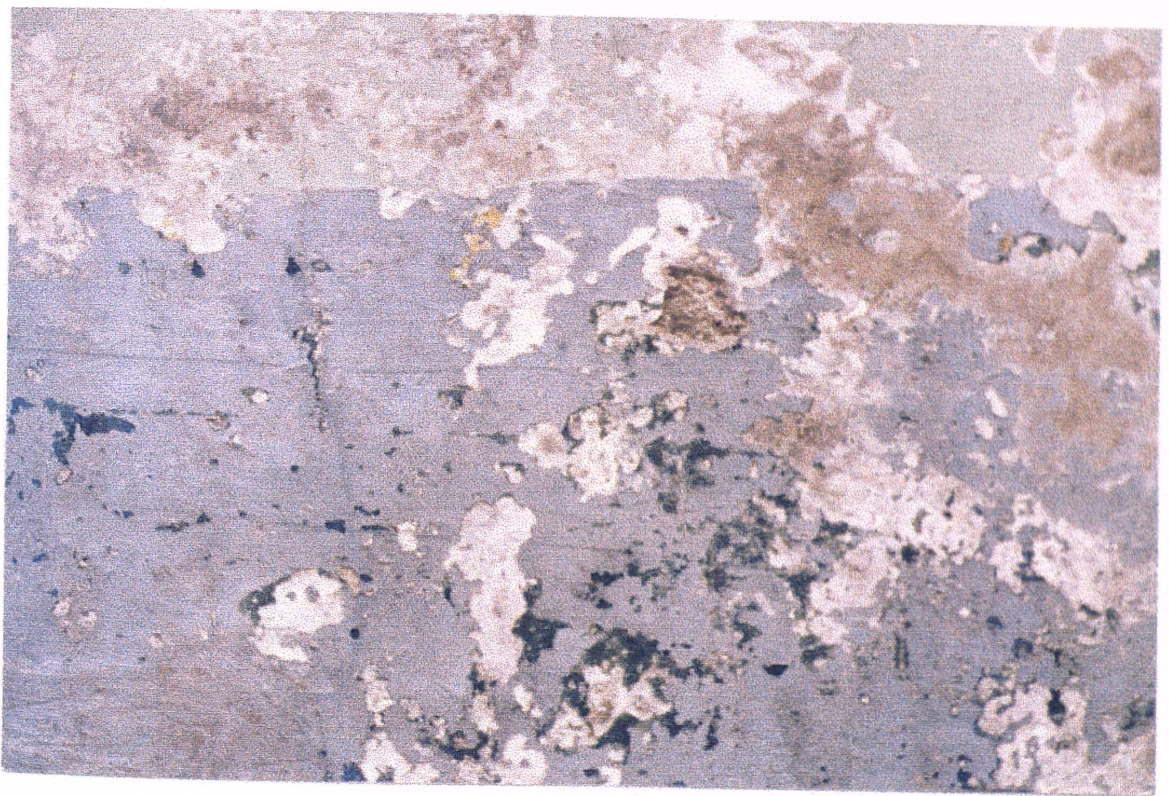
El momento transcurrido entre un suceso y otro diferente o de similares características al anterior, podría ser una definición ajustada. El tiempo necesita de un ente vivo en el que existir. El tiempo, al ser evidencia, necesita de un soporte material que lo haga reconocible y lo represente. Se instaura así en la materia, susceptible de ser registrado de una forma o de otra. El ritmo no es más que el tiempo representado a sí mismo por algún elemento de índole material (ya sea sonido, rastro gráfico, etc.).

La teoría de la relatividad llegó a aclarar al menos en este aspecto el problema. El tiempo no podía subsistir como ente absoluto e inalterable. Apareció ante nosotros ese soporte indispensable sobre el que hacerlo existir: el espacio. El binomio espacio-tiempo se hizo indisoluble.

La nota esencial del tiempo es un transcurso que circunscribe diferentes



El muro juega un papel determinante como soporte del graffiti. Los muros de la ciudad de Granada, sobre todo en el centro histórico que circunda la Catedral, ofrecen amplias superficies desconchadas que descubren los diversos estratos de pintura, componiendo grandes murales "naturales", soportes idóneos para el graffiti.



Fotografías de muros desconchados. Plaza de La Trinidad. Granada, 1989.

partes y las aúna bajo un simbólico plano común. En el caso de la pintura el plano total va a ser la superficie del cuadro en una inmediata relación con su entorno (arquitectónico, museístico, etc.).

Pero el "otro" plano, que a penas se percibe conscientemente, es sobre el que se desarrolla la acción de las formas. Esta acción se desenvuelve dentro del margen narrativo del cuadro.

Generalmente el individuo, al observar el cuadro; primero lo va a describir siguiendo un esquema perceptual bien conocido, o sea, de izquierda a derecha y de arriba abajo (al menos el espectador occidental). El tiempo transcurrido en esa primera toma de conciencia de la obra como ente físico va a ser imprescindible a todos para un posterior análisis del mismo.

Pero no todos los cuadros pueden obligar a que el espectador pase por estas etapas espacio-temporales que irán completando, desde la pura percepción hasta la comprensión absoluta, el proceso perceptivo-cognitivo.

A partir del impresionismo y concretamente en el arte de las primeras vanguardias de nuestro siglo este esquema se rompe, el individuo no va a saber "cómo mirar". O sea, ese nivel puramente instintivo de su mirada (que en sí no es más que un aprendizaje a temprana edad (códigos sociales y culturales) se ha roto, porque su evidencia sensorial no mantiene ya los vínculos que lo unían al mundo exterior de las apariencias.

Ante todo, la superficie impone ya sus propias leyes que no corresponden a las del espectador. Por primera vez el que recibe la imagen está fuera del consentimiento mutuo, o de ese convencionalismo escénico del que nos habla Francastel (1984) que a su vez nos contrapone lúcidamente los diferentes conceptos sucesivos que en cada época imperan, la Edad Media como compartimentación del espacio, el renacimiento como escenografía y la época moderna como una concepción aprehensiva.

Si observamos una serie de cuadros como la "Alegoría de la Primavera" de Botticelli y "las Meninas" de Velázquez, y luego una "Catedral" de Monet y un paisaje de Cezanne; para posteriormente hacerlo con un "cuadro blanco sobre blanco" de Malevic y un "dripping" de Pollock, el tiempo se irá, primeramente, congelando, desaparecerá como crónica intrínseca del cuadro para absolutizarse, desmembrarse y por último dejar de existir como tal para

II

"El impresionismo al cuestionarse los "cuerpos sólidos" y querer eliminarlos va más allá de una representación objetiva del espacio, lo desintegra: es el primer paso hacia la total ruptura. .../... la vieja representación de la materia, constituida por su sustancia y organizada por su forma (espacio-tiempo), cedía el puesto a la noción de la energía."

René Huyghe (1971:124).

La consciencia "total" del tiempo, la temporalidad, es uno de los mayores temas al que trata de dar solución el hombre desde todos los ámbitos de su vida.

Esta preocupación por el "paso de un estado a otro" lo ha tratado de solucionar mediante una hipotética fijación de la temporalidad.

En todos sus actos el hombre se sirvió de esta conciencia "aplastante" para él. Al intentar representar el tiempo, lo inmortalizó en imágenes de sí mismo y de su mundo.

La preocupación por el hecho de que lo imposible de guardar (el presente) se pudiera transferir hacia un futuro lo más amplio posible, hizo que inventara todo un complejo sistema de representaciones que, a lo largo de la historia, variará según la imagen que guarde de sí mismo y de la época en la que vive.

Pero esta fuerte conciencia religiosa e ideológica, al romperse en pedazos, va a originar unas nuevas relaciones inauditas entre el ser y su tiempo.

El aparente interés de los impresionistas por su famoso "instante", no es más que un planteamiento radical y angustiado del devenir.

La llamada "eternidad del instante" (lo absoluto del tiempo), en contra de la sucesión de acontecimientos como crónica de un lapsus relativamente homogéneo y amplio, va a ser la nota dominante. Pero un espacio y un tiempo relativo genera un total caos.

La pintura por primera vez se sale de su propio espacio asignado, como toma de consciencia de sí misma: "un cuadro es un cuadro, nada más"; luego, como una metamorfosis progresiva que va a llegar, a partir de los "objetos dadá" a las décadas de los 60 y 70, la pintura se hace "híbrida" (objeto-escultura-pintura).

El "cuadro" se convierte en "objeto de arte", no es escultura ni pintura ni dibujo. La total disociación entre forma externa-contenido e intención se hace patente y no es más que el resultado de esa nueva recomposición espacio-temporal nueva.

El tiempo se instala en el individuo exterior. El objeto de arte es sólo eso, nada más. El sujeto de arte va a ser el ente vivo de cada una de nuestras consciencias que actuarán con una intención determinada sobre el objeto totalmente desligado de cualquier referencia afectiva (instalaciones).

Si antes el arte estaba dotado de una completud espacio-temporal, ahora, al desmembrarse totalmente de la vida, del latido, reivindica una extraña pureza jamás vista, una pureza fría y casi sin alma.

III

La pintura se hace bidimensional al consumirse el tiempo existente entre un plano y otro. Los planos existen gracias a una sucesión temporal que no es ya horizontal (que no se sucede de forma ordenada; "primero esto, luego lo otro"), sino vertical, es decir, todos los planos del cuadro se suceden a la vez.

Así la figura y el fondo se integran en un mismo entramado. Ya en los bodegones de Cezanne, en Redón, el espacio en torno al objeto es el que lo fundamenta en sí. Luego ya veremos como Boccioni va a plantear estas relaciones de una manera más evidente y clara en su "desarrollo de una botella en el espacio".

No existe un "antes" y un "después", todo es importante. La lectura de las formas se compartimenta y se subdivide en pequeños corpúsculos aislados como mundos, imposibles en un espacio también vacío. Kandinsky (1985:28) en sus acuarelas abstractas de 1910 lo pone en evidencia:

La exclusión de movimientos sobre y desde el plano reduce el tiempo de percepción del punto a un mínimo. El elemento "Tiempo" se encuentra casi totalmente descartado en el caso del punto..."

Así, la pintura, al acercarse a los mecanismos de la música, se hace pleno ritmo, ritmo que cambia, que nace y muere en un mismo instante para no repetirse nunca más.

Al romperse la historia que se cuenta, podríamos decir que sobra el tiempo en profundidad, el que va del narrador a lo narrado, transcurrido entre el principio y el final de la percepción. Todo es ahora importante, todo está en un mismo plano. El color, relegado durante mucho tiempo a un segundo término, emerge, convirtiéndose incluso en sombra. El dibujo es una retícula ampliada

que va de un extremo a otro de la superficie.

La parte se ha hecho todo. Las relaciones entre figura-fondo, forma-contenido se disuelven, la unicidad de la materia plástica es total.

El arte no es ya el ciclo en el que se repiten determinadas paradojas pictóricas (ilusionismo espacial, imitación de la apariencia visual, verosimilitud, etc); el arte se hace vida, se compone de la frágil materia de los cuerpos, y de ella se nutre. Esto podemos observarlo en cada cuadro de Van Gogh.

El pintor no especula ya con sus obsesiones técnicas. La técnica deja de ser algo fundamental, soporte del oficio de la representación plástico-pictórica. Su vida se convierte en el propio campo de cultivo, y la pintura un apéndice doloroso de la vida; puesto que aporta la consciencia de los actos, cuando no, su misma imposibilidad.

Si antes el cuadro se componía de una acción que se trataba de narrar (generalmente una acción de algo o de alguien), ahora esa serie de interrelaciones a nivel iconográfico que apoyaban la trama principal, desaparecen.

Pero con el impresionismo, desde el momento en que se plantean una serie de rupturas (una de ellas la espacial), la unidad pictórica tradicional comienza a disgregarse. El tiempo medible "a priori" desaparece. En su lugar se otorga a los objetos -ya con Cezanne- una aparición temporal subjetiva. La acción de los elementos en el cuadro dura lo que la destina el observado, interviniendo activamente en su creación perceptiva, uniéndolos o disociándolos.

El concepto temporal queda abierto desde el mismo momento en que el impresionismo capta el instante fugaz, el no marcado por ninguna pauta medible.

Los instantes no son iguales. La proporción del tiempo como unidad universal se ha roto.

Cada instante genera nuevos espacios diferentes, cambiantes siempre; nuevos tiempos distintos en extensión.

Esta subjetivización del arte plantea nuevos problemas y, a la par, abre las puertas hacia nuevas concepciones temporales.

Atrás quedaron los cuadros de Monet, petrificación del "tiempo subjetivo". Pero Gauguin y Van Gogh van a mostrar nuevas caras de este "tiempo detenido". El instante impresionista se convierte en "eternidad". La acción del sujeto se reduce o se amplía conforme a una nueva valoración del color puro, los planos cromáticos y el equilibrio en el que están distribuidas las masas.

Si en el impresionismo las formas parecían recomponerse, arder, crecer en una escala gradual disgregada, parece como si este "apogeo" se viniera abajo. Las formas ahora son pesadas, parecen arrastrar su propia dimensión interior.

Se busca el absoluto. No como sistema meditatorio de la acción, todo lo contrario. La intemporalidad es uno de los mayores logros del arte moderno.

Este concepto va a llegar a los movimientos de principios de siglo, enmarcado en toda una base subjetiva a modo de emblema. Cada "ismo" va a proseguir su camino; quizás dentro de esa dualidad en que a menudo podemos separar las diversas corrientes.

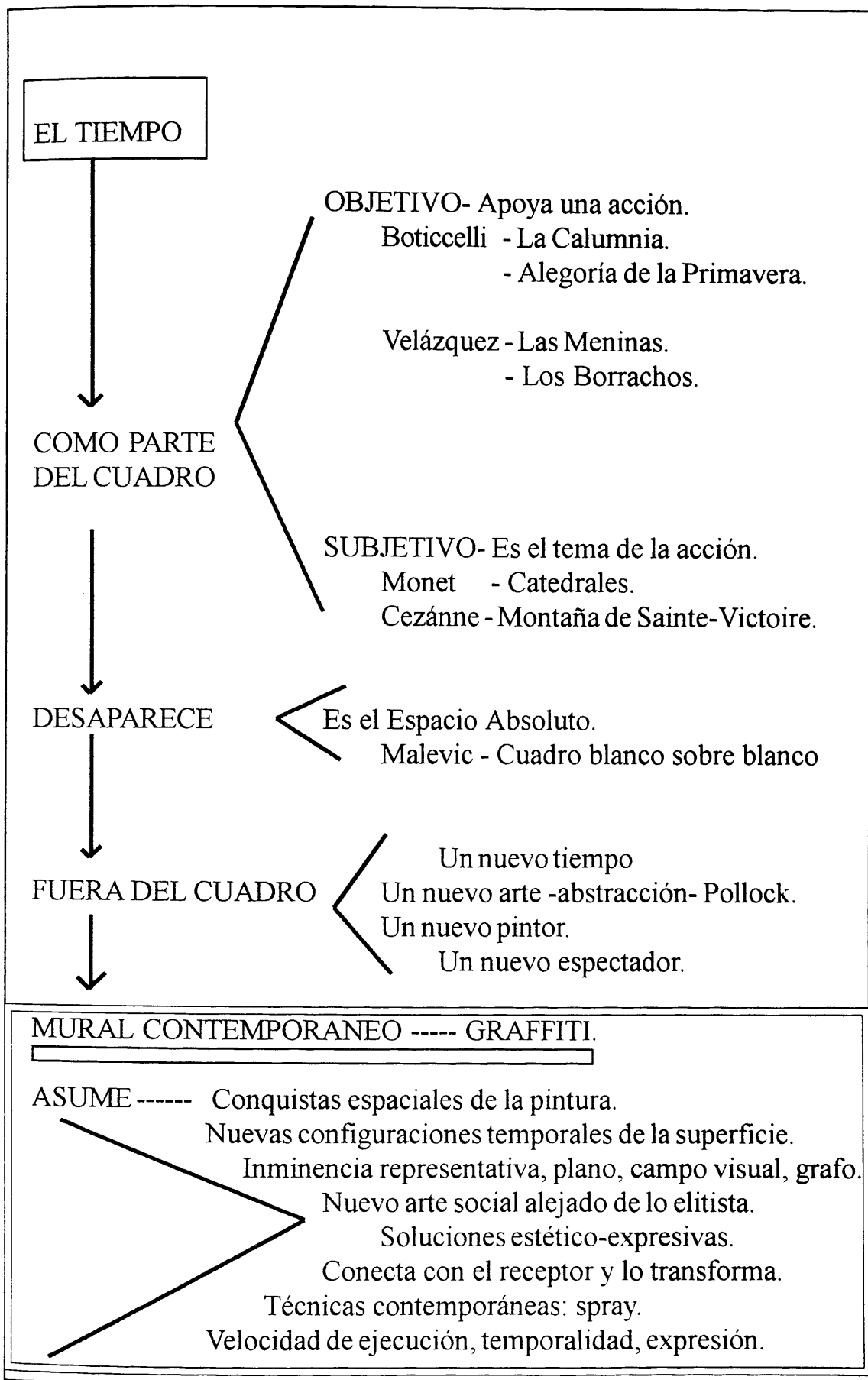
De un lado las más próximas a una especulación intelectual, de otro, una visión más emotiva del acto pictórico. Pero lo que sí es cierto, es que tanto unos como otros van a asimilar el gran mensaje codificado en el que se estructura la película pictórica y, por ende, toda la filosofía precedente del existencialismo decimonónico. Esta crisis no es más que el cuestionamiento estético de esas constantes de la historia del arte que han sido destruidas en su base:

- El espacio figurativo (figura-fondo).
- El tiempo contenido o contenedor de los anteriores procesos.

El razonamiento cartesiano que ya comenzó a resquebrajarse con el romanticismo a lo largo de todo un siglo, se erosiona y acaba por disolverse. De ahí la necesidad de nuevas aportaciones, ya no como antes sucedía a modo de revisiones, de "neos", sino, por decirlo de algún modo:

"Partir de cero".

"Volver a crear la pintura".



Al romper entre el momento y el receptor su continuidad, se crea un espacio comunicativo definitivamente discontinuo, con importantes efectos de ruptura temporal y espacial en la percepción del espacio-tiempo.

IV

Todos estos planteamientos que tienen su origen en el llamado "fin du siècle" y su desarrollo en todo el primer tercio del XX, van a llegar a cumplirse de manera más definitiva y clara después de la segunda guerra mundial. Es a partir de aquí donde toda esa serie de "nuevos mundos" que afloraron se consolidan de manera definitiva. Esa total ruptura con lo anterior que ya cuestionaron a nivel teórico los futuristas; ese querer destruir los museos, no era más que la necesidad originaria que reclamaba el arte, de comenzar de nuevo una etapa absoluta y definitiva.

Pero como se vió, los futuristas no supieron darle cuerpo a sus inquietudes. Fue quizás Boccioni el que lo expuso de una manera más clara. Aún así, toda la masa de nuevas intenciones en pintura llegaron a plantearse de manera definitiva en el llamado "arte abstracto".

Rota la unidad temporal, se disgrega su esencia en pequeños entes dispersos en el cuadro que actúan independientemente a modo de variaciones rítmicas, plenamente dispares, sin ningún efecto de conjunto.

Más que una ruptura, hemos llegado a la desaparición, a la metamorfosis del tiempo como fin de la obra. Incluso como fin en sí mismo.

Estas pequeñas entidades dotadas de una acción temporal, van a dar una nueva configuración espacial al cuadro. El carácter centrípeto (hacia dentro)

que el "motivo" había implantado en el observador, ahora se convierte en una suerte de fuerza centrífuga (hacia fuera).

Las relaciones entre el mensaje y el receptor se subvierten desde el mismo momento en que el engranaje comunicativo se desmembra, desapareciendo unidades tan importantes en toda comunicación (y más en la pictórica) como las ya aludidas del espacio-tiempo.

El mensaje aparece incompleto (si es que de mensaje podemos hablar). La virulencia expresiva (expresionismo alemán), al independizarse del asunto tratado (expresionismo abstracto americano), al remitirse el arte a sus fuentes originarias, al lenguaje del que partió, exige un nuevo espectador. Las pequeñas claves, que aún podíamos ver incluso en un cubismo sintético, desaparecen.

Para el receptor se crea una crisis de intereses. Hasta ahora sólo había sido un espectador más. Ahora se le exige que actúe como parte integrante de la acción.

Cuando el hombre representa, ya no existe una duración limitada en el tiempo, desarrollada en los férreos límites del espacio. Del cuadro parten las fuerzas necesarias para la existencia del fenómeno "pintura". Fuera de esta realidad y su esencia, a modo de representación absoluta, no hay nada más, ni siquiera la fuerza coercitiva y originaria del propio artista.

La acción humana, en principio necesaria, va dejando de ser la única manera definitiva para la implantación del proceso creativo, ya que éste no termina cuando lo hace el artista, sino que parte de él hasta llegar a poseer plena autonomía.

De ahí que la "percepción y vivencia del arte" se bifurque en "percepción y vivencias del artista" como catalizador de un proceso creativo, y después como percepción y vivencia del observador (un nuevo observador).

El arte ya no queda al margen del individuo como cubridor de espacios decorativos, aunque pueda en algunos casos parecerlo es indiferencia receptiva, nada más. El propio arte va a exigir nuevos materiales y medios de soporte.

El espacio del cuadro no va a ser indiferente, como tampoco lo es la infinitud abierta en torno a él: del cuadro como "objeto" va a partir lo demás.

No va a ser "fin" al que llega el oficio artesano, al que tiende lo contado en un espacio y un tiempo que dura la acción sintetizada en la superficie para la acción; el cuadro se ha convertido en "medio".

El pintor ya no parte sólo de su experiencia de los objetos y sus relaciones afectivas con ellos para, con el dominio de su arte, analizarlos y luego, si procede, sintetizarlos en una visión subjetiva e incluso abstracta (no figurativa).

No, más bien, ahora, se sirve del propio lenguaje, de la propia técnica que ha elegido, para a partir sólo de ella, crear lo que le interesa, el mundo que su consciencia liberada y su mano caprichosamente en apariencia (el seguro azar) van formando. El artista asiste incluso como un espectador más al nacimiento de su obra.

Así el arte no solamente exige un nuevo hombre, un nuevo receptor, sino un nuevo artista. Jamás la pintura ha estado tan cerca del hombre, ha sido tan humana.

Pero, a la par, en el mundo del arte han ido entrando una serie de aspectos que, a la vez, lo han condenado y lo han vuelto de nuevo a ser pieza de uso de una minoría "intelectualoide": Es la masa de toda una literatura que este arte naciente ha ido generando y del que muchas veces ha nacido.

Las relaciones entre galerías, coleccionistas, crítica, aficionados..., etc., crea una madeja de complicadas interconexiones del que el ejemplo y producto más reciente es el pintor contemporáneo, abandonado a su suerte y tergiversada su obra por múltiples intereses comerciales.

El nihilismo había entrado a formar parte ya mucho antes. Posteriormente pudimos contemplar su acción en Dadá, pero es a partir del surgimiento del "Concepto" en arte, cuando va a aflorar de manera más radical.

Si el problema del tiempo aquí abordado ha suscitado toda una transformación formal de la pintura, los procesos cognitivos a la hora de tratar de explicar estos mecanismos para aprovecharlos después, hizo del arte juguete de especulaciones lo suficientemente poderosas como para que naciera el llamado "arte conceptual", o el "minimal art", incluso un curioso ejemplo de preocupación espacio-temporal: el "arte cinético".

Se crea así una sistematización del proceso comenzado a finales del siglo

XIX. Llegando a la total ruptura de las nociones íntimas del lenguaje artístico, dependiente de un acto material-técnico edificado como tal.

Pese al agotamiento en los últimos veinte años del arte occidental, incapaz de solucionar las paradojas que han ocasionado el arte y el artista contemporáneo. En palabras de Wolfe (1999:116):

"En un principio, nos libramos del realismo de las estampas decimonónicas. Luego, de los objetos que implicaban representación. Después, de un solo golpe, cayó la tercera dimensión y conseguimos la pintura plana (Expresionismo Abstracto). Y por fin suprimimos los espacios siderales, las pinceladas emotivas, gran parte de la pintura y los últimos virus: el diseño complicado y el dibujo..."

A modo de colofón diremos que todas estas búsquedas y conceptos establecidos paulatinamente, y que nos definen como época y razón de ser, están contenidos en el graffiti como expresión mural que nos ha llenado las ciudades.

Pero no con su reclamo más o menos estético; más bien con esa evidencia contemporánea donde el concepto espacio-temporal queda plenamente asumido y absolutizado a través de ese cordón umbilical de las grandes culturas parietales, que nos hacen pensar en un arte que pervive y renace cada vez que ese otro, el institucional, deja de ser útil y aceptado.

El graffiti contemporáneo reclama para sí todo un debate, no solamente artístico, sino antropológico, cultural, político y social que lo afiance como testigo de nuestra época, y, quién sabe, una de las pocas verdades del presente que sirvan de referente estético-expresivo para el futuro.

PARTE II

El presente informe es el resultado de un estudio documental de las testigo-puntas de mercurio desarrollados en el laboratorio de la Universidad de California. Los datos han aparecido en la literatura científica que va del año 1980 a 1981 hasta en 1988 en los años siguientes en ver el tipo de procedimientos de ellos, dirigiendo los datos a los que evidencian un nivel más alto que el que se ha observado en la literatura científica. Como resultado de este estudio se han desarrollado una serie de procedimientos que se han utilizado en el presente estudio.

En esta nueva parte se pretende completar con todas la información de producción que, aunque marginal, posee las características propias del arte urbano, en continua evolución gráfica y técnica.

Algunas de cada obra tratan de inducir a esta investigación sobre el graffiti, como un fenómeno que globalizan el conocimiento y la evolución del graffiti de una parte del mundo a otra.

Presentación.

El presente apéndice documental de la tesis plantea sobre casos de graffiti concretos los puntos fundamentales desarrollados en el pasado corpus teórico.

Los graffiti analizados han aparecido en la ciudad de Granada a lo largo de diez años, en el intervalo que va del año 1988 a 1998. No he realizado un barrido de todo cuanto había en 1988 ni en los años siguientes, mi labor ha consistido en un primer momento en ver el tipo de graffiti que se estaban realizando (1988) y estudiar algunos de ellos, dirigiendo mi estudio no hacia los más estéticos o "artísticos" sino a los que evidenciaran una plasmación consecuente con el contexto mural, lenguaje gráfico y mensaje que ofrecían, englobando su aportación particular dentro de las tipologías gráficas establecidas como marco de la investigación (signo, grafismo icónico-verbal, pictograma, ideograma, etc.). Con este hecho evidenciamos la aparición paulatina de los graffiti y su evolución técnica y plástica. El trabajo de campo se ha basado en un seguimiento continuado de los graffiti analizados, fotografiados en varias ocasiones cuando las transformaciones del muro y las nuevas creaciones así lo requerían.

Para llevar a cabo este seguimiento se elaboró una ficha técnica en la que poder, en todos los casos, introducir datos físicos importantes de la obra (localización, año de aparición, año de tapado, transformaciones, etc.), además

de observaciones técnicas (proceso de ejecución, diseño, procedimientos y técnicas) y conceptuales (códigos, intencionalidad, significado, etc.).

Con esta nueva parte se pretende completar aún más la idea del graffiti como una producción que, aunque marginal, posee las características de un gran arte social emergente, en continua evolución gráfica y técnica.

Las fichas de cada obra tratan de inducir a esta investigación en la presentación de una serie de datos importantes que globalizan el conocimiento de cada una de ellas, su génesis, su situación y localización dentro de un espacio visual y el entorno conceptual que las hace comprensibles.

De un lado la materia y la técnica, las condiciones físicas y ambientales. De otro el asunto y la finalidad aparente, pues cada obra nace y se desarrolla siguiendo unas pautas de conducta que tienen que ver con el autor, pero también con el momento en el que aparece.

Y otra faceta importante es la forma y el estilo, su contexto estético, su expresión, emoción, su cualidad artística.

De esta manera las fichas se hacen una herramienta muy útil en el conocimiento particular de cada producción gráfica.

"... ¡Oh pared! Me admira que sostengas tantas tonterías sin desmoronarte."

Graffiti de una taberna de Pompeya.



Graffitis en la Casa de Julieta en Verona. Italia, 1996.

FICHAS TECNICAS DE LAS OBRAS.

de las obras, en este caso, los datos gráficos, se refieren al contenido y al de estilo-arrengos. Las fichas de este tipo son las más relevantes.

De las fichas y todas sus partes, entre ellas, el contenido, se debe tener en cuenta los datos gráficos, del "contenido gráfico" (estructura) que den cuenta de la posición de la obra en el entorno, es decir, la composición dentro de los elementos de la obra, su ubicación, elemento de composición y su posición definitiva se profundiza respecto a la estructura y la forma de la obra.

En el caso de las fichas "estructurales" se debe tener en cuenta la obra, desde su relación con el entorno.

Se presenta aquí una ficha técnica "tipo", vacía, para que podamos ver todos los aspectos que se estudian en todas ellas. Los datos se completan o se señalizan con recuadros en aquellas variables ya inscritas dentro de cada observación que se ha introducido para instituir un marco fijo de observaciones reseñables.

En primer lugar aparece la fotografía o fotografías de la obra, o en su caso un dibujo a ordenador del graffiti, pues en muchos casos resulta más clarificador. A continuación se presentan las características, título, calle, fecha de aparición o encuentro, fechas de revisión, estado de conservación, dimensiones, el lugar o espacio físico y sus condicionantes.

Además se estudia el soporte y sus técnicas para pasar después a la propia técnica del graffiti y sus procedimientos. Seguidamente se determina la tipología de la obra (pictograma, pintura mural, ideograma, grafismo icónico-verbal, etc.) y la clase de graffiti a estudiar, en este caso los dos grandes movimientos que los engloban, el de estilo europeo o el de estilo americano. También la intencionalidad del graffiti ocupará un lugar relevante.

El espacio se estudia y todas sus características con relación a la obra (sugerencias espaciales, muro con otros graffitis, etc.). Tras este apartado aparece un gran bloque denominado "estudio estructural", que de nuevo revisa aspectos físicos, de situación y composición de la obra en el entorno visual (con el que el espectador se enfrenta), la composición dentro de los márgenes murales, la simetría, orden manual de elaboración, elementos formales, partes en que se articulan los elementos. En definitiva se profundiza aún más en aspectos coyunturales, perceptivos y creativos de la obra.

Por último el bloque titulado "estudio razonado del proceso formal-conceptual", trata de llevar a la obra, desde un análisis formal de sus características, (de las del muro en el que nace), sus relaciones con otros graffitis, hasta su esencia con respecto al mundo de la imagen estandarizada, y sus referencias iconográficas y sígnicas como parte integrante de una obra artística con una vigencia y uso social poderoso. Así, acercándonos al significado de la obra, culminamos todo el proceso de referencias que tiene como objetivo la razón de ser del graffiti mural contemporáneo: hacerse ver y existir en los soportes murales de la ciudad, pero también viajar en la consciencia colectiva contemporánea como mensaje ético y estético imprescindible en toda comunicación social.

FOTOGRAFIA O DIBUJO
DEL GRAFFITI.

FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE :

2.- CARACTERÍSTICAS:

- FOTO N°:

*1ª.- FECHA:

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

BREVE DESCRIPCIÓN:

*2ª.- FECHA:

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

BREVE DESCRIPCIÓN:

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN:

OBSERVACIONES:

- DIMENSIONES: (Alto/Ancho):

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa		abandonada	habitada	muros separadores
fachada principal	lateral	ambas		
fachada de edificio	bloque de pisos	solar sin edificar		
- Contenedores	de papel/cartón	de pilas	de basuras	de vidrio
papelera				
Otros...				

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR:

TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

PROCEDIMIENTO:

Directo Serigrafía/Plantilla.

TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

asociación icónico-verbal

- Clase o estilo del Graffiti: europeo americano

- Signo(s) frase dominante
frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores:

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma (Tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffitis: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?

Respetar los paramentos?

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
con negocios: bares discotecas restaurantes otros Tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

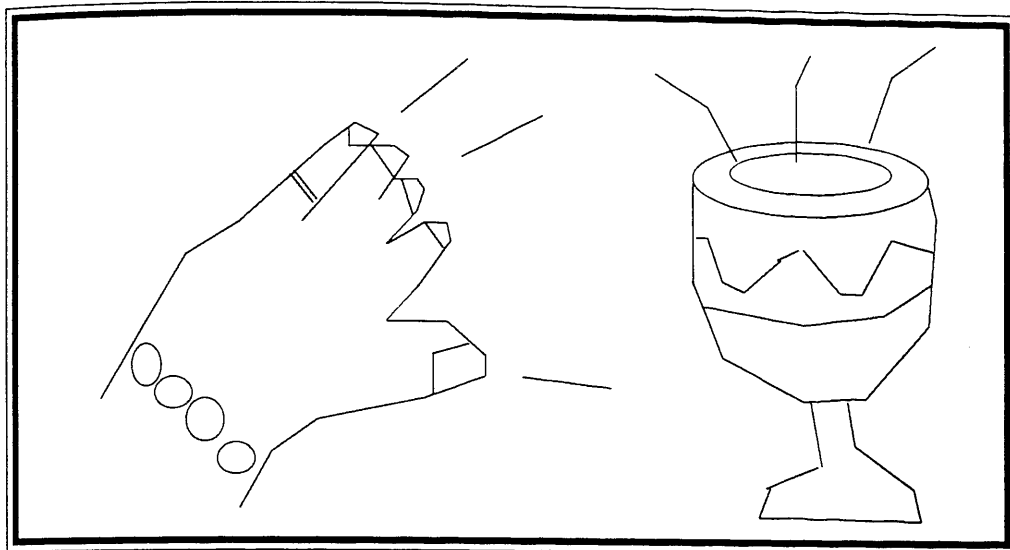
- DESCRIPCIÓN:

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

- Entorno visual (gráfico).
- Composición dentro de los márgenes murales (Gráfico).
- Simetría.
- Secuencialidad.
- Tiempo de lectura visual.
- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).
- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).
- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUA:.

- IMAGEN REAL.
- IMAGEN FOTOGRÁFICA.
- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.
- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.
- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.
- EL LUGAR.
- CARACTER ILUSTRATIVO.
- HIPOTESIS DE EJECUCIÓN.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : CALIZ

2.- CARACTERÍSTICAS: Obra sobre una puerta de madera recubierta de láminas de hierro donde aparecen representados dos elementos: un cáliz y una mano que quiere asirlo.

-FOTO N°: 1. Calle: Santa Paula.

*1ª FECHA: 1988.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular.

BREVE DESCRIPCIÓN: Grafismos sobre una puerta muy oxidada.

*2ª FECHA: 1990 (fecha de la fotografía).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy mala.

BREVE DESCRIPCIÓN: La oxidación ha desprendido muchas partículas de pigmento. La obra se ha borrado bastante, perdiendo nitidez, integrándose en el matiz del soporte sin que apenas se vea.

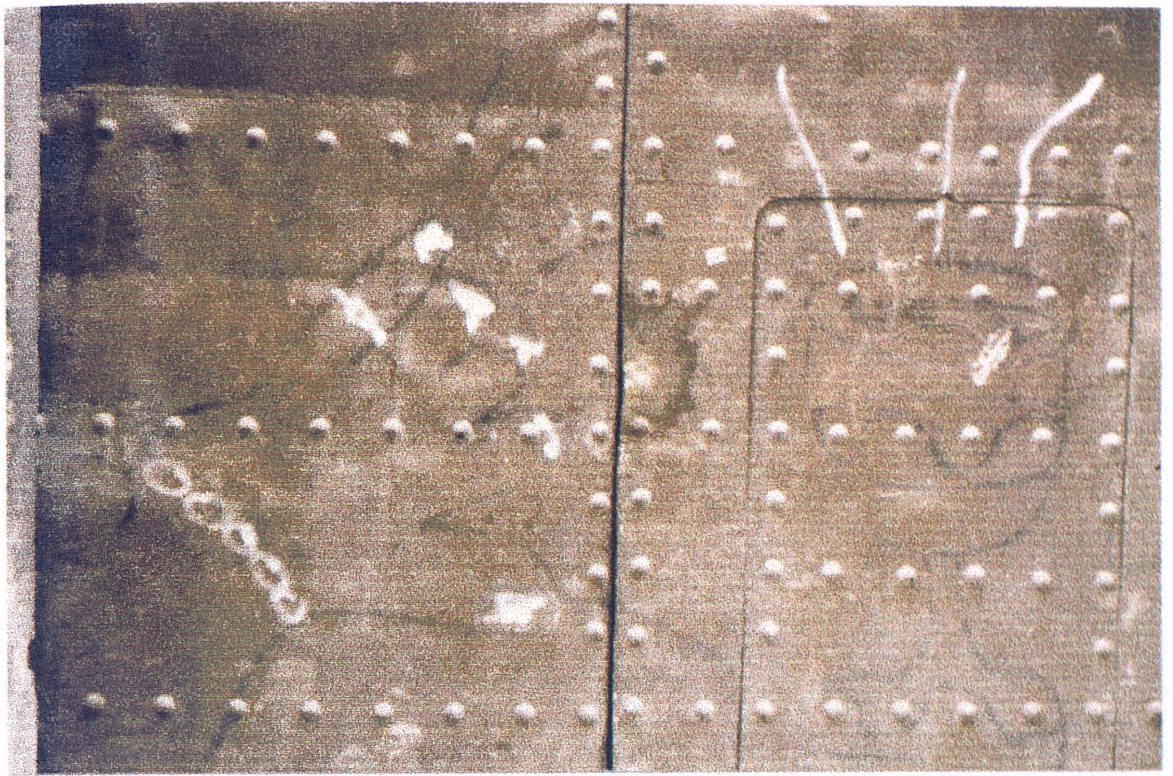
*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1997.

OBSERVACIONES: La obra se ha borrado casi completamente. El proceso de deterioro de la puerta ha continuado debido a la humedad y las diferencias de temperatura.

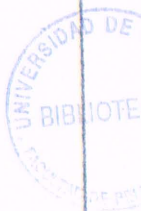
-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 200 x 400 cm.

4.- LUGAR:

<input type="checkbox"/> Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
-Vía pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
-Pared exterior de casa		abandonada	habitada	muros separadores
fachada principal	<input type="checkbox"/> lateral	ambas		
fachada de edificio		bloque de pisos	solar sin edificar	
-Contenedores		de papel/cartón	de pilas	de basuras
papelera		Otros...		de vidrio



Graffiti sobre puerta de iglesia. Mano y cáliz. C/ Santa Paula. Granada, 1988.



4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: madera metal con cristal
- COLOR: MARRON OSCURO

- TECNICA:

- Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

- Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros.

- PROCEDIMIENTO:

- Directo Serigrafía / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma
- asociación icónico-verbal
- Clase o estilo del graffiti: europeo americano
- Signo(s) frase dominante frases secundarias
- Por superposición por tamaño por color
- Adiciones posteriores
- Predomina: línea más relleno masas
- Bidimensionalidad Tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa
- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio
- Ilustrativa
- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis
- Asociado a otras señales:
 - Tráfico ¿Cuáles?
 - Publicidad ¿Cuáles?
- Aislado
- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar
- Muro con gran frecuencia de Graffitis:
 - Tapados continuamente
 - Enmarcados por estructura arquitectónica
 - ¿Cuál?
 - Respetar los paramentos?
- Contexto:
 - calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha con negocios: bares discotecas restaurantes otros...

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN:

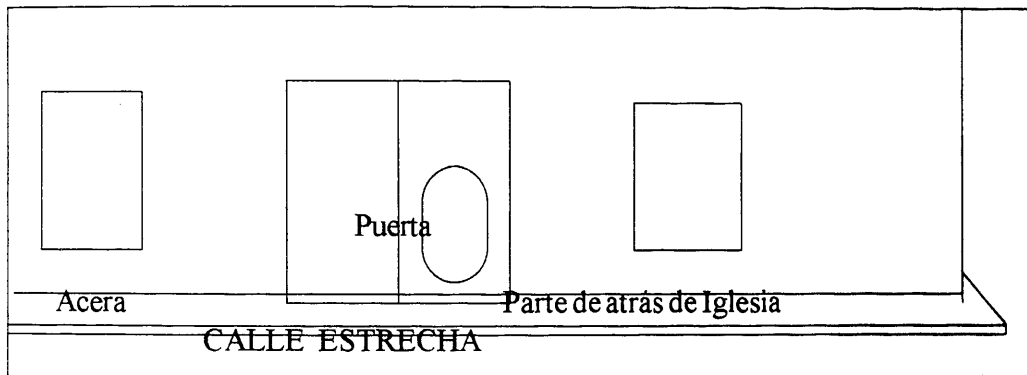
- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra se nos presenta como una "aparición" ya que no es fácil de contemplar. La calle es estrecha y al pasar por la acera a pocos centímetros de la puerta, no es posible ver el conjunto, que de por sí está muy degradado.

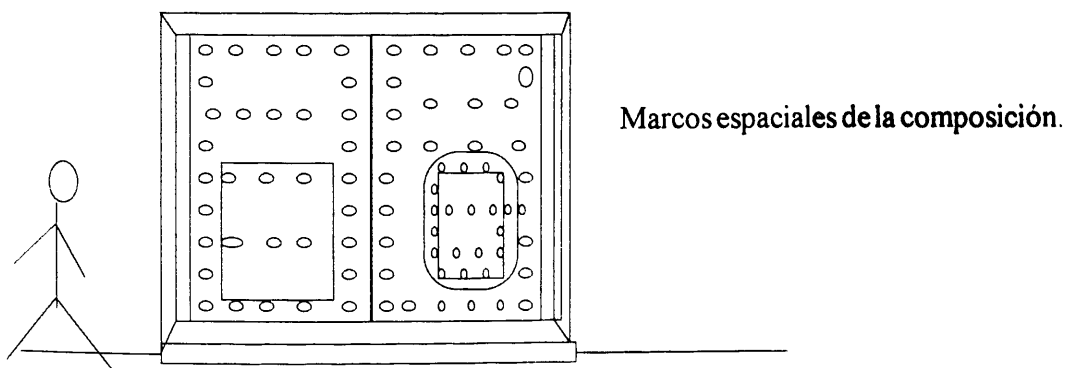
Se trata de dos grandes elementos gráficos separados por los paños de una puerta. La línea divisoria parece imposibilitar más aún que esa mano alcance la copa. El espacio ha sido muy bien estudiado para que la representación gráfica sea efectiva.

Cada bloque compositivo está delimitado por tanto por la evidencia física de la puerta.

- Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (Gráfico).



- Simetría: Viene dada por la línea de división de las puertas.

- Secuencialidad: Bien realizada ya que se presenta primero un marco espacial delimitado por la puerta con un mayor peso visual y con una composición en diagonal que indica el siguiente marco espacial que a su vez queda englobado en otro (puerta pequeña).

Vemos que la composición se ha cuidado, secuenciando la prioridad de grafismos y cerrando finalmente el último elemento (copa).

-Tiempo de lectura visual: Sería relativamente corto si el grafismo no se hubiera degradado tanto y si la acera de enfente de la estrecha calle no estuviera ocupada por coches aparcados sobre la acera. Con esto los viandantes no tienen más opción que pasar pegados a la acera libre y por tanto a pocos centímetros de la puerta.

Es importante estudiar la situación exacta de los elementos gráficos, ya que estos han sido cuidados en extremo. De esta observación deviene la conclusión de que el graffiti ha sido realizado madurando mucho la composición.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos) :

- . Realización de la mano.
- . Dibujo de la copa.
- . Partes en blanco.

- Elementos formales (Puntos, rectas, curvas).

Secuencia de líneas continuas de un solo trazo que intentan resolver de una vez el elemento formal, como podemos ver en la mano, sin que importe la corrección anatómica.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Elementos perfectamente encadenados sin ningún tipo de concesión perceptiva o ilusoria.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

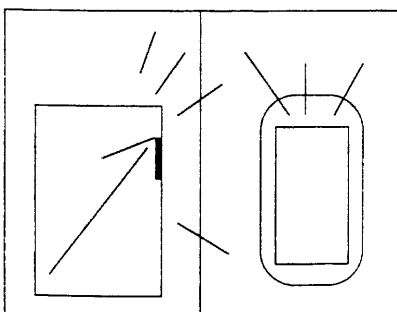
- IMAGEN REAL.

No existe ninguna referencia que una la representación hacia una preocupación con respecto a la corrección de las formas. La expresividad está por encima de toda preocupación. Podemos hablar aquí de un graffiti en "estado puro", sin las excesivas dependencias con el mundo del comic. El autor expresa lo que siente y lo hace con los medios de los que dispone.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA : Se evidencia cierta preocupación por dotar de tridimensionalidad a la copa, frente a la bidimensionalidad de la mano, como si se quisiera mostrar el líquido del interior de la copa, lo cual se hace y además se resalta con los grafismos en blanco que, al romper el espacio que enmarca al elemento copa, nos llama la atención aún más, haciendo deseable lo que se expresa: el deseo de la mano por alcanzar la copa y su contenido.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA:

Actúa muy bien pues los elementos aparecen escalonados de izquierda a derecha



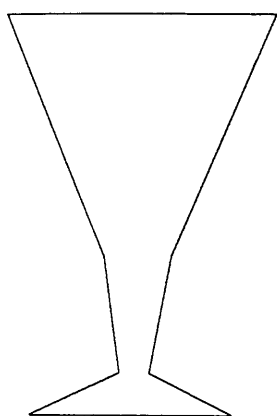
La diagonal de la mano es seguida por los grafismos superiores y éstos a su vez nos llevan al elemento más estable que es la copa, que rompe el espacio, ayudada por los grafismos blancos que le sirven de expresión y la subrayan.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

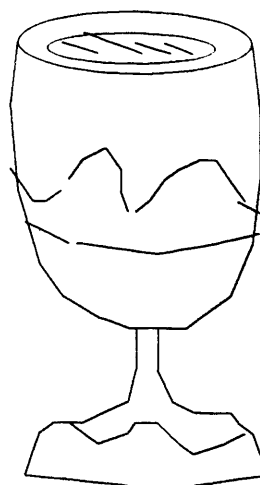
La estructura "copa" está perfectamente conseguida ya que no solo designa una cualquiera, sino un tipo determinado, un grial litúrgico. Los grafismos del cuerpo central y la moldura que la circunda hacen ver que es un elemento sagrado o muy especial. Como podemos observar, este cierto barroquismo lo que hace es introducir una "información" importante que de no ser así podría llevarnos a pensar que lo representado es una copa de vino, de licor, etc. Con ello el mensaje cambiaría y pasaría de ser una reflexión sobre cierta necesidad de la mano por conseguir el ansiado cáliz de la comunión espiritual con Dios, a ser una burla realizada en la puerta de una iglesia.

Los grafismos, podíamos decir "secundarios", como son el anillo y la cadena pueden indicar de un lado que se quiere realzar el carácter social del que busca la copa, o que la mano permanece encadenada, a pocos centímetros de la copa, sin llegar jamás a poder tocarla.

- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.



Copa (versión geométrica simplificada)
bidimensional.



Copa con elementos adicionales (tridimensional).

- EL LUGAR.

El lugar donde está enclavado un graffiti nos da la mayoría de las veces la clave significativa. El grafismo tiene su razón de existir, no en un acto "corrosivo", en un "hacer daño por hacerlo", es como vemos aquí un fuerte elemento comunicativo con un poder certero de expresión y de reflexión sobre cualquier realidad.

Cualquier graffiti sería muy interesante de discutirlo con un grupo de trabajo si se quisiera hacer un estudio sociológico. La riqueza de estas representaciones no pasa inadvertida para nadie.

- CARACTER ILUSTRATIVO.

El deseo, quizás sea el tema tratado en la obra, un deseo inalcanzable quizás. La puerta no es un todo sino que se subdivide a su vez en dos partes que abren además hacia sentidos separados, uno hacia la izquierda (mano) y el otro hacia la derecha (copa).

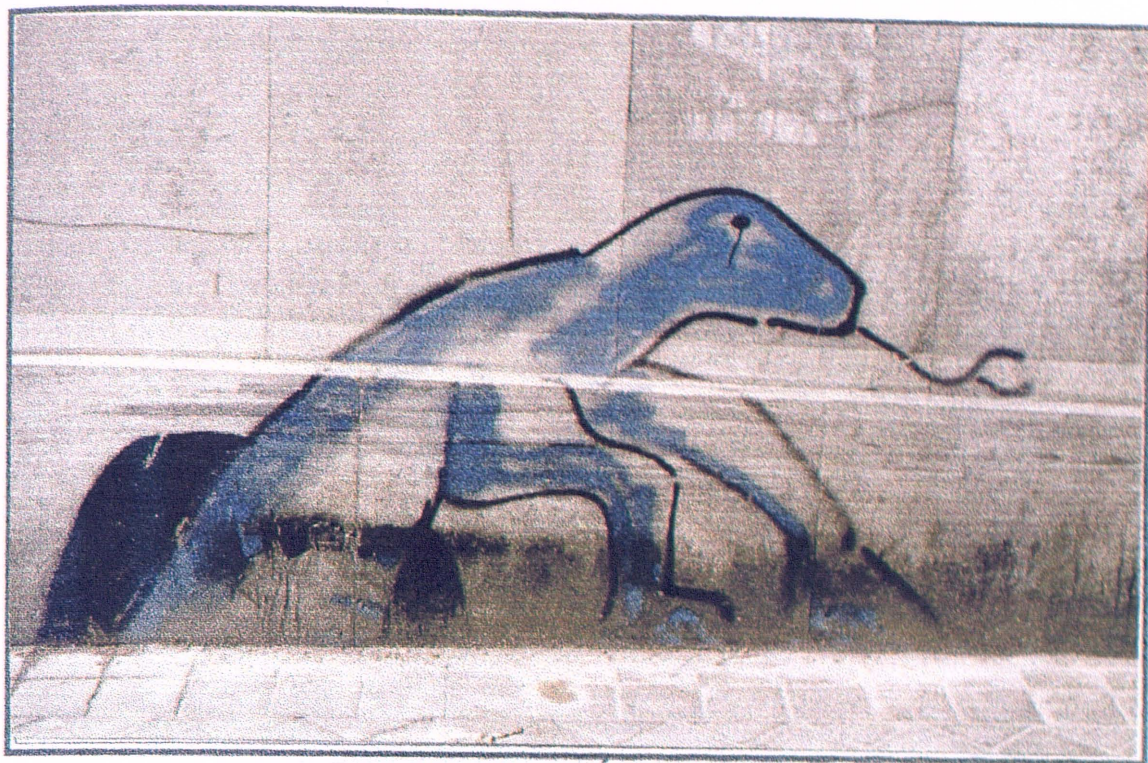
Parece como si el autor fuera consciente de esto y no sólo enclavara los elementos a uno y otro lado de los espacios, sino que además contara con la movilidad de las puertas que en ciertos días se abrirían, alejando la mano de su deseo físico de asir la copa.

Y este "deseo" queda potenciado por la acción, como ya dijimos, de los grafismos puramente abstractos en negro que salen como flechas de los dedos y que exclaman la motricidad que no pueden asumir.

Y de otro lado los grafismos en blanco de la copa que bien podrían indicar que ésta posee un líquido caliente y que humea (taza de café), pero que aquí cumplen la función de esa atracción mutua del que persigue el deseo (la mano) sobre el objeto.

Aquí el autor asocia el blanco de las uñas, la cadena o "esclava" y la sortija, a los grafismos de la copa para hacerlos propios de la mano y no una propiedad de la copa.

Tenemos ante nosotros sin duda uno de los graffiti más interesantes para un análisis iconográfico amplio, donde cada elemento quede reflejado en el contexto en el que aparece, como elemento configurador del rico lenguaje del grafismo contemporáneo, que asume la cultura como **modificador** de los mensajes a través de los signos instituidos, pero para darle nuevos significados críticos y nuevos modos de enfrentarse a los medios de los que dispone el hombre contemporáneo.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE: LAGARTO

2.- CARACTERÍSTICAS: Obra muy expresiva e impactante de gran formato en una calle estrecha que sorprende al viandante e ilustra muy bien el entorno en el que aparece.

- FOTO N°: 2. Calle Buensuceso

*1ª FECHA: 1990 (Fecha de la foto).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Dibujo en negro y masa en azul.

*2ª FECHA: 1995.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: No se ha alterado la pintura que está muy fija a la piedra.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1997

OBSERVACIONES: Envidiable estado de conservación debido a que el graffiti se realizó sobre una base muy estable como es la piedra de Sierra Elvira que no sufre degradaciones ni dilataciones excesivas. Además es un paramento que no se cuida periódicamente ni se limpia con ningún tipo de disolventes.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 100 x 200 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...		
- Via pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado	
- Pared exterior de casa		abandonada	habitada	muros separadores	
fachada principal		lateral	ambas		
fachada de edificio		bloque de pisos	solar sin edificar		
- Contenedores		de papel/cartón	de pilas	de basuras	de vidrio

papelera

otros...

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol

- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: Gris. Piedra de Sierra Elvira sin pulimentar.

-TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

-PROCEDIMIENTO:

Directo serigrafía/planatilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

asociación icónico-verbal

- Clase o estilo del graffiti: europeo americano

- Signo(s) frase dominante frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

Tráfico ¿Cuáles?

Publicidad ¿Cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffitis: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?

Respetar los paramentos?

- Contexto:

Calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha

con negocios: bares discotecas restaurantes -otros fotocopiadoras, artículos decoración

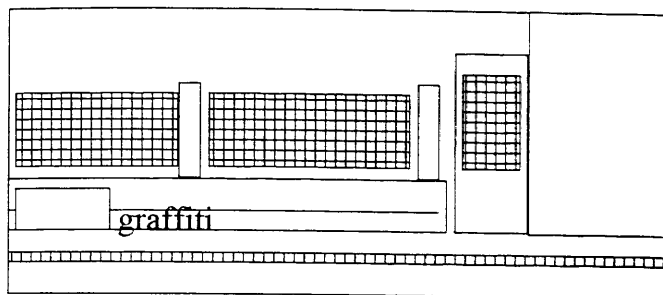
9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN:

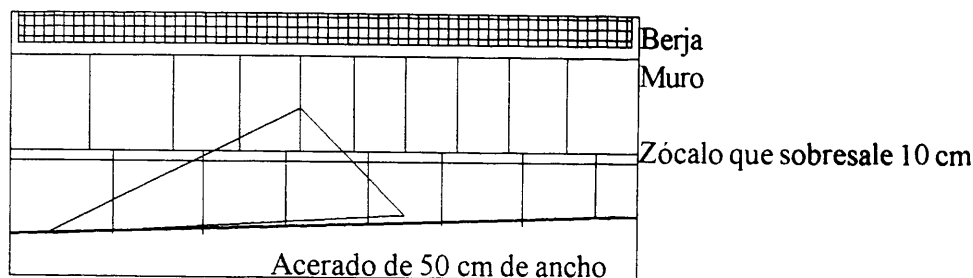
- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra se articula sobre la base de un muro separador que da entrada a un jardín y a un bloque de viviendas. Ocupa la parte inferior del paramento que mide 1'50 metros y posee una reja.

-Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).



- Simetría: No posee elementos confrontados, la composición arriba indicada se encuentra dentro de un triángulo escaleno con un condicionante direccional muy fuerte hacia la derecha.

- Secuencialidad: En apariencia no existe ya que se trata de un elemento aislado, pero elementos secundarios del mismo como son las patas delanteras están dispuestas una a continuación de la otra y forman una secuencia rítmica que las hace "moverse".

- Tiempo de lectura visual: Es inmediato ya que la composición es convincente y los elementos gráficos, al estar bien predispuestos y conjuntados, consiguen afianzarse como importantes transmisores de movimiento y descriptores icónicos para cualquier espectador.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

Podemos ver como el grafismo negro es el primero en aparecer. Se dibujan las formas, teniendo siempre en cuenta que lo primero en aparecer es la curva de la espina dorsal del reptil, y luego la cueva de donde sale.

Hay una preocupación importante por que las curvas anguladas se solapen unas a las otras para que los elementos anatómicos no queden "dañados" por las uniones incorrectas (boca y extremidades).

Tras el dibujo inicial general se procedió al llenado selectivo con azul sólo en aquellas áreas que el

autor ve necesario. No es que la obra esté inacabada, es que son las zonas de azul las que ha elegido el autor, dejando las otras vacías. Con ello consigue en principio diversificar y texturar las formas redondas, consiguiendo calentar las zonas próximas al azul que por acción del contraste simultáneo hace que la piel no azulada del reptil se muestre especialmente blanda y diferente al paramento.

Finalmente se terminó en negro en aquellos elementos secundarios pero importantes tales como la lengua, el relleno de la cueva o agujero de salida y el ojo que chorrea pintura por negligencia del autor y no por expresividad (el spray se ha mantenido presionado demasiado tiempo y la pintura se ha deslizado).

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

Como dijimos, los elementos están dispuestos convincentemente, aunque si los analizamos podremos ver como existen zonas anatómicas inconexas que hacen de los grafismos elementos difíciles, como ocurre en el caso de la extremidad derecha. Pero a pesar de todo, estos elementos mal dispuestos no irrumpen en la composición y la disgregan, si acaso dan más fuerza expresiva.

La extremidad de la que hablamos cumple una función afianzadora indiscutible en la traducción del enorme esfuerzo de la figura por salir del agujero. Esta tensión se traduce, como podemos contemplar, en el zig-zag extraño de la articulación.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Todos los elementos logran solaparse consecuentemente. De un lado la masa de negro del agujero evidencia que es una oquedad y se presenta a ambos lados de la figura.

De otro el grafismo negro que redibuja la figura, la aísla del paramento, la redondea y saca de la bidimensionalidad del plano elementos que hacen "blanda" la figura, aunque no la conviertan totalmente en tridimensional.

El elemento de masa azul se forma de sucesivas pasadas de "macarrones" o líneas de azul largas que se superponen y serpentean.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

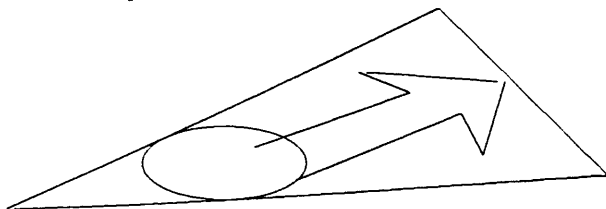
Es interesante como la anatomía del animal se aleja de los que es un lagarto, o un anfibio, debido al dibujo de las extremidades que parecen de otro animal quizás cuadrúpedo. Pero el alargamiento del tronco, la finura de la cara y sobre todo la lengua bifida imprimen los elementos esenciales que describen la figura.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Más parece una imagen filmica de esos documentales en los que la cámara capta el exterior, incluso el interior de una madriguera, su morador, y ese instante preciso que con torpeza sale el animal.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Se inscribe dentro de una zona triangulada en flecha hacia la derecha que dirige la atención del espectador y le imprime movimiento.



- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

La iconicidad es patente en todos sus aspectos. La representación se aleja del pictograma más conocido de reptil que reduciría la anatomía a una línea horizontal curva que termina en un círculo del que sale otro grafismo en forma de "Y", tan utilizado en otras ocasiones.



- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.

El mundo gráfico de esta obra debe mucho al del comic, pero también a una cierta verosimilitud anatómica con el animal que representa o al menos a su tipología zoológica. La capacidad de representación hace de la figura un acierto expositivo. Recordemos no obstante que esta verdad se apoya en elementos reales tales como el paramento del cual sale la figura como en una aparición.

- EL LUGAR.

Bloque de vecinos con un amplio jardín a la entrada con columpios y una fuente para que jueguen los niños.

- CARACTER ILUSTRATIVO.

Es interesante destacar que este grupo de viviendas de clase media-alta, nuevas, acoge a personas que se han permitido el lujo de comprarse un piso en pleno centro de la ciudad, además en un lugar donde puede verse disfrutan de un amplio jardín-entrada a sus hogares.

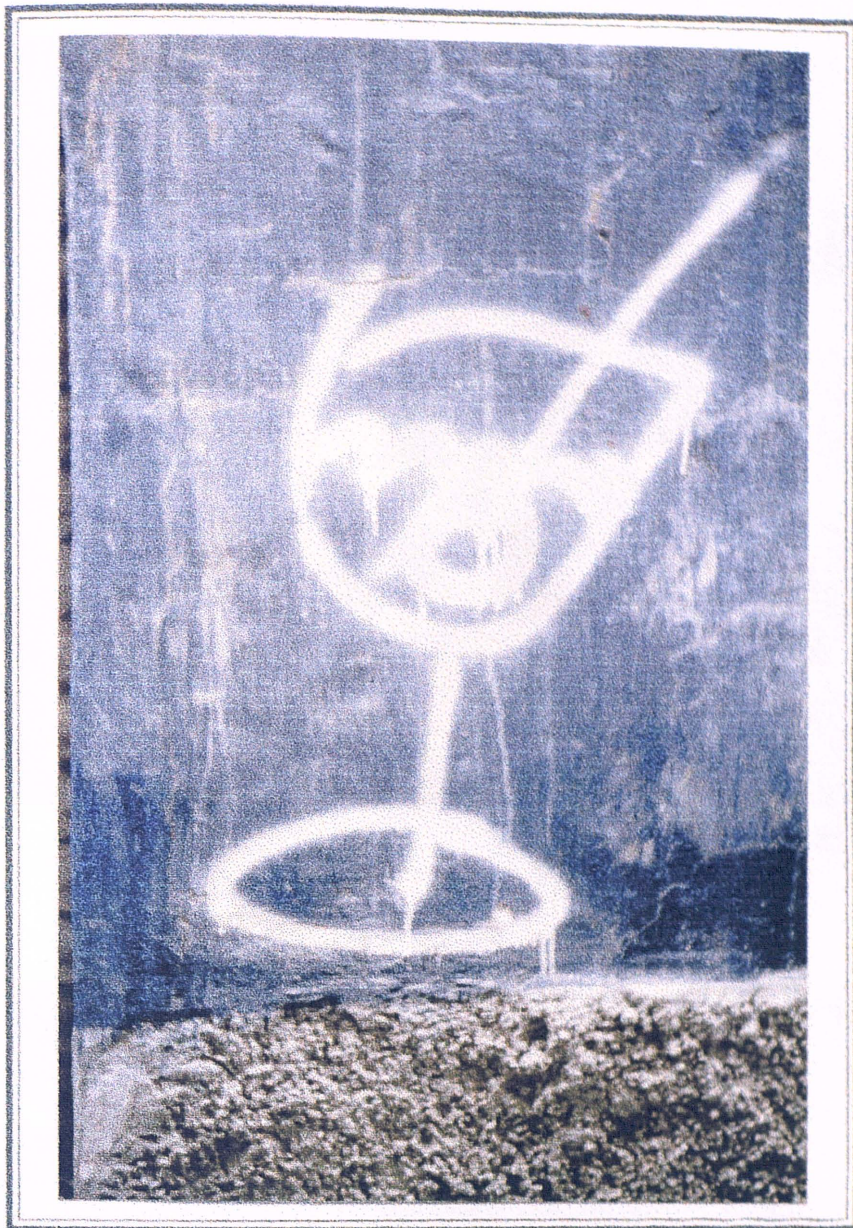
La figura bien puede ser ocasionada por un carácter de crítica al hacer ver que "de ahí salen reptiles", o "ahí viven serpientes" o algo parecido. Los moradores del bloque parecen ignorar este significado cuando no han mandado limpiar y borrar el graffiti.

- HIPOTESIS DE EJECUCIÓN.

Es importante destacar que unos metros más arriba existe otro conjunto de grafismos que representan a unos peces, nadando en el paramento de piedra de similares características.

En este caso también se ha utilizado el negro y el azul, aunque la tipología del graffiti parece provenir de otro ejecutor distinto.

Dada la distancia en metros no hemos analizado los graffiti dentro de la misma ficha y lo hacemos aparte.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE: Taza y copa

2.- CARACTERÍSTICAS: Grafismos asociados con forma de taza y copa dispuestos en torno a una puerta como elemento simétrico que los divide espacialmente.

- FOTO N°: 3 C/Santa Paula.

*1ª FECHA: 1988.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular.

BREVE DESCRIPCIÓN: Casa semiabandonada con puerta central y zócalo de cemento rústico sobre el cual está la fachada con pintura azul ultramar.

*2ª FECHA: 1993.



Copa. 1993.



Copa. 1995. Última fotografía antes de la demolición del edificio. Podemos observar la degradación del soporte.



Taza. 1988.

Taza. 1995. Días antes de ser demolido el edificio. Los desprendimientos y el color se han degradado con el paso del tiempo. La superficie se ha vuelto quebradiza, aunque la pintura al spray posee buenas condiciones de conservación.



ESTADO DE CONSERVACIÓN: Malo, ha tenido desprendimientos del soporte

BREVE DESCRIPCIÓN: Las condiciones ambientales (humedad, oscilaciones de temperatura) han hecho que el revoque de yeso se desprenda y con él la pintura al spray del grafismo, muy bien adherida al soporte.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1995

OBSERVACIONES: Desprendimientos que han afectado a las figuras levemente. En este año se derribó el edificio, desapareciendo la obra.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): Taza: 40 x 50 cm. Copa: 49 x 41 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál? BAR
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado adoquinado
- Pared exterior de casa	abandonada	habitada	muros separadores
fachada principal	lateral	ambas	
fachada de edificio	bloque de pisos	solar sin edificar	
- Contenedores	de papel/cartón	de pilas	de basuras de vidrio
papelera	otros...		

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: Azul ultramar

- TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: Plástica al agua (Temple) Cal Acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

- PROCEDIMIENTO:

Directo serigrafía / plantilla.

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma
 asociación icónico-verbal
- Clase o estilo de graffiti: europeo americano
- Signo(s) frase dominante
 frases secundarias
- Por superposición por tamaño por color
- Adiciones posteriores
- Predomina: línea más relleno masas
- Bidimensionalidad bidimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa
- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio
- Ilustrativa
- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis
- Asociado a otras señales:
 - tráfico ¿cuáles?
 - publicidad ¿cuáles?
- Aislado
- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar
- Muro con gran frecuencia de Graffitis:
 - Tapados continuamente
 - Enmarcados por estructura arquitectónica
 - ¿Cuál?
 - Respetar los paramentos?
- Contexto:
 - calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
 - con negocios: bares: discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras...

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN:

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

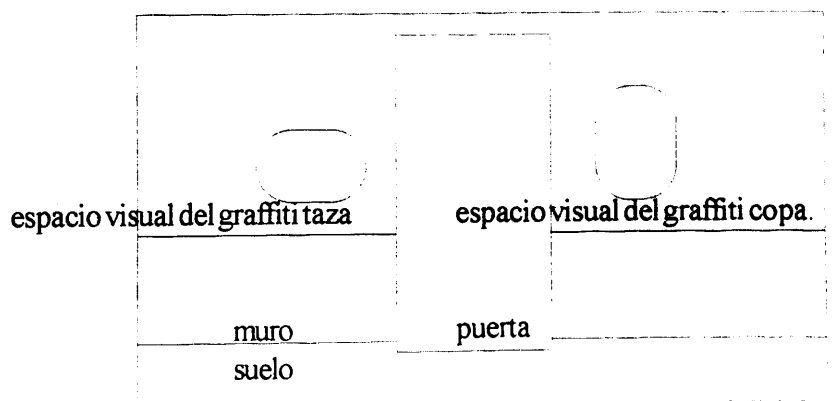
La obra se compone de dos elementos gráficos aislados, separados simétricamente por otro real que es una puerta. Estos dos elementos los estudiamos en su conjunto ya que forman un solo mensaje; además fueron originados con la misma intencionalidad y por el mismo autor.

Cada elemento ocupa un similar espacio matriz-visual pues se originan por acción de un elemento principal circular central vertebrador de toda la composición que es estudiado seguidamente.

A pesar de que surgen de un espacio cuadrado, luego se independizan. Este nuevo espacio real donde quedan encajadas las figuras va a tener, a la izquierda de nuestra visión, una forma rectangular horizontal (taza); mientras que el otro elemento a la derecha posee un marco compositivo rectangular también, pero vertical (copa).

De esta manera la visión se distribuye sabiamente ya que un elemento horizontal abre paso y no dificulta al subsiguiente que es vertical, cerrándose así la lectura y equilibrándose ésta.

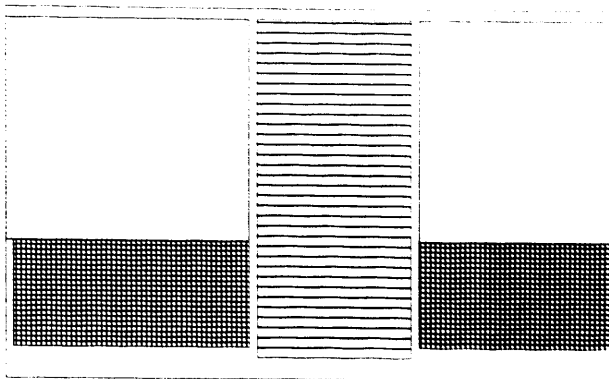
- Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).

Aportamos un esquema aproximado de localización de los elementos en torno a una puerta con persiana desplegable que la cierra.

Se ha utilizado una pintura blanca para hacer destacar los elementos gráficos y así hacerlos más efectivos.



- Simetría.

Es importante la acción de la puerta a uno y otro lado de la obra ya que interviene como elemento central equilibrando las estructuras.

- Secuencialidad.

En todo programa gráfico existen una serie de causas-efecto que llevan a hacer válidas las imágenes obtenidas por tratarse de una acción sobre la que se plantean los interrogantes de su intencionalidad práctica sobre los paseantes. Los grafismos, dado su gran poder perceptivo, hacen del espectador "desear algo" (beber), propiedad básica que tienen en cuenta siempre los diseñadores de productos publicitarios.

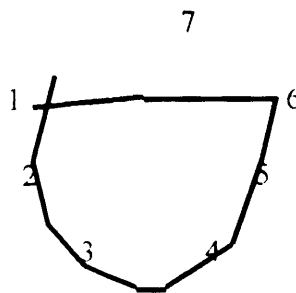
- Tiempo de lectura visual.

Muy corto ya que esa enorme capacidad de comunicación efectiva de los graffitis los convierte en rápidos impulsores observables de lo que se quiere contar.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

De la serie de elementos y su posible origen y orden de aparición podemos destacar uno como potenciador expresivo y formal. Se trata del primer elemento que surge en la composición, un elemento oval que en sí es un círculo pues hace las funciones de centro, de punto, de masa central que cierra y define la atención perceptiva del espectador.

En los dos elementos, copa y taza, podemos observar como es el elemento central, el origen de la acción centripeta que dispone a los demás elementos alrededor de éste otro, que se realiza de abajo-arriba y luego sube y vuelve al inicio, originando los dos elementos. Esta forma actúa como centro de gravedad compositiva, pero también como potenciador de la atención del receptor.



Si realizamos un diagrama del espacio manual del creador, podemos ver como este elemento, analizado por separado, ocupa el lugar central de la composición. Nuestro rayo visual se dirige inmediatamente hacia su centro. Es la imagen de un espacio cuadrado que tanto motriz como visualmente domina el autor. Este elemento actúa como verdadero contenedor del espacio suficiente que da peso y equilibra la composición total. De manera que si existen otros elementos y éstos se encuentran desplazados por una irreverente asimetría, tal irregularidad quede en un segundo lugar, sólo ayudando a la expresividad particular del conjunto gráfico y no perturbando ni la lectura ni el equilibrio visual. Esto

después se va a traducir en una adecuada percepción de la estructura del signo en aras a su comprensión descriptiva ("esto es una taza", "esto es una copa").

Como hemos visto, este elemento que se repite en ambos grafismos posee una gran identidad estructural, no cambia en absoluto. Hay una idea bastante clara de cerrarlos por completo, a pesar de que la copa no lo consiguiera, pero depende más de motivos motrices que de una intencionalidad latente de dejar el espacio abierto por algún lugar.

Una vez conseguido este centro de atención gráfica a través de un elemento tan vital como es el círculo, los elementos restantes surgirán como añadidos que identifiquen el motivo.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

Los elementos fundamentales del lenguaje de este graffiti son las curvas. El autor ha retenido como verdaderamente importantes el mundo de curvas que encierra el elemento elegido para la representación. Existe una idea obsesiva de representar el círculo. Se pretende equipar la percepción particular a la universal para proyectar el concepto y elevarlo a un lenguaje gráfico amplio y fácilmente reconocible.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Los elementos gráficos nacen en torno al elemento circular central que es de los pocos que en sí manifiesta una clara intencionalidad de aislar el espacio que hipotéticamente acota para conseguir un soporte válido y trascendente. Es a partir de este núcleo de donde surgen los elementos que parecen flotar sin llegar a pegarse totalmente.

Esta inestabilidad no genera en nuestra percepción demasiados problemas pues los elementos se explican unos a otros con entidad suficiente. No hay por tanto disgregación que incida en la buena lectura del motivo.

Ante todo existe un cuidado minucioso por no sobrepasar el aura de cada elemento, de no realizar uniones o tangencias que dificulten la lectura y que añadan puntos de incertidumbre.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL.

-A continuación se analiza el elemento "taza".

- IMAGEN REAL.

Cuando tenemos ante nosotros un elemento real tenemos una serie de información inmensa a la que debemos de dar forma perceptiva para poderla asimilar. Normalmente discriminamos un 80% de los elementos observables.

Nuestra percepción agrupa estímulos y asigna significados formales precisos. Pero cada percepción mantiene una serie de direcciones latentes de lectura. No es lo mismo mirar una taza por la mañana temprano en casa, que hacerlo luego a las cuatro de la tarde, en una cafetería.

Un mismo elemento es capaz de evocarnos formalmente una gran diversidad significativa, pues actúa emocionalmente sobre nuestra visión.

Cuando nos enfrentamos a la taza, olvidamos el elemento real para proyectar la visión cultural que hemos aprendido de este elemento. Podemos observar sus características pormenorizadamente, incluso descubrir nuevas formas de verla, completamente inusitadas hasta el momento. Ahora bien, nuestro concepto de taza seguirá indemne pues la estructura mental de ella corresponde a un modo específico de asimilarla, y a una actividad que posee en nuestra sociedad una determinada simbología.

- IMAGEN FOTOGRAFICA.

Nuestro aparente problema perceptivo desaparece en parte ante un mecanismo objetivo que recopila aquellos elementos indispensables del objeto para facilitar una lectura inmutable.

El ser creó la cámara fotográfica como un modo de ver y analizar, fuera de su subjetividad, a la naturaleza, como un medio de conocimiento que cerciorara científicamente que cuanto había representado manualmente correspondía con ese referente de la realidad inmediata.

Pero una fotografía no es el objeto real. Es por tanto una creación, un resumen de determinadas condiciones que hacen del objeto un producto "menos subjetivo" que el representado manualmente, pero que le confiere a éste unos niveles altos de variabilidad. Si encargáramos a varios fotógrafos que elaboraran una imagen de una taza, cada uno la vería de alguna manera diferente, aún tratándose de la misma taza con unas condiciones de iluminación y un fondo idéntico.

Como acabamos de señalar, el producto siempre será una "imagen", producida manual o mediante un invento químico-mecánico. La fotografía sería una imagen "icónica", que guarda mucho parecido con el elemento real, aunque la imagen más real sería la taza misma.

Incluso la representación sobre dos dimensiones de un elemento tridimensional, nos lleva a determinadas condiciones previas a la percepción, que son los códigos culturales. Interpretamos las líneas y las leemos como "taza" pues hemos aprendido a hacerlo previamente, el elemento gráfico es universal, en la mayoría de las ocasiones, de ahí la potencialidad del grafismo desde la antigüedad hasta nuestra era como comunicador. Sin embargo, podemos contemplar determinados grafismos en las cuevas paleolíticas que no podemos descifrar pero que eran muy evidentes para el ser humano de entonces, como por ejemplo determinadas estructuras de línea que algunos autores han identificado en sus hipótesis como planos de poblados.

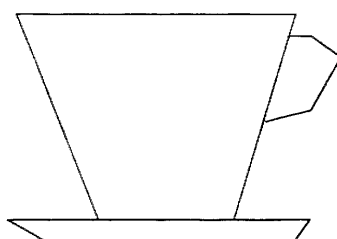
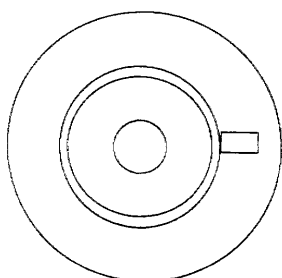
- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Es el producto resultante de una educación perceptiva previa. Pese a la universalización de la visión debida a los mass media, existen muchos modos de ver y de trasponer o interpretar cualquier realidad.

Pero, sin embargo, nuestros mecanismos perceptivos deberían de actuar en todos los casos de la misma manera. El ser humano es siempre el mismo, esté donde esté. Las leyes perceptivas deberían de ser universales y puede que lo sean. Lo que quizás varíe son las respuestas al estímulo percibido. Éstas, simplifican el objeto (se ve lo que se quiere ver) y se encargan de elaborar un resumen estructural.

Nuestro pensamiento visual sin embargo está enormemente influido por la visión fotográfica de la realidad, convencionalizada a pesar de que vemos más veces un elemento como es la taza desde arriba cuando bebemos, que de lado. Una fotografía de una taza desde arriba o un dibujo no lo identificaremos o al menos tardaremos en descubrir de qué elemento se trata.

La estructura perceptiva la podríamos resumir en un elemento bidimensional, en este caso de perfil. Aunque no podemos saber efectivamente como es la imagen mental, una estructura simple de taza es la que se compone con una pirámide truncada. Si a esto le añadimos otros elementos y referencias que conocemos bien del objeto, completaremos una descripción simple del patem o estructura. De esta manera, cualquier elemento que al superponerlo se salga del convencionalismo estructural "taza", no será identificado como tal.



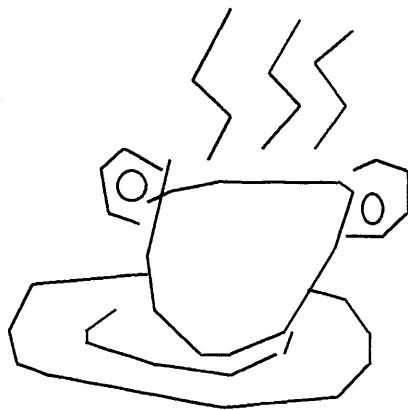
Este carácter bidimensional que destacamos es importante ya que es muy utilizado por el diseño y la publicidad. Cualquier elemento gráfico al que se le quiere conferir una gran velocidad de asimilación y lectura, a la vez que una facilidad de almacenamiento en la memoria de los demás, deberá de ser bidimensional. Si comparamos el dibujo tridimensional de "taza" con el perfil plano de ésta, estaremos de acuerdo de que el tiempo de lectura es menor en el segundo.

- GRAFISMO ICONICO-PICTOGRAMA.

El graffiti es un elemento gráfico real al que nos enfrentamos para leerlo. Si lo analizamos y somos capaces de leerlo correctamente, podremos ver lo fácilmente que pudo no ser aquel elemento y transformarse en otra cosa simplemente porque no se cumplieran alguna de las condiciones impuestas por la percepción. Aún manteniendo la misma estructura perceptiva, sólo cambiando algún elemento adicional podríamos llegar a la duda.

Iríamos entonces desde la lectura confusa de unos grafismos sin significado lógico, a la descripción de otros elementos totalmente diferentes.

Supongamos por un momento que en lugar de un elemento gráfico que leemos por "asa de la taza", existen dos, a ambos lados del cuerpo gráfico central. Esta simple transformación cambiaría nuestra descripción objetiva del elemento pudiendo decir que éste se parece a la cara de un payaso. En este caso podríamos interpretar los grafismos superiores ondulantes como cabellos erizados y no como vapor, el cuerpo central como una gran nariz y a cada lado de ésta los ojos, bajo los cuales estaría la gran boca contorneada y sonriente.

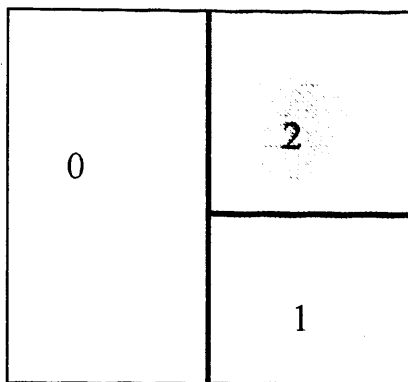
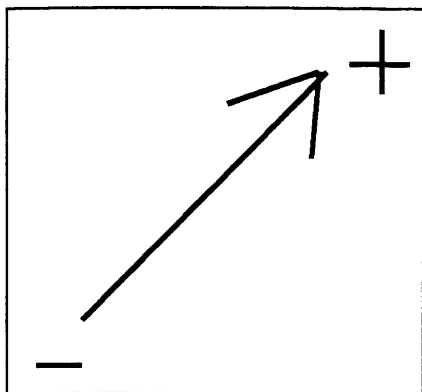


Existen, por tanto, junto a la estructura, unos elementos gráficos definidores sin los cuales la identificación del motivo correría un grave peligro. La lectura de estos elementos es importante ya que corresponden a un lenguaje gráfico específico. Las líneas ondulantes verticales se pueden traducir como humo, vapor, caída de algo que está sobre o abajo, rastro de algún insecto que muestra el trayecto que ha seguido (como vemos en el graffiti de la ficha nº. 10 que representa unas moscas que vuelan y dejan el rastro gráfico para indicar que vuelan y que no están paradas sobre el muro), aunque por sí solos indican movimiento e inestabilidad de la línea, y dirigen nuestra percepción a algún lugar del espacio que está más allá de ellos.

- EL PUNTO DE VISTA GRAFICO.

El mundo de este graffiti es un amplio campo donde queda patente el dominio técnico y el lenguaje necesario para la expresión. El autor domina el espacio, proporcionando sus motivos correctamente, transmitiendo gestualmente expresividad suficiente para que icónicamente el grafismo tome evidencia y parecido con su referente real o visual.

Esta persona tiende a inclinar hacia la derecha sus grafismos, lo que puede denotar una deformación exagerada del uso de la diagonal izquierda-abajo, derecha-arriba, lo cual nos da indicios claros de que por ejemplo su escritura (caligrafía) es alargada y cursiva.



La lectura visual es un código cultural.

El fuerte desnivel hacia la derecha de los elementos, obliga al espectador, en cada pieza gráfica, a leerlos de la parte izquierda, absorbiendo su espacio, en pos de los inmediatamente situados a la derecha-arriba. Estos adquirirán mayor preponderancia significativo-expresiva.

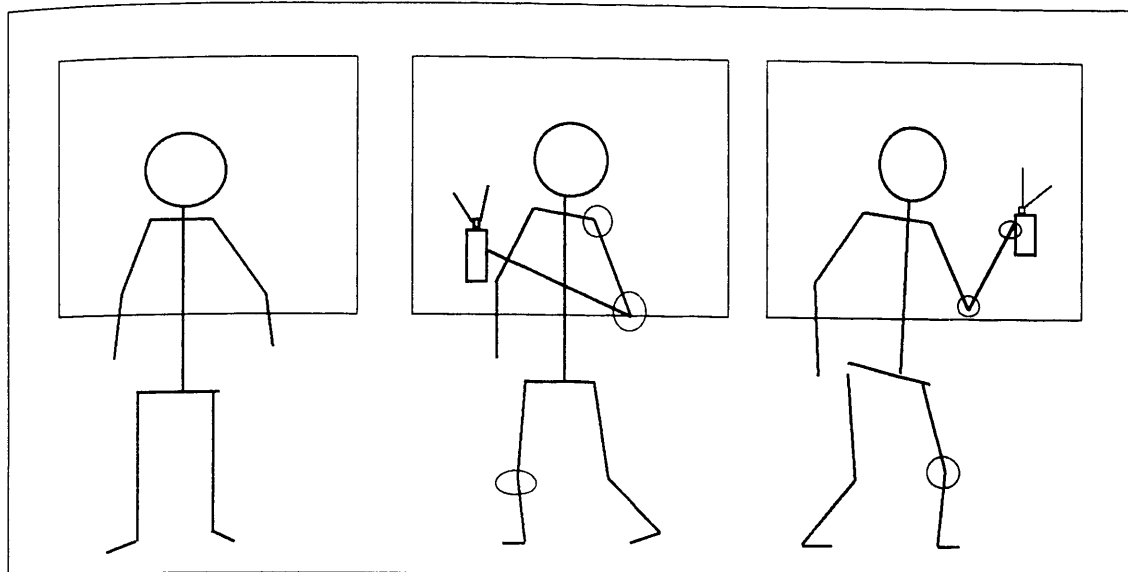
Elementos como el asa de la taza o el vapor en forma de grafismos verticales ondulantes, serán a su vez los referentes imprescindibles para leer correctamente la imagen y darle un significado a la estructura (taza-asa, humo-café), y añadirle otros contenidos no expresados gráficamente (taza de café) con lo cual la famosa sinestesia (interrelación entre los sentidos) de Kandinsky está perfectamente probada. La taza humeante de café nos lleva a recordar nuestra experiencia del hecho real, a rememorar el aroma, el calor, y otras sensaciones derivadas de nuestra vida privada.

Existen una serie de fuerzas invisibles que pesan y doblan visualmente el espacio, originando cierto achatamiento del elemento. Este es el caso del influjo del espacio sobre nuestra percepción como creadores. Escogemos un espacio determinado, el que nos permite movernos con cierta comodidad, el que alcanzamos con el brazo y la acción de nuestras piernas; pero quedamos vinculados al mundo de nuestro ojo. Si somos diestros, todo lo que ocurra a nuestra izquierda tenderemos a realizarlo con más esfuerzo pues nuestra mano derecha requiere un espacio perpendicular y no oblicuo.

Los elementos aparecidos en el espacio izquierdo por eso, inconscientemente, son de pura transición pues donde se carga la verdadera expresividad y donde van los elementos imprescindibles es sobre el espacio de la derecha. Pero, además, como nuestra visión es de izquierda a derecha en una banda horizontal, también somos capaces de leer y por tanto de comprender mejor elementos como estos que son gráficos que ya de por sí requieren una atención importante.

Provocado por la utilización de la mano derecha, la realización del grafismo de la parte izquierda se ve entorpecido por el desplazamiento del brazo en diagonal hacia el espacio (izquierdo). Esto origina una tensión motriz (deltoides-braquial-biceps) y una tensión visual, al no dominarse el espacio contrario

tampoco perceptivamente. A esto añadimos el desplazamiento de las piernas que, aunque fijas en tierra, transmiten el peso de una a otra para facilitar el rodamiento del cuerpo.



Con esta primera fase, en la cual la motricidad ha puesto en marcha toda su atención, siempre al servicio de nuestra percepción, que es la que coordina toda la operación, sigue un periodo de relax visual y motriz en el cual actúa la motricidad fina, con lo que las operaciones con el codo, la pronación, transmiten mayor control y seguridad al ejecutante.

Como dijimos antes, leemos mejor el espacio derecho frente a nosotros que el izquierdo. Un libro de formato A4 que al leerlo mantengamos la lectura haciendo coincidir la división de la encuadernación con el eje de nuestra cabeza, su lectura será más relajada y atenta en la parte derecha que en la izquierda. De esto deviene que en libros de poemas sólo la parte diestra sea ocupada por las palabras, quedando la izquierda para ilustraciones o simplemente en blanco.

El borde izquierdo del libro es un elemento de incertidumbre, de vértigo, de vacío. Cuando hemos terminado de leer la línea, al volver a retomar la siguiente, experimentamos un desenfoque visual, una tendencia de nuestra percepción a ocupar el espacio que está más allá de nuestra izquierda. Sin embargo al leer la cara de la derecha, se entra en un relax, al topar una transición suave que hace retomar la siguiente línea sin ruidos visuales.

Nuestros "modos visuales" están fuertemente condicionados por los códigos visuales-perceptivos aprendidos desde la niñez. Un aprendizaje de lecto-escritura adquirido, normalizado para todos, origina que nuestras respuestas gráficas o de lectura de ese grafismo estén condicionadas. Un zurdo, por ejemplo, tendrá mayores problemas perceptivos con el grafismo que nos ocupamos aunque esté acostumbrado a percibir en el "mundo de los diestros".

Otro elemento que podemos destacar como determinante, prueba o huella de todo el proceso realizador, son los chorreados de pintura. Estos nos muestran que la mano del autor, al accionar la válvula del bote, ha permanecido unos segundos más de la cuenta detenido y que su atención en ese momento no estaba con el trazo sino en una rápida revisión visual de lo anterior.

-EL LUGAR.

El color de la pared es deliberado, un azul ultramar puro. Sobre el dintel de la puerta podemos ver una barra de neón, lo cual nos indicaría que la entrada sería de algún bar o similar y que el graffiti pudo realizarse como elemento ilustrativo, aunque puede que no con el consentimiento del dueño.

El grafismo estaría motivado por una respuesta jocosa por parte de alguien que conociera el local o al mismo dueño; es decir, un juego, un guiño comunicativo del autor anónimo ante la impavidez de los clientes.

Otra motivación puede que sea el abandono del local y su consiguiente ruina y dejadez ante el cierre prolongado. Ante esto, el grafitista intentaría recordar que aquel lugar fue un café nocturno a los demás transeúntes desconocedores; con ello intentaría revivir emocionalmente algún momento de su pasado que tuviera directa o indirectamente relación con el local y la calle.

-CARACTER ILUSTRATIVO.

El ser humano ilustra sus pensamientos. El pastor neolítico pinta las ovejas, pues vive gracias a ellas; antes, el cazador paleolítico, los ciervos que tiene que cazar. El hombre contemporáneo, que vive recluido en las ciudades, sueña con la hora del café y la copa, que lo haga descansar y evadirse tras la jornada de trabajo, trasgredir la realidad, hacia el mundo de las sombras y la imaginación.

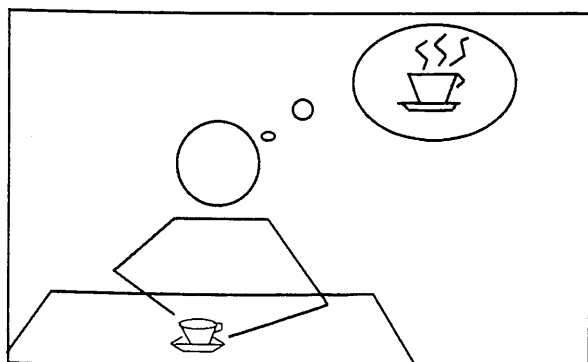
El signo iconográfico se convierte en soporte simplificador de la vida. Alrededor de él circula toda la esencia de la vitalidad del ser humano.

Una taza nos habla, ahora que conocemos los referentes reales -y no los hipotéticos como vemos al estudiar el mundo paleolítico- del mundo urbano actual. El café es el día, el despertar, la vigilia, el mantenerse despierto, la ayuda para el trabajo de cada día, enfrentarse con la realidad, el mundo palpitante de los coches en fila con las luces encendidas de la mañana aún prominente. El olor de las primeras cafeterías nos lleva a la presencia sinestésica del elemento iconográfico taza, imagen o fantasma mental, producto de la estructura interna que ha elaborado nuestra percepción, o que hemos asimilado culturalmente gracias a representaciones simplificadas del elemento taza de café (a través de dibujos infantiles, cartillas escolares, etc.).

Pero en general la taza no es un elemento, un útil excesivamente asociado a nuestra casa. La mayoría de la gente no utiliza en casa taza sino vaso, ya que es más fácil de almacenar y limpiar. Las tazas se guardan para las visitas o para momentos especiales de nuestra vida, lo mismo que las copas.

Sin embargo, exigimos que el café en un bar esté servido en taza. Es aquí, en el medio social, en un espacio colectivo, donde el signo "taza" o "copa" posee los atributos necesarios e indispensables para significarse.

La taza se consume como símbolo de "lugar público", -cafetería: donde se toma café- donde se comparte socialmente el símbolo, donde la estructura icónica taza funciona en su contexto, incluso con un elemento añadido que lo enmarca y da identidad, no lo olvidemos: el plato

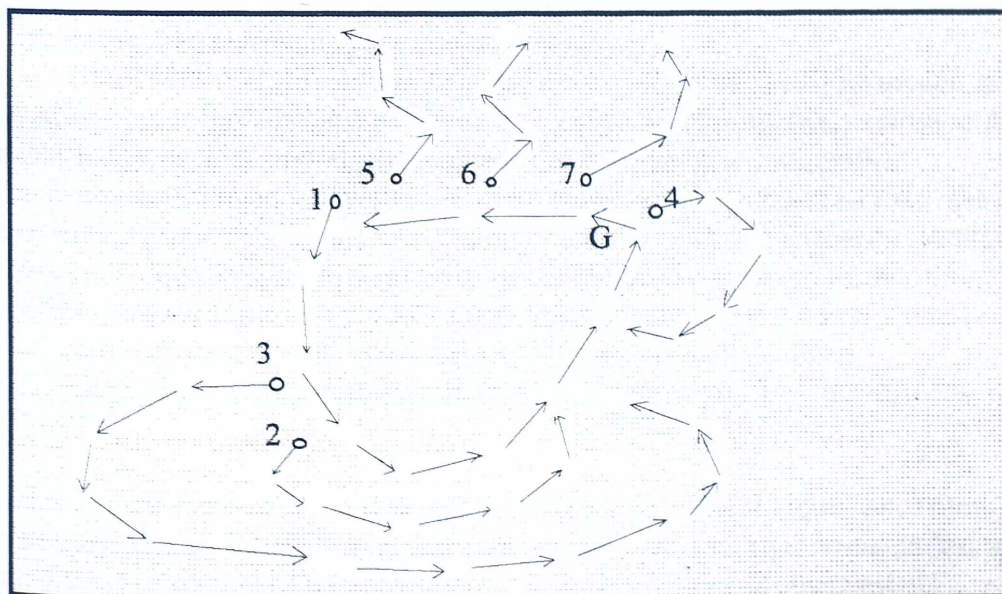
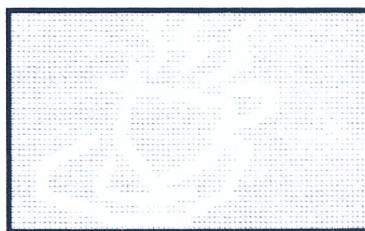
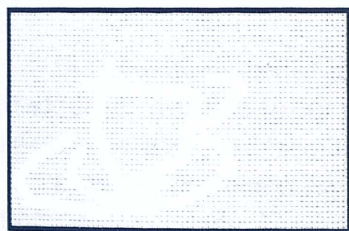
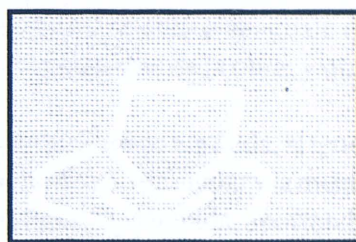
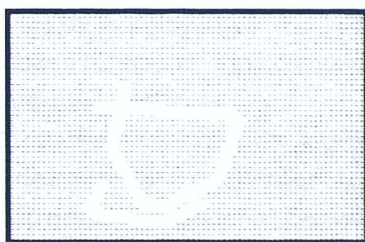


De ahí que un elemento que se catalogue como verdaderamente icónico tiene que cumplir todos y cada uno de los referentes obligados, cada uno de los "tics" que autentifiquen su representación, su "realidad representacional", fuera de patrones confusos. Así, el café está caliente, además de olor (olfato) puede que nos queme la lengua (sensibilidad, estímulo-respuesta) y ese sabor tan amargo (gusto).

De esta manera, la fuerte carga estructural y significativa del elemento TAZA se convierte en un símbolo de prestigio y autoafirmación personal. El icono genera la asunción de comportamientos asociados a conceptos sociales que estimulan nuestras respuestas perceptivas.

La aparición del graffiti no hace más que evidenciar el carácter físico del objeto (frente a la obsesión iconoclasta) que hace surgir del lenguaje gráfico la forma iconográfica taza, creando las condiciones necesarias para que la estructura taza se vincule desde nuestro pensamiento visual al uso del verdadero referente, no ofreciendo sin embargo una diferenciación observable. Esto quiere decir que no deslindamos la realidad del elemento creado artificialmente y muchas veces impuesto por la sociedad. Asimilamos el grafismo taza de este muro y lo tomamos para sí, enriqueciendo nuestro acervo iconográfico. De esta manera nos hacemos consumidores de imágenes elaboradas y resumidas que simbolizan cosas.

-HIPOTESIS DE EJECUCIÓN.



Los números indican el orden de ejecución gráfica de la obra. Las flechas indican el trayecto seguido desde el principio al final.

El nº 1 es el elemento gráfico fundamental, tal y como hemos establecido anteriormente, que se repite también en el núcleo central de la copa, casi como una estructura eidética del autor. El seguimiento del grafismo mediante la señalización con flechas hace que podamos ver en la fotografía del original (no en este esquema) como hay diversos puntos en los que se interrumpe el grafismo, concretamente en el punto intermedio inferior que divide en dos mitades simétricas la figura. Esto es debido a que en un momento determinado el brazo y la mano al resbalar paralelo por la superficie y presionar con los dedos la válvula no ha incidido con la suficiente fuerza, interrumpiendo unas décimas de segundo la salida de pintura, iniciándola inmediatamente. La distancia perpendicular al plano ha sido mantenida no obstante correctamente.

El nº 2 es un elemento relativamente corto. Como en el anterior el comienzo no importa demasiado. En este caso no se ha cerrado el grafismo sobre el elemento central, pero sí se ha tenido cuidado al final de no sobrepasar el elemento nº 1 ya que el resultado daría un alto nivel de interferencia a la imagen final, corriendo el peligro de no ser interpretada correctamente la figura 2 como "base". Aunque nos movemos con elementos bidimensionales, algunas formas crean espacios cerrados y por tanto altamente convexos como es este elemento central nº 1, eje de la composición y en torno al cual se crea el lenguaje de volúmenes bidimensionales que no deben romperse. Una cosa es la espontaneidad de la obra, y otra subvertir sus normas estilísticas y más aún estructurales.

Podemos observar el chorreado resultante de la acción, provocado por el temor a la duda, al tener que realizar la inflexión, ante el miedo de traspasar el grafismo nº 1, el ojo ha dejado de vigilar y la mente de controlar la acción motriz, quedando desconectada leves décimas de segundo, detenida, aportando materia excesiva que no ha podido ser absorbida por el soporte, y al no secarse, el peso ha deslizado varias gotas de pintura que chorrea, hasta detenerse.

El nº 3 es un elemento gráfico amplio. Al igual que el anterior, ante la premura en su ejecución (miedo de ser descubierto por parte del autor) y la cantidad de elementos por realizar aún, la tensión: ojo-mano-cerebro, ha desembocado en un accidente motriz.

El ojo, al controlar el espacio para transmitir información al cerebro y éste las órdenes motrices oportunas, ha dudado. El inicio está más próximo al primer elemento que como hemos dicho es el generador y núcleo gráfico principal al que siempre se vuelve como referencia, con esto el efecto de "cerrado" funcionará sobre nuestra percepción - ley perceptiva de cierre- nuestro cerebro para comprender mejor, cierra elementos que en sí no lo están.

Como vemos se ha vuelto a cuidar la identidad iconográfica. Pero, tras esta tensión, la velocidad con la que el brazo ha ido trasladándose paralelo a la superficie, ha sido excesiva, tanto que el difuminado es ostensible. Este espacio temporal, este momento, es el de mayor tensión gráfica.

El individuo está fatigado, su vigilancia, en un elemento tan amplio, se ha visto rebasada, pero vemos como inmediatamente se restablece el grafismo conforme se vuelve la atención sobre la superficie.

Pero esta descoordinación no será corregida por el ejecutante, superponiendo una nueva línea, pues el grafismo perdería en frescura y la trabazón de una líneas con otra se perdería. Como hemos dicho, de nuevo el cerebro procesa el vacío como espacio lleno, completando la línea.

El final del grafismo intenta de nuevo no rebasar el cuerpo central nº 1, deteniéndose razonablemente.

El nº 4. Es un elemento circular, realizado de izquierda a derecha en el que vemos como, al aislarlo del cuerpo central, el autor ha tenido en cuenta el espacio necesario para que no pierda de ningún modo su identidad. Esta pericia técnica sin embargo la ha "pagado" el autor con otro nuevo fallo, que deviene

de su excesiva lentitud al desconectar la presión de la válvula del spray, apareciendo de nuevo un chorreado bajo el grafismo "asa".

Pero este no es un elemento circular como el nº. 2 y 3, que rebasan el espacio objetivo y visual y siguen tras el cuerpo gráfico origen, dándole a éste corporeidad suficiente y masa al espacio central cerrado. Este sin embargo es un elemento que indica claramente que tiene un punto de unión arriba y otro abajo en otro espacio inferior. Todos estos indicadores gráficos, al ser captados por nosotros nos muestran amplios campos significativos.

Cada estímulo gráfico actúa como un alfiler, incidiendo directamente sobre nuestro pensamiento visual que lo traduce, en un esfuerzo por comprender la imagen en su totalidad.

Pero un lenguaje sin feed-back, o sin ni siquiera un conocimiento profundo por parte del perceptor de manera clara de las claves y entresijos de su lenguaje, no sería eficaz. De ahí que la aparente poca verosimilitud, los fallos al contemplar la imagen, cerrar grafismos y las interferencias de los chorreados incorrectos, no sean percibidos erróneamente sino interpretados y dinamizados por nuestro "ojo cómplice".

Nuestra actividad gráfica desde la infancia nos entrena en todos los mecanismos visuales suficientes como para que la asunción del espacio representado no plantee ningún problema. Por esto, elementos tan apartados de una lógica racional tales como los nº. 5, 6 y 7, que indican humo o vapor, sean correctamente asimilados en un sentido u otro, recordemos como la figura del posible rostro de un payaso por adición de un elemento, podía llevarnos a un error de interpretación



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : PECES.

2.- CARACTERÍSTICAS: Elementos gráficos en un soporte pétreo donde destacan por su ingravidez sobre el espacio que ocupan.

-FOTO Nº: 4. Calle Buensuceso

*1ª FECHA: 1990 (fecha de la fotografía).

ESTADODE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Grafismos de reciente ejecución en la fecha descrita. La calle había sido rehabilitada -acerados-. Los restos de pintura -gotas- aún se mantienen.

*2ª FECHA: 1995.

ESTADODE CONSERVACIÓN: Buena aunque con algunos desprendimientos poco importantes.

BREVE DESCRIPCIÓN: El graffiti se ejecutó en condiciones desfavorables. El soporte de piedra estaba mojado por la lluvia lo cual hizo que el aerosol no se fijara completamente sobre el soporte y que las partículas de aglutinante y pigmento no entraran dentro del poro de la piedra. Esto ha ocasionado desperfectos posteriores.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1997.

OBSERVACIONES: El graffiti sigue en buen estado pero con una pérdida pigmentante grande.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 50 x 100 cm.

3.- LUGAR:

-Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...
-Vía pública	acera	asfalto	enlosado adoquinado

- Pared exterior de casa	abandonada	habitada	muros separadores
fachada principal	lateral	ambas	
fachada de edificio	bloque de pisos	solar sin edificar	
- Contenedores	de papel/cartón	de pilas	de basuras de vidrio
papelera	Otros...		

4.- SOPORTE:

- Muro:	ladrillo	cemento	yeso	baldosas piedra	mármol
- Puerta / ventana:	madera	metal		con cristal	

- COLOR: Ocre blanzuzco

- TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura:	Plástica al agua (Temple)	Cal	Acrílica al aguarrás
----------	---------------------------	-----	----------------------

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador	lápiz	bolígrafo	pincel incisión-grabado	aerosol otros:
-----------	-------	-----------	-------------------------	----------------

- PROCEDIMIENTO:

Directo	serigrafiti/plantilla.
---------	------------------------

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico	pictograma	pintura mural	ideograma
asociación icónico-verbal			

- Clase o estilo de graffiti:	europeo	americano
-------------------------------	---------	-----------

- Signo(s) frase dominante
frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?

Respetar los paramentos?

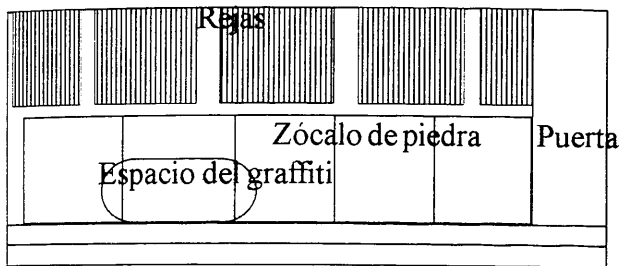
- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
 con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras...

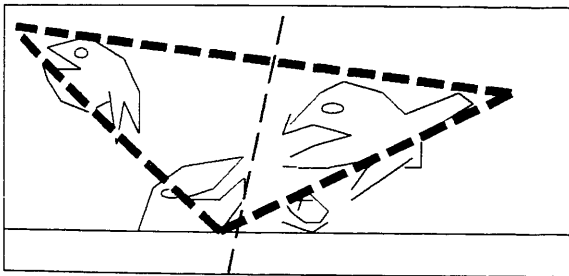
9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN:

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.
 Conjunción de elementos gráficos completos en si mismos que se asocian para formar una escena.
- Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).
 Ocupa la parte inferior del paramento de piedra que no es muy alto (1 metro de altura).



La composición se centra dentro de una estructura triangular en la cual los tres elementos se equilibran y marcan los diferentes vértices que incitan al espectador.

- Simetría.

El vértice principal del triángulo descansa sobre la base del suelo, de modo que los dos restantes flotan a diversa altura, ocasionando un tipo de inestabilidad compositiva interesante. Existe pues una simetría no vertical sino en la que el eje divisor se inclina hacia la derecha.

- Secuencialidad.

Consecuentemente la repetición de un elemento con parecidas características estructurales (pez) y en diversos frentes plantea la aparición del movimiento y la secuencialidad.

- Tiempo de lectura visual.

Es corto ya que el espectador capta la representación rítmica de los elementos, los sigue en su lectura, incluso admite como natural que estén flotando en un espacio duro y no líquido, con lo cual la representación adquiere entidad.

-Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos)

Pese a la evidencia representacional existen algunos elementos que deforman la capacidad del graffiti. Se trata de "ruidos" fruto de equivocaciones del ejecutante que quedan como grafismos incompletos y sin sentido.

No existe un orden riguroso de aparición de los elementos, de modo que no voy a intentar una hipótesis gratuita.

-Elementos formales (Puntos, rectas, curvas).

Se repiten constantemente, de modo que los tres elementos parecen idénticos. Sólo los otros grafismos no figurativos, producto de indecisiones del autor, quedan fuera del esquema general.

El punto es un elemento que "se hace distinguir" por su rotundidad ya que es negro, pero también como impulsor del dramatismo. El pez que parece contento, chorrea pintura negra, lagrimea; el pez triste aumenta su incertidumbre con el ojo ovalado.

-Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

El juego de líneas cóncavas y convexas originan esa relación entre los elementos ovals (peces). Las figuras parecen discutir, hablar, conversar tranquilamente. Estos elementos, consiguen transmitir esa secuencia de la vida diaria: lo social de los seres, la charla matutina.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

Todos hemos visto las películas de dibujos animados, las peceras donde descansan varios peces "cabezones" como estos, o las viñetas de un cómic donde un pez piensa algo de su dueño, en su acuario. O cualquier campaña contra el consumo de inmaduros. El pez representa, una vez domesticado gráficamente, un elemento simpático y transmisor de un mensaje. Recordemos como la iconografía lo hizo surgir, desde las cuevas paleolíticas, hasta su uso en las catacumbas y adopción por el cristianismo como signo. De esta manera, sus diversas representaciones, como ideograma, signo o imagen icónica revisten inmediatamente connotaciones diversas.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

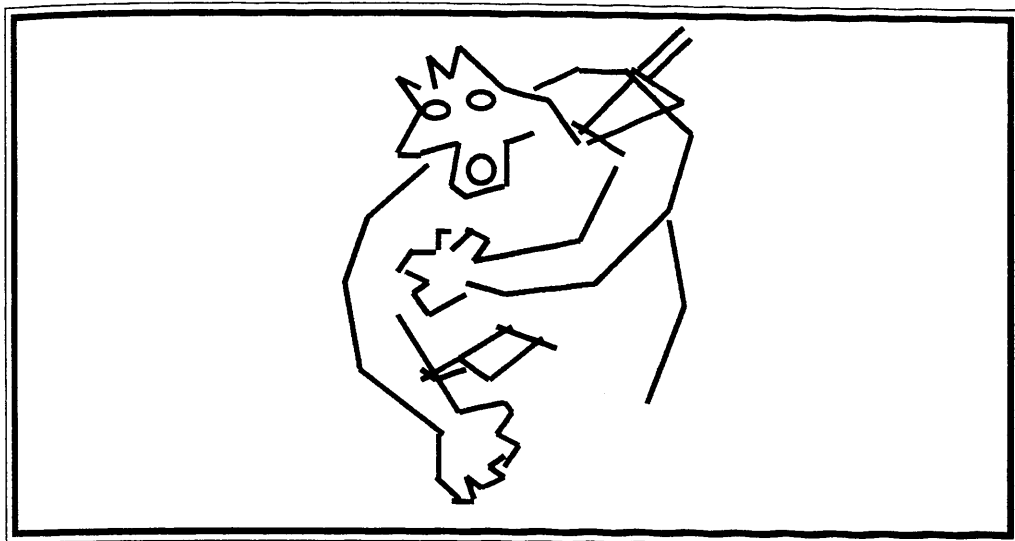
Como hemos dicho, se asienta sobre un triángulo cuyo vértice parece un punto de fuga plano que no aleja sus respectivos vértices hacia otros planos posteriores y alejados, sino que enmarca a los otros elementos, pero siempre desde esa intencionalidad de "provocar" al espectador la intuición de su facilidad perceptiva.

- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.

Es limitado ya que la obra se ve oscurecida por indecisiones. Los grafismos, pese a querer resolver de un solo trazo cada elemento no mantienen la calidad técnica exigida y se diluyen, en algunas curvas, en impresiones y zonas difuminadas que restan prestancia a la figura.

- CARACTER ILUSTRATIVO

Se ilustra lo que el autor ha querido mostrar, cómo la vida palpitante y positiva nace en cualquier lugar. El graffiti es una aparición refrescante, sobre todo cuando se contempla en días calurosos del verano, o en el invierno más riguroso cuando el espectador pasa cubriéndose de la lluvia.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : FANTASMA.

2.- CARACTERÍSTICAS: Obra muy expresiva que sale a nivel del suelo, emergiendo a través del muro como si fuera una aparición.

- FOTO Nº: 5. C/ Verónica de la Magdalena.

*1ª FECHA: 1991.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno .

BREVE DESCRIPCIÓN: Grafismo que representa a un fantasma apuñalado.

*2ª FECHA: 1 995. Tapada la obra por pintarse la fachada.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: No se observan afloraciones del dibujo.

BREVE DESCRIPCIÓN:

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1997.

OBSERVACIONES: La fachada comienza a degradarse por la humedad y el paso del tiempo. Aún así el graffiti apenas aparece ya que no existe desconchado.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 180 x 120 cm.

3.- LUGAR:

- Calle estrecha	iglesia	colegio	edificio público	¿ cuál?...
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa		abandonada		habitada muros separadores
fachada principal		lateral	ambas	
fachada de edificio		bloque de pisos		Solar sin edificar
- Contenedores		de papel/cartón	de pilas	de basuras de vidrio
papelera		Otros...		



1991. Graffiti "fantasma". C/ Verónica de la Magdalena. Granada.



4.- SOPORTE:

-Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
-Puerta / ventana: madera metal con cristal
-COLOR: Ocre

-TECNICA:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

-PROCEDIMIENTO:

Directo Serigrafía/Plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma
asociación icónico-verbal

-Clase o estilo de graffiti: europeo americano

-Signo(s) frase dominante
frases secundarias

-Por superposición por tamaño por color

-Adiciones posteriores: INCISIONES DE INICIALES

-Predomina: línea más relleno masas

-Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

-Reivindicativa

-Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

-Ilustrativa CAZAFANTASMAS: EL FANTASMA CAZADO-ASESINADO

-Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

-Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

-EL ESPACIO ES MUY SUGERENTE YA QUE SE TRATA DE UN PARAMENTO QUE HA SIDO ENCOFRADO EN HORIZONTAL CON BANDAS HACIA ADENTRO

-Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

-Aislado

-Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffitis: relacionados sin relacionar

-Muro con gran frecuencia de graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?

Respeta los parámetros ?

-Contexto:

calle pequeña

grande

céntrica

alejada

poco concurrida

estrecha

ancha

con negocios:

bares

discotecas

restaurantes

otros

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

-DESCRIPCIÓN:

-La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra está formada por una composición que se cierra sobre sí misma. Los grafismos fundamentales quedan definidos por el negro, formando un conjunto homogéneo donde las curvas juegan con ese afán de movimiento compulgido.

La masa total del relleno se ha conseguido con el color amarillo, que sobre el ocre del muro consigue iluminar a la figura. No es un relleno total sino parcial que intenta no dañar el dibujo primero en negro por lo que la masa amarilla no es tal. Se trata de un relleno de grafismos en "S" de gran efecto sobre la obra. El autor muestra una gran pericia técnica al conseguir que este relleno sea efectivo.

Los otros colores utilizados, el azul y el rojo, muestran el grado de preocupación del ejecutante de dotar a la obra de todos los "condimentos" necesarios que la hagan poderosa y fuerte. Los ojos, cegados por el dolor, se vuelven totalmente azules, como si una luz interior estallara desde dentro del personaje. El rojo sin embargo se presenta con una intervención técnica mucho más torpe por cuanto a penas utiliza el autor el chorreado del spray para darle más realismo a las escenas de sangre.

-Entorno visual (gráfico).

Se trata de una calle muy estrecha del centro de Granada, cerca de la Plaza de Gracia, donde se encontraban los únicos multicines de la ciudad en las fechas de la aparición del graffiti. Estas calles están llenas de pequeños bares y son muy frecuentadas por los jóvenes universitarios.

-Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).

La composición rebasa el límite espacial del muro ya que al ser una calle estrecha de una sola dirección para los coches, el grafismo posee un gran poder sobre el viandante.

-Simetría: El eje de la cabeza divide en dos mitades la composición que queda equilibrada por la distribución de las masas a un lado y otro.

-Secuencialidad: Las formas se consiguen conjuntar muy acertadamente. Existe como una verdadera "Coreografía" del elemento o tema (fantasma) que no es más que la unión de una serie de grafismos inconexos, que no se tocan, pero que alcanzan un alto nivel de empatía y unidad.

-Tiempo de lectura visual: Es muy rápido. En un sólo golpe de vista el mensaje principal se hace ostensible y patente, a veces casi obsesivo.

-Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos)

. Aparición de la cabeza, eje vertebral de la composición.

. Ojos y boca.

. Brazo izquierdo (derecha del espectador) de un solo trazo.

. Brazo derecho (izquierda del espectador) de dos trazos:

. Curva exterior.

. Curva interior y dedos.

- . Curva de la derecha aislada que indica parte del tronco.
- . Relleno del amarillo en una cuidada secuencia de grafismos.
- . Azul de ojos y rojo de sangre .
- . Los cuchillos son realizados sobre el rojo y se yuxtaponen a este matiz.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

La imagen obtenida es una derivación del mundo del cómic y concretamente del cine fantástico con la aparición de fantasmas semitransparentes que salen de los muros, pero que a la vez evidencian su presencia física con gritos y gestos agresivos, en este caso de dolor. La película norteamericana "Cazafantasmas" es un propiciador gráfico de este graffiti.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA.

La imagen se aparta de la realidad y toma, como decimos, referencias iconográficas de los mass media, aunque conceptualmente cambia el significado del fantasma al dotarlo de una perennidad humana, ya que ha sido herido. Este hecho introduce aún más incertidumbre a la expresividad.

La imagen es una verdadera "instantánea" del elemento representado, captada en su momento de mayor virulencia.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Es centrífuga, los elementos se reconcentran en una especie de espiral que gira sobre sí misma. La estructura resultante es la de un círculo con varios elementos repartidos en diagonal (cuchillos chorreantes, manos y cabeza) que equilibran la composición.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

El grafismo representa elementos anatómicos, pero lo consigue utilizando el lenguaje del cómic. En ningún momento se intenta acercar a una visión gráfica correcta pues lo que se busca es la eficacia comunicativa.

- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.

Los elementos dispuestos son ricos y muestran un gran dominio técnico, los inicios y términos de las líneas no se saturan de materia y chorrean. Sólo el ojo azul derecho desprende casi una lágrima humana, pero es un recurso no un descuido.

En general el autor se suele colocar perpendicular a la pared y a penas mueve los pies. De esto eleje en el que se mueve provoca cierta dificultad, sobre todo en el espacio izquierdo de nuestra visión y también en el superior ya que la altura del motivo hace elevar la mano mucho con el spray, lo cual es difícil de controlar.

- EL LUGAR.

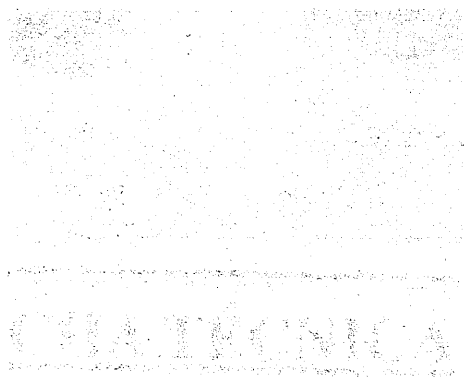
La calle, como hemos dicho, al ser muy estrecha posee grandes problemas de circulación de coches. No obstante para aparcar los dueños se suben sobre la acera y pegan lo más posible el coche a la pared. Esto ha originado en esta obra el desprendimiento de parte del encofrado de cemento, como vemos en el extremo inferior.

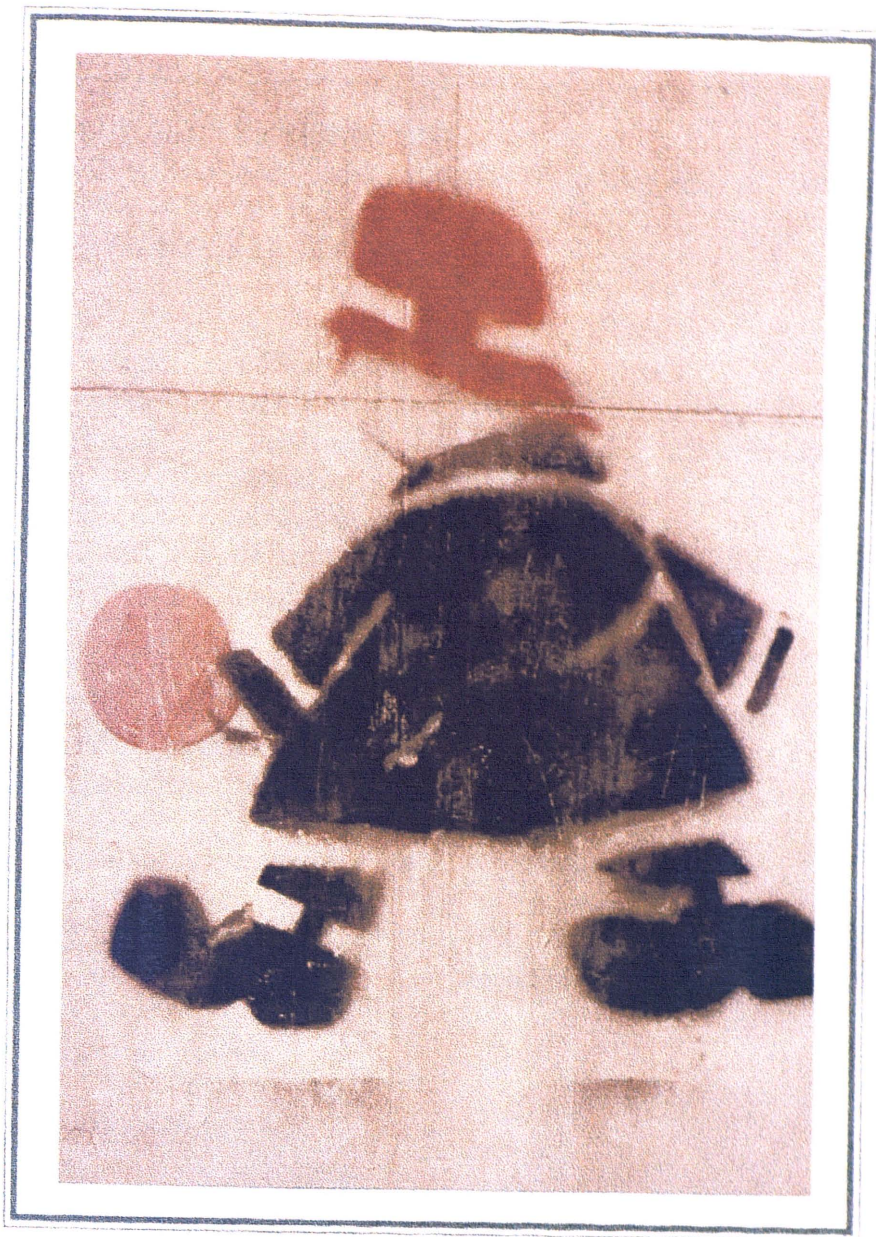
-CARACTER ILUSTRATIVO.

El graffiti podemos decir que no posee ninguna relación con el espacio que habita. La fachada corresponde a una casa de vecinos típica de Granada, estructurada en torno a un recibidor y a veces con un patio interior y una escalera que distribuye los pisos y viviendas.

Por tanto la intencionalidad no puede desprenderse de ningún hecho que nos haga saber el porqué de la decisión de ejecutar la obra aquí y no en otro lugar, por ejemplo en el cercano Seminario Mayor de Granada, varias calles más abajo.

El autor eligió la calle por ser fácilmente vigilarla para no ser sorprendido por ningún vecino, ya que a ciertas horas es poco frecuentada. Pero debemos destacar la enorme atracción que sobre su ejecutor tuvieron las bandas ocre amarillas del muro, casi verdaderos barrotes horizontales de una presunta cárcel de ciencia ficción.





FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE: BOMBERO.

2.- CARACTERÍSTICAS: Graffiti a dos colores muy extendido por el centro de la ciudad que utiliza plantilla (llamado serigrafiti).

-FOTO Nº: 6. C/ Buensuceso.

*1ª FECHA: 1989.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: La base es de piedra del paramento de un edificio, el color se ha asentado muy bien.

*2ª FECHA: 1990 (fecha de la foto).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: La fijación del pigmento es inalterable.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1997.

OBSERVACIONES: Buena conservación, el graffiti no se ha limpiado y permanece.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 30 x 20 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
- Via pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa		abandonada	habitada	muros separadores
fachada principal		lateral	ambas	
fachada de edificio		bloque de pisos	solar sin edificar	
- Contenedores		de papel/cartón	de pilas	de basuras
papelera		otros...		de vidrio

4.- SOPORTE:

- Muro:	ladrillo	cemento	yeso	baldosas piedra	mármol
- Puerta / ventana:	madera	metal	con cristal		

- COLOR: Ocre blancuzco

- TECNICA:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

- Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

- PROCEDIMIENTO:

Directo serigrafía / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico	pictograma	pintura mural	ideograma
asociación icónico-verbal			
- Clase o estilo de graffiti:	europeo	americano	
- Signo(s)	frase dominante		
	frases secundarias		
- Por superposición	por tamaño	por color	
- Adiciones posteriores			
- Predomina:	línea más relleno	masas	
- Bidimensionalidad		tridimensionalidad	

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa			
- Trasgresora:	hacer daño	a la superficie	a lo que representa el espacio
- Ilustrativa			
- Autoexpresión	firma (tags)		

8.- ESPACIO

- Aprovecha sugerencias:	espaciales	texturales	cromáticas	otros graffitis
- Asociado a otras señales:				
	Tráfico	¿cuáles?		
	Publicidad	¿cuáles?		
- Aislado				

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?

Respetar los paramentos?

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

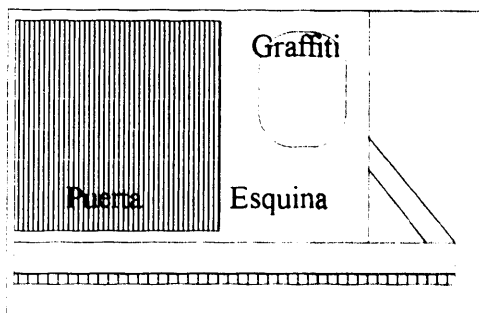
- DESCRIPCIÓN:

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

Posee una rotundidad comunicacional indiscutible. Se hace ver inmediatamente. Los elementos sólidos utilizan las tintas planas y se valen del lenguaje sencillo y directo.

- Entorno visual (gráfico).

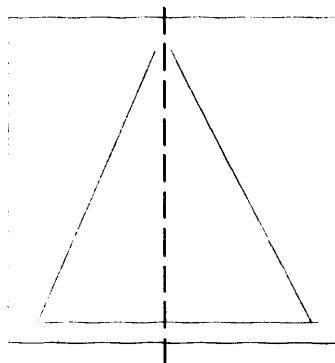
En este caso ocupa un lugar importante ya que está a 1'20 metros del suelo, a la altura de la vista del viandante y en una esquina.



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).

Se muestra compacto a partir de una puerta amplia de un negocio y la línea vertical del vértice de la esquina. La composición es triangular, lo cual afianza enormemente su identificación, lo convierte en un elemento dinámico pero con una base sólida.

La regularidad que impone manifiesta de un lado el anclaje de la imagen en su marco visual y de otro aumenta el movimiento de la figura que parece sucederse a sí misma.



- Simetría.

Es importante observar este hecho en la descripción del elemento ya que posibilita una cierta identidad y estimula su percepción inmediata.

- Secuencialidad.

Son sin embargo determinados elementos como la direccionalidad de las botas, la asimetría del casco y la aparición de la mano los que rompen esta simetría que imponen desde dentro las masas.

Esto hace que los elementos se desvinculen del eje de simetría y se lancen hacia nuestra izquierda, consiguiendo con esto movilidad.

- Tiempo de lectura visual.

Esta ruptura de la simetría incrementa la lectura al hacer del elemento un signo cinético. Porque, entre otras cosas, este graffiti se transforma en un signo desde el momento que adopta el lenguaje del grafismo propio del código de circulación que utiliza siluetas planas muy descriptivas del lenguaje de la comunicación.

Así podríamos pasar de una identificación como pictograma de la imagen obtenida a incrementar su valor signico, dotándolo de un segundo valor semiótico, de comunicación visual propio del diseño gráfico.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

Se ha utilizado una plantilla, normalmente de cartón. Pero creo que debe de haber sido de plástico u otro material más duradero (chapa, latón, etc.) dado que la plantilla se ha usado en cientos de ocasiones para inundar el centro de la ciudad y algunos barrios periféricos.

Podemos observar dos elementos, el rojo que representa el casco del bombero y el negro que es el traje y las botas. Otro elemento se añade a la composición y que corresponde a otro graffiti que fue utilizado por la brigada de fontanería del ayuntamiento de Granada para indicar aquellos lugares en los que bajo este signo había que abrir una llave de paso de agua.

Este elemento propició en toda la ciudad un curioso interés por los autores de graffiti que utilizaron estos lugares señalados para imponer su obra. En este caso no es así, puesto que el círculo rojo fue puesto después de la obra que analizamos. Podemos comprobarlo al ver como el punto rojo está encima de la pintura en negro del semicírculo que representa la mano.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

Es muy importante incidir en aquellos elementos secundarios que unifican esta obra. En primer lugar podríamos estudiar las zonas del casco no cubiertas por el rojo que actúan como bandas del casco y que aparecen muy luminosas pese a que una de ellas está difuminada por la acción no correcta de la plantilla que no ha estado suficientemente adherida al soporte. Aún así las dos bandas consiguen "enfriar" el paramento al casi aislar su superficie totalmente, de este modo la superficie se "enfria" por acción del color vecino y se hace metálica y luminosa. Esto mismo ocurre en las bandas de las mangas y en las botas donde se ha cuidado mucho su diseño y que actúan potenciando su vacío y haciéndose luminosas al ser rodeadas por el negro.

Hay otros elementos más pequeños pero muy importantes que corresponden a pequeños grafismos recortados que contribuyen a una buena lectura. Tal es el caso de los elementos que cierran la oquedad triangular entre el casco y el cuello que logran transmitir la sensación no de vacío (el síndrome del "hombre invisible") sino de cabeza a través de la línea del perfil del individuo. En otros casos la mano se ha logrado al cortar pequeños triángulos alargados (tres) que se suceden y redondean aislando otra oquedad que se lee como "mano".

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Los elementos están aislados porque la técnica así lo requiere. Tenemos que tener siempre en cuenta que este graffiti no es directo sino que la verdadera realización ha sido sobre una mesa y con el uso de una superficie a la que se ha dibujado con cuidado el diseño establecido y realizando una serie de cortes que han abierto unas ventanas que son las que ocupa el color y muestran el dibujo.

Este esfuerzo simplificador nos muestra a un autor muy preocupado por transmitir aquello que quiere y además hacerlo con rotundidad. Por eso cuida enormemente las distancias entre los elementos ya que cualquier error en este aspecto daría como resultado una falta de interconexión entre los elementos

que no serían leídos de forma correcta y romperían la unidad

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

La geometrización que se opera en la figura hace de esta un verdadero estudio de proporciones y elementos que interaccionan. La imagen real del bombero es la de un hombre alto y fuerte, pero aquí se impone una "acción", la retransmisión de un movimiento ligero que abre la vestimenta del intérprete. Es verdad que los trajes en campana de los bomberos son así de amplios y que si los observamos, cuando caminan o corre se abren, deformando la anatomía que cubren.

Esta dependencia con la imagen real se hace muy válida. De este modo pasamos de observar una figura que a priori es exagerada a poder decir de ella que corresponde con la realidad más de lo que creímos.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Es bien patente que la composición se amolda a una observación veraz que no guarda demasiados préstamos del lenguaje del cómic.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

El triángulo avizora la captación inmediata. Fuera de esta estructura, el círculo parece tropezar con la figura y dinamizarla aún más.

- EL LUGAR.

Se han escogido los lugares de paso más importantes, sobre todo en el centro de la ciudad. La presencia de este graffiti se hizo insoportable a veces, ya que tardó tres o cuatro años en ser borrado, sobre todo por sus buenas condiciones técnicas bajo las cuales fue ejecutado.

- CARACTER ILUSTRATIVO.

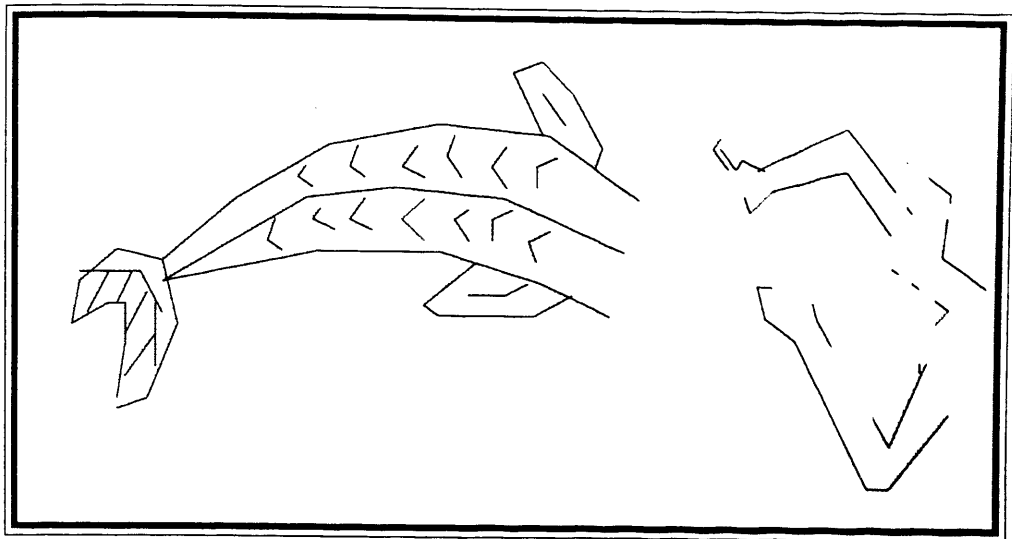
El graffiti ilustra una protesta de los bomberos de Granada. La huelga duró una semana en la cual se manifestaron en la ciudad y frente al Ayuntamiento. Lo importante de este caso fue la noticia de que uno de los bomberos estaba matriculado en la Facultad de Bellas Artes de Granada y con total seguridad era el autor. Esta noticia extraordinaria la pude contrastar con profesores de la propia facultad a los que el autor referido había "confesado" su autoría.

De este modo, esta aparente preocupación por la composición y el diseño de los elementos venía justificada por tratarse de una persona que iniciaba sus estudios de Bellas Artes y que por tanto poseía dotes suficientes y además conocía muchos de los recursos técnicos de la comunicación visual.

- HIPOTESIS DE EJECUCIÓN.

No obstante y a pesar de la calidad del diseño, los ejecutantes del graffiti debieron ser otros compañeros no muy entrenados en la utilización de plantillas porque muchas de estas obras carecen de cierta calidad y se pierden en difuminados desafortunados.

En la foto se puede observar como la plantilla, en el proceso de ejecución se movió arruinando ciertos perfiles además de manchando por raspado de su superficie la claridad del cuerpo central. Pensemos no obstante que este graffiti fue realizado a toda prisa a altas horas de la noche con el consiguiente miedo a ser descubiertos, y que a pesar de todo se utilizaron dos colores, lo cual lo hace más heroico. La plantilla, utilizada continuamente, estaría llena de pintura por ambas caras, pintura fresca que al ponerse sobre la pared la mancharía inmediatamente.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : TAUROMAQUIA.

2.- CARACTERÍSTICAS: Obra de gran formato donde aparecen diversas intervenciones. De gran expresividad.

-FOTO Nº: 7. C/ Jardines.

*1ª FECHA: 1991.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Gran pared donde el graffiti se desarrolla en el espacio, se observan restos de ruedas de coches en la parte inferior de la pared, que la rozan al intentar aparcar aprovechando el máximo del reducido espacio de la calle.

*2ª FECHA: 1995

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy malo.

BREVE DESCRIPCIÓN: La pintura del muro se ha desprendido por la degradación ambiental. Calle estrecha muy transitada.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1996.

OBSERVACIONES: El muro se ha pintado de nuevo, ha sido raspada la pintura.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 200 x 600 cm.

3.- LUGAR: Muro frente a una pensión.

- Iglesia colegio edificio público ¿cuál?...

- Vía pública acera asfalto enlosado

- Pared exterior de casa abandonada habitada

fachada : principal lateral ambas

fachada de edificio bloque de pisos solar sin edificar

- Contenedores de papel/cartón de pilas de basuras de vidrio

papelera Otros...

adoquinado

muros separadores



Graffiti "tauromaquia". Detalles. C/ Jardines. Granada, 1991-96

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: madera metal con cristal
- COLOR: OCRE

-TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

-PROCEDIMIENTO:

Directo serigrafiti / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma
asociación icónico-verbal
- Clase o estilo de graffiti: europeo americano
- Signo(s) frase dominante: NEW KIDS
frases secundarias

Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores: GRAFISMOS BLANCOS Y LETRAS

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad Tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

Tráfico ¿cuáles?

Publicidad ¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?: LA DEL PROPIO MURO EN TODA SU EXTENSION

Respetar los paramentos?: SI, SOLO UTILIZA EL MURO RESEÑADO

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
con negocios: bares discotecas restaurantes otros :

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN:

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra representa claramente una serie de elementos contrapuestos que nos retrotraen al mundo

de la protesta: El estoque de muerte a un pescado.

Los elementos están bien estructurados y en una sucesión consecuente que agiliza el movimiento y lo convierte en tema importante, ese instante vacío y sórdido de los elementos que desencadenan la acción gráfica y arrastran a la acción dramática.

La distribución de los bloques compositivos se realiza a base de la conjunción de los dos elementos principales en el punto de inflexión en el que se tocan. De un lado un gran bloque del primer personaje, el pescado que salta de la línea de horizonte que forma el suelo y su unión al muro. De otro, el personaje que no es representado en su totalidad sino sólo su torso, como si el espectador se situara tras una barrera que lo protege, que de nuevo es la línea de tierra. Ambos elementos parecen emerger del suelo, grandiosos, como en una visión apocalíptica y tragicómica.

- Entorno visual.

Los elementos están dispuestos con elegancia, a pesar de las enormes dimensiones del graffiti que ha obligado al autor a ir andando sobre el terreno para dibujar el enorme cuerpo de pez, esto provoca algunas indefiniciones consecuentes y resta elegancia al dibujo. Lo mismo podemos ver en la anatomía humana, que sin embargo ha conseguido expresar el esfuerzo del trance. Podemos comprobarlo en la hinchazón de los músculos que soportan la capa, el codo en ángulo recto, y la pirueta del brazo diestro, leve pero veloz hacia la confluencia de la espada.

Elementos importantes eran las expresiones del pez con la boca abierta y expresivos ojos, y la reconcentración del hombre, con el torso desnudo.

- Composición dentro de los márgenes murales

Amplia pared sin ventanas o puertas que corresponde a la parte trasera de un local comercial.

- Simetría:

Existe una preocupación por el equilibrio, de manera que la gran longitud del pez se vea equilibrada y compensada por el peso visual de la capa y la composición del elemento hombre dentro de una figura geométrica cerrada romboidal.

- Secuencialidad:

Al tratarse de una escena que en sí misma se completa, podemos pensar en los instantes anteriores del movimiento. La secuencia cinematográfica resultante que podríamos reconstruir se detiene en el propio momento de la plasmación de la representación, aunque podríamos imaginarnos el siguiente movimiento de los personajes. El momento elegido es el crucial dentro del proceso descrito. Si conocemos esta fase taurina, podremos comprender el alcance significativo expresado.

- Tiempo de lectura visual:

Es más dilatado que en otras obras ya que al ser la calle muy estrecha (4 metros) el que observa la escena no la entiende al principio pues no puede en un solo golpe de vista asimilar la escena. Hay que detenerse para poderla ver y agrupar visualmente. Esto es un grave inconveniente.

No obstante un hecho importante nos viene a resolver el problema: El graffiti está hecho frente a una casa que se utiliza como pensión. La puerta está situada frente a la obra, de modo que desde el patio interior de la vivienda, y más aún desde el zaguán la obra emerge en su mayoría sustancial y significativa, desde aquí se ve la escena de la fotografía.

Esto nos evidencia que ha sido realizada ex-profeso para ser contemplada, no por los ocasionales

viandantes de la estrecha calle, sino para los habitantes de la pensión. La visión elegida en la frontal, no la secuencial de otros graffitis que tienen en cuenta los movimientos del paseante. En este caso la obra va abriendo su espacio al contemplador conforme este avanza, desde el patio central de la casa hacia el zaguán y se detiene en la misma puerta para contemplar a un lado y a otro la gran composición.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

Existen dos fases sucesivas en la elaboración de la obra. Cada elemento ha sido completado por separado.

. Primero posiblemente la figura del pez enorme, como elemento indispensable.

. Luego el personaje, condicionado por el marco espacial que ha dejado a la derecha el pez

. Tras la composición de la totalidad de los motivos se han sombreado ciertas zonas, manteniendo el spray a distancia, aligodonando ciertas sombras con el mismo negro. Esto lo podemos ver en el lomo del pez y en los brazos del personaje.

. Se ha completado la obra con el rojo de la capa con pocos trazos

- Elementos formales (Puntos, rectas, curvas).

Alternancia de rectas y curvas.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Entrelazados en pequeñas unidades y unidos por amplias líneas-fuerza.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

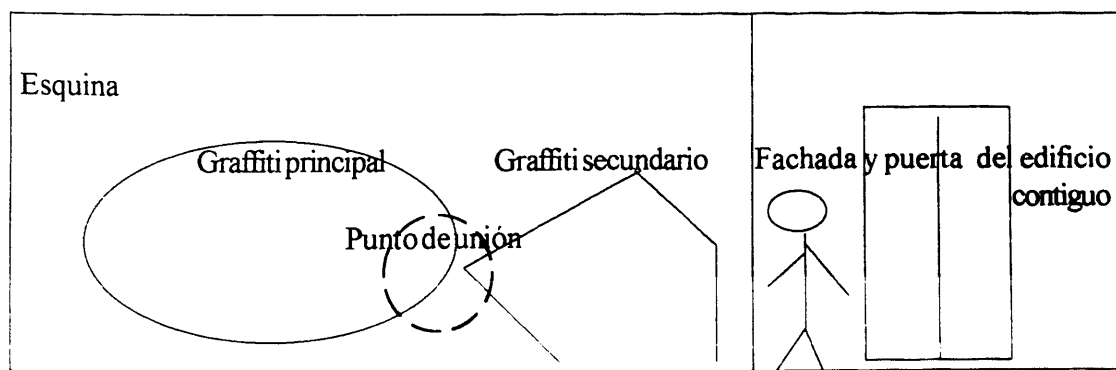
La composición es tan convincente que la escena por si misma manifiesta un acierto importante de escenificación. La anatomía humana es correcta, las manos y las estructura óseas están bien tratadas. Esta obra se alejaría del mundo del cómic si el pez no mostrara elementos tan codificados gráficamente como las escamas, sumamente simples y realizadas con demasiada rapidez.

La escena es trágica ya que la pintura se ha dejado que chorree en el punto donde la espada se clava, este chorreado cae hasta el suelo.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Posee una gran cercanía la composición con la panorámica (cinemascope) de los cines de los 60. La imagen ya hemos dicho que impone por su formato, pero no es correctamente contemplada por el viandante.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.



Como podemos comprobar en el diagrama realizado los campos en que queda dividida la composición son tres grandes masas, una circular concéntrica: el pez, otra es una forma irregular también cerrada sobre sí misma (el torso del matador). Estas dos grandes superficies se interrelacionan en un punto culminante que es donde la espada alcanza a la representación de la cabeza del pez.

En la fotografía podemos comprobar como una adición posterior ha cambiado ostensiblemente el significado original. En este caso se ha querido subrayar el dramatismo de la acción, no sabemos si para incrementar o con el ánimo de interrumpir la comunicación. La fuerza expresiva de los brochazos de pintura plástica blanca parece indicar que se ha querido rellenar el dibujo, como podemos observar en el brazo y mano que empuña la capa, o en la cara. Además, el otro elemento como es la espada y la cabeza del pescado que pudo verse seriamente dañada, queda ahora mucho más expresiva ya que la espada parece un rayo que fulmina al animal.

Queda anulada la expresión de terror del pez que chorrea, como hemos dicho, pintura negra por sus ojos.

Otra adición de otra persona es la realizada con tiza, de tipo verbal: "NEW KIDS" que tanto puede interpretarse como "nuevo cabrito(s)", o "nuevo Chico(s)", creemos que la lectura primera corresponde más a la traducción.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

El resultado es un grafismo que combina la expresión pictórico-gráfica con la verbal para afianzar el mensaje. Aunque el resultado final deviene de tres actuaciones de autores diferentes, pero este es el sentido último que poseía el graffiti cuando lo fotografiamos por última vez.

- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.

Elementos coordinados mediante la línea y que muestran un gran acierto compositivo y gestual. Uso de los grandes formatos que obligan a un despliegue de medios sicomotrices considerable.

- EL LUGAR.

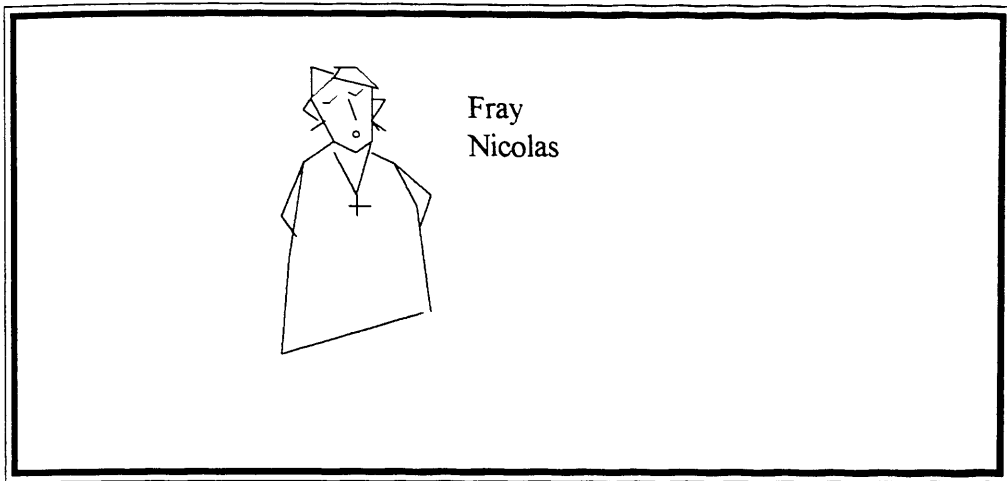
No hemos encontrado cerca ninguna peña taurina o similar con lo que el graffiti quedaria plenamente explicado. Es sin embargo curiosa la presencia de la obra en el entorno porque la calle está en pleno casco antiguo de Granada, cerca de la escuela de traductores e intérpretes y de la de turismo.

- CARACTER ILUSTRATIVO.

La obra pretende identificar la acción con el momento culminante de "nuestra" fiesta nacional, si bien cambia los personajes, ridiculizando el mensaje: Hombre que mata a un ser indefenso en una escena de horror, además con el título de "Nuevos cabritos".

- HIPOTESIS DE EJECUCIÓN.

Ya hemos hablado de las tres fases separadas en la realización de la totalidad gráfica.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : FRAY NICOLAS.

2.- CARACTERÍSTICAS: Graffiti sencillo que muestra un monje reconcentrado junto a su nombre. Posee bastante gracia en la ejecución y se ve muy bien sobre el muro en el que aparece. El autor domina bastante bien el aerosol.

-FOTO N°: 9. C/ Avenida de Pulianas.

*1ª FECHA: 1994.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Pintura roja clara sobre muro blanco recién pintado.

*2ª FECHA: 1997 (fecha de la foto que se adjunta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: La pintura roja se ha oscurecido. La pared ha perdido blancura y por acción de la humedad y la contaminación se ha degradado.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN.

OBSERVACIONES:

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 200 X 100 cm.

3.- LUGAR:

- | | | | | |
|--------------------------|---------|------------------|--------------------|-------------------|
| - Iglesia | colegio | edificio público | ¿cuál?... | |
| - Vía pública | acera | asfalto | enlosado | adoquinado |
| - Pared exterior de casa | | abandonada | habitada | muros separadores |
| fachada principal | | lateral | ambas | |
| fachada de edificio | | bloque de pisos | solar sin edificar | |
| - contenedores | | de papel/cartón | de pilas | de basuras |
| papelera | | Otros... | | de vidrio |



Graffiti "Fray Nicolás". C/ Avenida de Pulianas. Granada, 1997.

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: metal con cristal
- COLOR:

5.- TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: Plástica al agua (Temple) Acrilica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado otros:

6.- PROCEDIMIENTO:

serigrafía / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

- Clase o estilo de graffiti: americano

- Signo(s) frase dominante:
frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores

- Predomina: más relleno masas

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: Espaciales Cromáticas Otros graffitis

- Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: Relacionados Sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica:

¿Cuál?

Respetar los paramentos?:

- Contexto:

Calle pequeña céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha con

negocios: bares restaurantes otros:

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

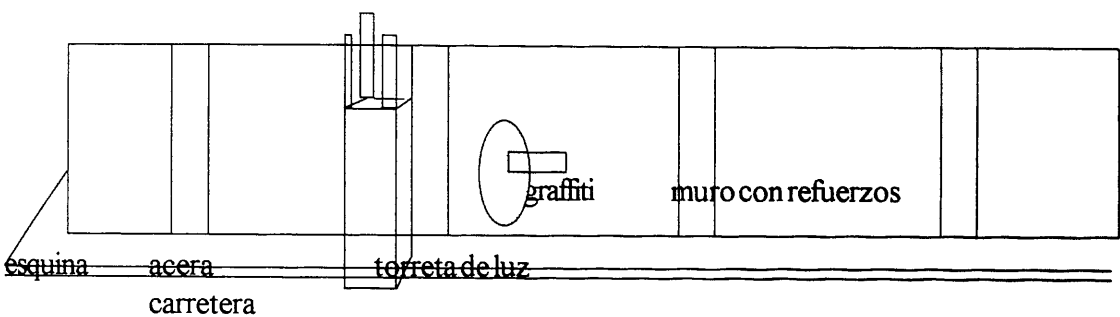
- DESCRIPCIÓN:

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

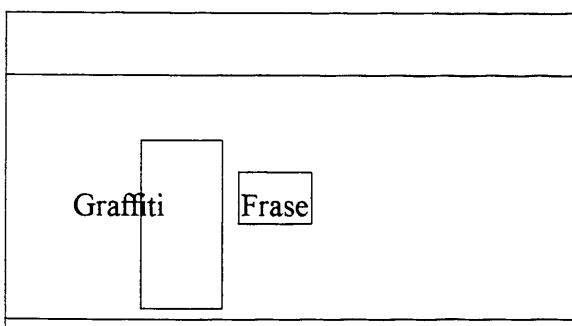
Se trata de un trabajo de suma simplicidad que reduce los elementos a simples líneas y puntos. No obstante el mensaje es efectivo y expresa quietud y calma. El personaje parece reconcentrado en la oración. Para que no haya duda de su identidad el nombre, a la derecha muy bien rotulado muestra el cuidado con que ha sido realizado el graffiti. De esta manera, los dos bloques compositivos, el icónico y el verbal actúan como dos elementos que se equilibran mutuamente.

- Entorno visual (gráfico).

Es muy interesante que el entorno lo constituya una gran pared enlucida de cemento con gran textura. El muro está dividido cada cinco metros por refuerzos y mide cuatro de altura. El graffiti aparece a unos veinte centímetros del suelo.



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).



Como podemos contemplar la obra ocupa un lugar adecuado, es posible contemplarla al pasear o en coche. El muro no ha sido nunca ocupado por ningún otro graffiti, cosa extraña ya que no muy lejos existen otros muros que son continuamente utilizados.

Los bloques compositivos se contrarrestan. El vertical (graffiti del monje), que no descansa sobre la base del muro hace que el personaje parezca levitar, y se presente ingrávido, sin peso. Este hecho no interrumpe lo convincente de la representación. Además el otro bloque del texto (horizontal) armoniza y le confiere una especie de "escudo" protector al dibujo.

- Simetría.

El personaje es perfectamente simétrico, aunque no en un sentido estricto ya que los brazos al moverse hacia atrás descompensan la figura y la mueven. No obstante podemos observar la grávida figura del crucifijo que es un elemento que pesa en la figura y mantiene a pesar de todo la verticalidad.

Con respecto al bloque de texto la figura es asimétrica.

- Secuencialidad.

Al tratarse de una sola imagen la secuencia podría estudiarse como una sucesión de elementos encadenados y dirigidos a mostrar otro elemento inconexo: el signo gráfico o nombre a un lado del personaje. Uno sin el otro no existen independientes pues se explican mutuamente.

- Tiempo de lectura visual.

Es relativamente corto, ya que la simplicidad de medios expresivos permiten una percepción inmediata que, eso sí, queda retardada un poco por el mensaje verbal, pero es tan claro y bien organizado que en seguida se entiende.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

Ejecución de arriba-abajo y de izquierda a derecha.

. Línea de cara en "U".

. Cabello.

. Orejas.

. Ojos, boca, nariz.

. Cuerpo.

. Brazos.

. Mensaje verbal.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

Es muy importante estudiar el rostro de este personaje. Los elementos propios del lenguaje gráfico son llevados a su máxima economía: el punto es la boca, la línea vertical la nariz, y las dos líneas curvas secuenciadas los ojos cerrados. Esto nos muestra la suma efectividad del lenguaje.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

De la unión de estos elementos simples y a veces inconexos resulta el grafismo. Podemos observar que la cruz que pende pesada lo hace en realidad de una línea quebrada en "V" que ni siquiera llega a rozar el cuello. Este aparente error no es leído como tal pues sabemos que una cadena o cuerda pende en su totalidad del cuello al que le da la vuelta. Así, lo que se sabe que sucede no es necesario mostrarlo pues de lo contrario podría interrumpir o entorpecer la eficacia del dibujo. Imaginemos que esa línea llegara al cuello y se uniera, la composición quedaría empobrecida incluso el autor correría el riesgo de colarse con el spray y estropear la cara.

10-ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

Imagen resultante del lenguaje del cómic, pero no de un cómic muy elaborado sino que la obra presenta a un autor muy acostumbrado a leer historietas de personajes sumamente simplificados como la de los catecismos de los años 60 que mostraban personajes muy infantiles e inexpressivos, regordetes y carentes de la estilización expresiva de los comics tipo Mortadelo y Filemón, etc.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Queda muy lejos de cualquier convencionalismo fotográfico

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Muy simple, basada en dos grandes círculos, uno el de la sotana y el otro el de la cabeza que se adhieren a un campo visual óptimo.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

Lo icónico pierde terreno ya que la forma está muy idealizada y reclama sus propias leyes internas para subsistir como tal.

- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.

El grafismo no pretende mostrar más de lo que es de por sí, están fuera cualquier incentivo de ilusionismos técnicos o espaciales. La economía de medios revierte para bien en este caso, pues el objetivo final se cumple, la obra comunica y se cierra sobre sí misma.

- EL LUGAR.

Ocupa un papel preponderante ya que próximo al muro (10 metros) se encuentra un colegio del Ave María que ocupa toda una manzana. Dado que los niños que van son pequeños en su mayoría no podemos conceder autoría a ninguno de ellos ya que la obra es de una persona de aproximadamente veinte años y de una estatura normal (1'60 mínimo), puede que de una mujer por el tipo de letra.

- CARACTER ILUSTRATIVO.

No podemos negar atribuir esta figura a un fuerte carácter ilustrativo ya que lo anteriormente apuntado encamina los hechos hacia esto. El nombre Nicolás no dice en principio nada, pero podemos recordar que en esta misma calle (Avenida Pulianas) a penas a 3 kilómetros se encuentra la iglesia de Fray Leopoldo, fraile granadino muy querido y afamado, enterrado en esta iglesia y muy visitado desde todas las provincias colindantes.

Puede que el nombre "Nicolás" pretenda asimilarlo al otro "Fray" famoso para hacerlo gracioso. Quizás la autora trataba de bromear con este hecho "Fray Leopoldo" = "Fray Nicolás".

Aún así podríamos llegar a la conclusión de que, si quitamos el apelativo de fray el nombre de San Nicolás en la Iglesia católica es bien conocido, sobre todo para los niños belgas y holandeses. San Nicolás fue un obispo español del siglo IV que para los países bajos es el que "viene desde España" para traer juguetes a los niños en el mes de noviembre. Frente a "Santa Claus", tradición americana que se está imponiendo últimamente en todo el mundo, San Nicolás es otro personaje asociado a la ilusión infantil.

Podríamos por tanto completar el razonamiento introduciendo este significado como el más exacto para que el graffiti estudiado adquiera su verdadero carácter.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : MILI NO

2.- CARACTERÍSTICAS: Graffiti en negro sobre pared de yeso ocre rojizo.

- FOTO Nº: 9. C/ Santa Teresa.

*1ª FECHA: 1989.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Aceptable (fecha de la foto).

BREVE DESCRIPCIÓN: La superficie de la pared es de yeso hasta el suelo. La degradación del zócalo pintado en gris (parte inferior) que está muy alterada no se debe a la humedad excesiva sino al roce de coches y camiones que pasan por la calle y tienen que subirse al acerado para pasar.

*2ª FECHA: 1992.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy malo.

BREVE DESCRIPCIÓN: La acción mecánica ha borrado el dibujo inferior. Los yesos se han desprendido al perder capacidad de adhesión por la humedad. El graffiti se ha desconchado por la propia humedad del soporte, desdibujando totalmente la obra.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1996.

OBSERVACIONES: La obra ha desaparecido al remodelarse la fachada que se ha picado, retirando el mortero de yeso y encementándose.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 100 x 120 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa		abandonada	habitada	muros separadores

fachada principal	lateral	ambas		
fachada de edificio	bloque de pisos	solar sin edificar		
- Contenedores	de papel/cartón	de pilas	de basuras	de vidrio
papelera	otros...			

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol

- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: Ocre rojizo

- TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

- PROCEDIMIENTO:

Directo serigrafía/plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

asociación icónico-verbal

- Clase o estilo del graffiti: europeo americano

- Signo(s) frase dominante: MILI NO
frases secundarias: La lucha de una mujer no es en mili en un cuartel. KK

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora. hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffitis: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál? Paredes y grandes puertas de cocheras antiguas

Respetar los paramentos? Si

- Contexto:

- Calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha

con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración.

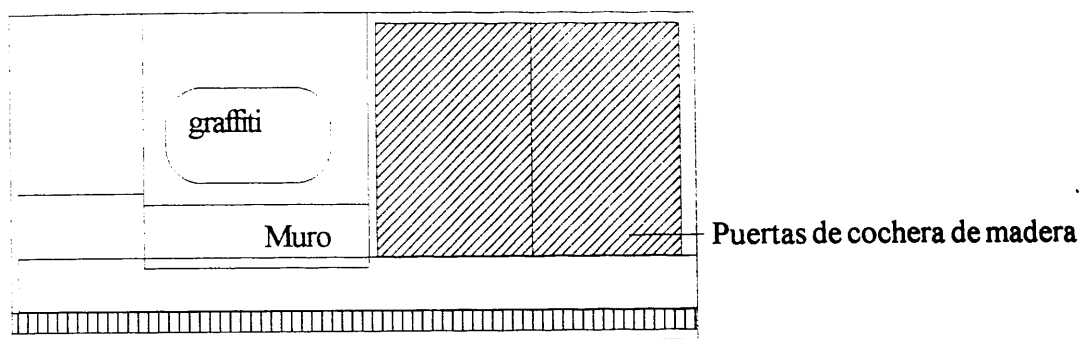
9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN:

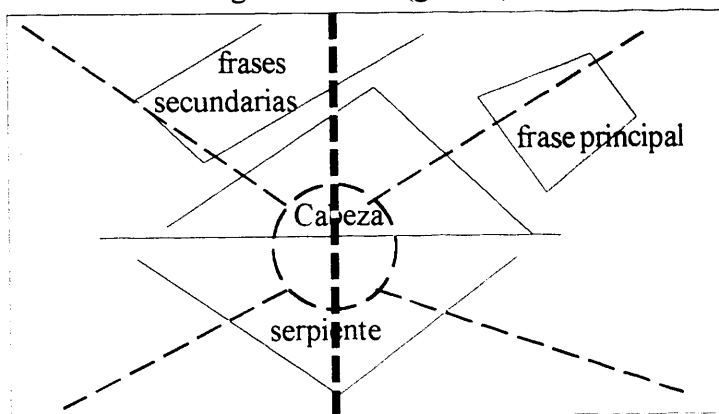
- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

Es muy atractiva ya que con el mínimo de elementos plantea una estructura compositiva abierta y amplia. Se sirve de los parámetros arquitectónicos para proyectarse en lo necesario, dejando al espectador para que complete y lea con desahogo los elementos.

- Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).



Los bloques principales donde quedan englobados los elementos representan una gran movilidad al predominar la diagonal. El grafiti principal icónico representa dos elementos unidos por un eje horizontal que globalmente se lee como un rombo que unifica la visión y la centraliza absorbiendo todas las fuerzas restantes y equilibrando la composición.

- Simetría:

Queda generada a partir de la observación anterior ya que también el centro de atención (ojos) queda dentro del centro compositivo del espacio delimitado a un lado por la delimitación del reborde del muro (izquierda) y por la puerta de madera (a nuestra derecha).

El equilibrio, de esta manera es el resultante de una acertada ejecución en la cual han ido apareciendo los elementos desde el centro motriz (grafismos ojos-nariz) hacia afuera.

- Secuencialidad.

Cada elemento: la figura femenina, la línea horizontal que implica la existencia de un muro, el animal bípedo, el bloque de letras en negro "MILI NO", reconvierten la escena en una secuencia de elementos que se mueven de abajo-arriba en una curva direccional. Esta precisamente tiene como final el mensaje verbal que hace que la forma icónica sea interpretada de un modo y no de otro cualquiera. Pero a pesar de todo sigue siendo el mensaje dudoso y lo que se cuenta: "una chica asomada a una tapia vigilante y con cara de crispación al mirar un reptil que a su vez la observa y se enfrenta a ella".

Esta escena no tendría sentido más que en ese miedo de las jovencitas hacia las salamanquesas o serpientes. La acentuación de este dramatismo no sólo lo comprobamos en los ojos de los personajes,

si no en los dedos que se agarran a la línea horizontal y que chorrean pintura. Aquí el autor ha jugado con la sorpresa del chorreado como elemento comunicativo. Miremos como en la frente de la figura de nuevo la pintura chorrea, como si se tratara de un verdadero elemento del lenguaje gráfico que indicara el sudor ante el miedo, y de otro lado los otros elementos de los ojos, boca y dedos.

Sin duda alguna, si se examinan detenidamente estos elementos volveremos a certificar que son descuidos o una mala pericia a la hora de utilizar el aerosol. Pero cumplen una función expresiva sin igual en este caso, incluso en las letras "M" y "N" del mensaje verbal, cosa infrecuente y que en otros graffiti, en lugar de mejorar la comunicación, la entorpecen de manera considerable.

Ni que decir tiene que, esta completud expresiva, se cierra con ese otro mensaje verbal oculto y seguramente producto de otro autor que protesta sobre la condición de la mujer. En este caso se ha utilizado la pared de yeso blanda para incidir y completar el mensaje.

- Tiempo de lectura visual.

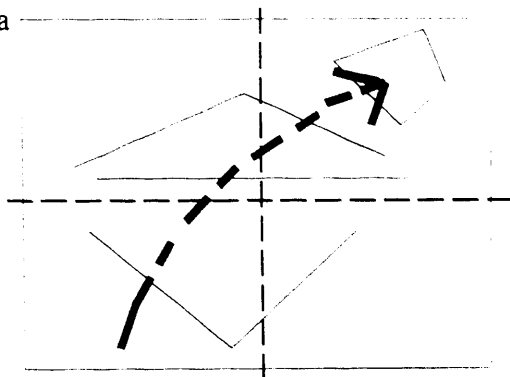
Es corto, aunque, como hemos dicho, el mensaje verbal no ayuda mucho a entender la iconografía que se muestra, pues es contradictoria si no se le aplican conceptos globales a los elementos. Aun así la composición y la distribución de los elementos que ya hemos estudiado hacen de la pura lectura visual un proceso rápido y hasta fácil y atractivo.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

La composición nace de la línea horizontal y luego se expande hacia la figura humana y baja hacia el reptil, del que sólo se ha conservado una extremidad, asida fuertemente al muro, indicado en la horizontal y "hecho realidad" gracias a la evidencia real del propio soporte. El mensaje verbal es lo último en completar y se adapta a la composición total ocupando el cuadrante superior derecho, lugar muy idóneo porque centra la atención y cierra visualmente el contenido del graffiti.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

Son importantísimos y en este caso están muy bien organizados a base de curvas muy cuidadas y perfectamente entrelazadas. Incluso las curvas más tortuosas y que se entrelazan en paralelo no pierden su identidad ni se confunden, logrando transmitir la sensación de "cabellos rizados muy largos que caen a un lado y otro de la cara". Como vemos con una economía de medios acusada se logra un graffiti de gran calidad que utiliza los elementos propios de su técnica, el aerosol o spray, pero que pone de evidencia esa enorme dependencia con su soporte como elemento también definidor del lenguaje, indispensable en el buen funcionamiento de la obra.



- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Los elementos están fuertemente entrelazados para formar cada figura. La línea horizontal es la única que mantiene una relación directa con el personaje, pero no es más que para indicar que éste está literalmente colgado de él, ayudándose para ocultarse y asirse a él. Los demás elementos, flotan en el espacio, incluida la cabeza que bien en otro contexto podría significar una figura que vuela sobre una alfombra mágica y que se nos muestra de frente, tumbada.

Los tres bloques fundamentales de significación gráfica, como hemos dicho, poseen a su vez una organización de líneas y puntos, curvas y contracurvas compleja que logra imponer su ley gracias a la ordenación en estructuras compositivas regulares que no pierden su presencia en el espacio y que discurren con efectividad.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

Queda explicado todo el proceso en los anteriores razonamientos, si bien podríamos hacer hincapié en las relaciones icónico-verbales tan interesantes en esta obra.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

Dado que esta tesis intenta fundamentalmente mostrar como ciertos procesos comunicativos que surgen en la sociedad lo hacen al margen de los propios medios de masas, haciendo del individuo medio un ser creativo que lanza mensajes, apoyándose de ciertos medios que dispone como el graffiti, intentemos por un momento retrotraernos hacia la génesis de esta obra.

Sabemos que el autor no sólo ha realizado este graffiti sino algunos más, en los que ciertamente ha utilizado el mismo tipo de elementos gráficos, aunque variando la composición y el mensaje.

Seguramente esta persona corresponde a un grupo de ciudadanos preocupados por transmitir un determinado valor positivo a la sociedad. Pero para hacerlo ha tenido que elegir un medio que está penado por la ley con denuncia y multa en metálico. De este modo ha elegido un lugar donde, en caso de ser descubierto no iba a tener demasiados problemas por tratarse de una fachada vieja de una casa abandonada.

Otro matiz es el grafismo elegido que tiene mucho que ver con el mundo del comic. El autor de seguro ha dibujado o copiado personajes del cómic de pequeño, ya que el lenguaje lo maneja perfectamente. Pero una cosa es dibujar a lápiz o rotulador, y otra coger una bombona de aerosol y hacer algo con cierta gracia. En un principio esta técnica requiere un considerable gasto de tiempo y de dinero, ya que un spray cuesta entorno a las 500 pesetas y se vacía muy pronto. Es por este motivo que todos los graffitis, o una gran mayoría al menos, muestren un gran cuidado por "existir", es decir, la obra que nace en el muro tiene un cariz de definitiva, sea buena o sea mala. Normalmente no se tacha, aunque salgan a flote las equivocaciones, pero éstas se suelen aislar o se dejan sin borrarse o tacharse pues esto originaría una sensación de "ruido" aún peor.

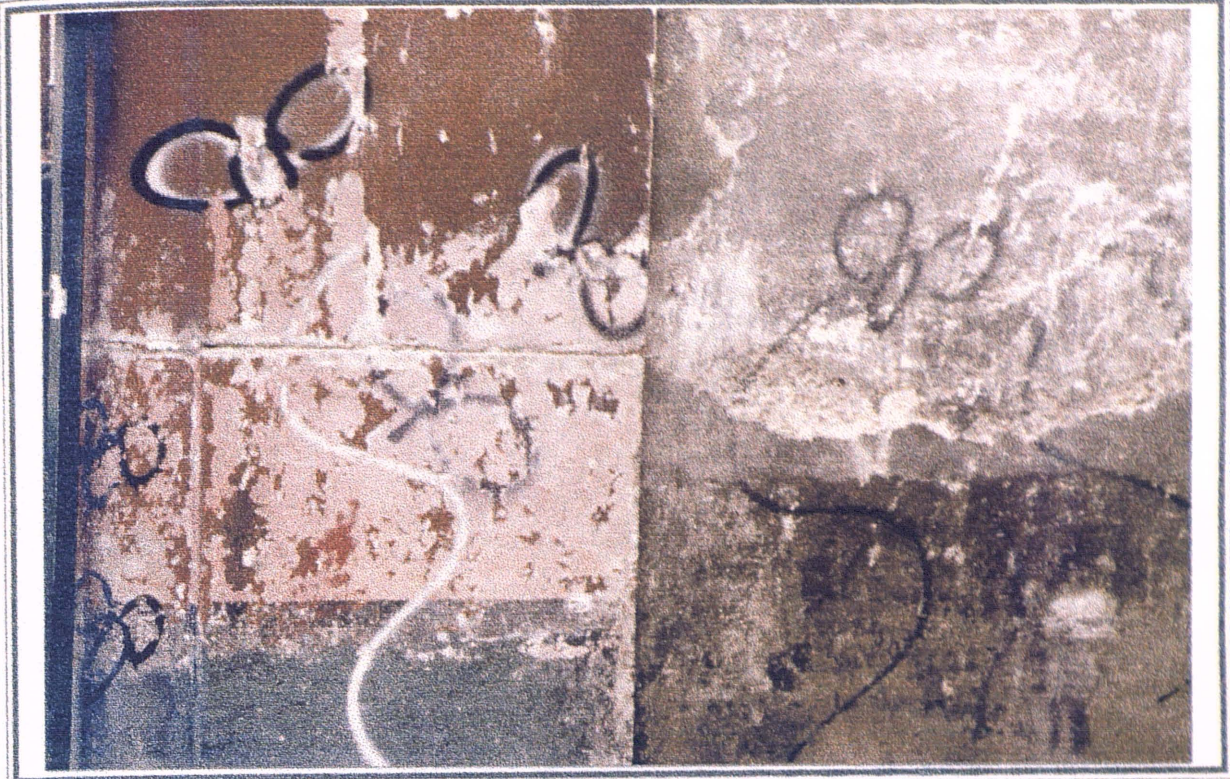
De manera que podemos hablar de obra en un sentido total de "nacimiento", de "ser", independientemente de la aportación gráfica, comunicativa, o efectividad. Es esta intensidad que sobrepasa la propia obra, lo que el graffiti en la ciudad intensifica con su aparición repentina ante el espectador. Es esta intensidad la que lo hace auténtico y digno de existir y ser tomado en cuenta.

Pero esta intensidad no sería tal si no fuera provocada por la angustia de su "escritura sin poder echar marcha atrás", la válvula se acciona y la mano tiene que actuar rápidamente en un presente continuo donde el esquema mental de lo que se va a realizar debe estar "grabado" de antemano. De ahí la enorme importancia de los bosquejos previos y de esa memorización del modelo a transferir. Esto se ve en mayor medida en los graffiti tipo americano, donde los jóvenes ejecutan en papel un boceto totalmente terminado que se limitan a pasar al muro, con una seriedad y profesionalidad increíbles.

A todo esto le podemos añadir la enorme importancia de que la obra se signifique y para ello que

mejor que el espacio mural donde nazca guarde alguna relación. Si no es así que mejor también que utilizar el lenguaje verbal para que cierre todos los posibles significados y con esto ampliar el campo de comunicación no solamente al grupo preocupado por extender por la ciudad un mensaje a sus camaradas, sino hacer extensible su comprensión a todos los ciudadanos para concienciarlos del problema.

Aquí es donde las iniciales, las letras, llegan y las frases completan aquello que en un principio puede que quedara sólo en un dibujo mejor o peor. En esta obra que analizamos, alguien ha pensado que el mensaje no estaba completo y ha introducido frases, en este caso grabadas en la pared y que de seguro pasarán despercebidas para el viandante, pero que están ahí para todo aquel que se pare unos minutos y pueda verificar la completud de la obra. En otras ocasiones estos "añadidos" lo que hacen es servirse del trabajo ya realizado para darle otro sentido al graffiti y servirse de él, acción que a veces irritan al autor o autores originarios y que motiva una respuesta gráfica de nuevo.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : MOSCAS.

2.- CARACTERÍSTICAS: Graffiti complejo que ocupa varios fragmentos murales interaccionándolos simbólicamente.

- FOTO Nº: 10. C/ Marqués de Falces.

*1ª FECHA: 1988 (Primera fotografía).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy malo .

BREVE DESCRIPCIÓN: Pared con grandes problemas de desprendimiento de las sucesivas capas pictóricas por acción de la humedad del soporte (cemento y yeso) y por las contracciones y dilataciones de capas de pinturas de diferente tipo, desde la cal, hasta la plástica al agua o la pintura acrílica al aguarrás.

*2ª FECHA: 1990 (Segunda fotografía).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy malo.

BREVE DESCRIPCIÓN: Continúan los desprendimientos, más en el área a color que posee una base de cemento que sobre el mortero de yeso (en blanco y negro), ya que las contracciones y diferencias de temperatura hace que se exfolien las capas pictóricas externas y caigan desprendidas.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1997.

OBSERVACIONES: La obra ha seguido desprendiéndose. En la fecha indicada a penas ya se pueden distinguir los elementos, la acción del desconchado ha subido 50 centímetros, lo que ha hecho desaparecer los grafismos superiores. Con esto la lectura se hace imposible para cualquier viandante que haya conocido la obra anteriormente.

- DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 180 x 200 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado adoquinado



Detalle de la obra. Fotografía de 1990. Observese como los desprendimientos de capas pictóricas han continuado, despacio pero haciendo desaparecer el grafismo.

Abajo, detalle del mural de 1990 donde la obra ha ido esfumándose ya que este soporte es de yeso y se desprende más lentamente. Se pueden observar adiciones de tiza (iniciales) que no dañan la obra.

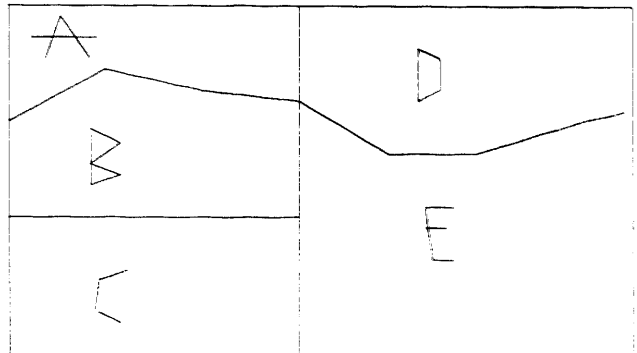


- Pared exterior de casa abandonada habitada muros separadores
- fachada principal lateral ambas
- fachada de edificio bloque de pisos solar sin edificar
- Contenedores de papel/cartón de pilas de basuras de vidrio
- papelera otros...

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: La policromía del soporte es muy variada. Ante todo lo que podemos diferenciar son dos partes diferentes, divididas por el centro; de un lado la izquierda con gran policromía, y luego la derecha donde sólo podemos ver los matices de clarooscuro originados por los desprendimientos del soporte de yeso que había sido pintado de ocre amarillo pero que la acción del tiempo y la contaminación oscureció considerablemente.



Así, la obra se divide en dos "mundos cromáticos" que la significan a priori y la dividen. La degradación cromática del soporte, ha propiciado la aparición del graffiti, atraído el autor por sus características.

Como podemos ver en el gráfico, tenemos a la izquierda una franja vertical que había sido pintada en un principio de blanco (con cal apagada) y posteriormente cubierta (B) de un rojo Venecia o tierra rojiza con blanco, color típico granadino, que podemos ver como mantiene bastante estabilidad. Además, en esta segunda fase de pintado, se añadió un zócalo gris que se mantiene en buenas condiciones de adhesión (C).

En una tercera fase se aplicó, sobre la anterior pintura plástica al agua (temple de exteriores) otra de pintura acrílica al aguarrás (esmalte sintético brillante) (A). Precisamente esta pintura es la causante de la mayor parte de desprendimientos ya que no se fija bien y con el tiempo plantea problemas de adhesión a la pintura anterior y acaba (dada su naturaleza plástica -Plástico líquido-) desligándose y cayendo al suelo, pues con el tiempo se vuelve quebradiza y se exfolia.

Sobre esta composición de matices se elaboró el graffiti de este lado.

Y a nuestra derecha tenemos otro fragmento de muro encintado originariamente con mortero (cal, arena y yeso) y pintado con un agua-cal ocre amarillenta que con el tiempo se degradó y oscureció (E). Más tarde, por acción de la humedad sobre el yeso se desprendió una gruesa capa de 10 mm que sacó estratos inferiores del revoque más claros y gruesos en los que podemos ver que posee un valor más claro (D) porque ha tenido menos acción en el tiempo de contaminación (CO2).

-TECNICA DEL SOPORTE:

- Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

- Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

-PROCEDIMIENTO:

- Directo Serigrafiti/plantilla.

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma
- asociación icónico-verbal
- Clase o estilo del graffiti: europeo americano
- Signo(s) frase dominante
- frases secundarias
- Por superposición por tamaño por color
- Adiciones posteriores
- Predomina: línea más relleno masas
- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa
- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio
- Ilustrativa
- Autoexpresión firma(tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis
- Asociado a otras señales:
 - tráfico ¿cuáles?
 - publicidad ¿cuáles?
- Aislado
- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar
- Muro con gran frecuencia de Graffitis:
 - Tapados continuamente
 - Enmarcados por estructura arquitectónica
 - ¿Cuál?
 - Respetar los paramentos?
- Contexto:
 - calle pequeña grande cétrica alejada poco concurrida estrecha ancha
 - con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN.

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

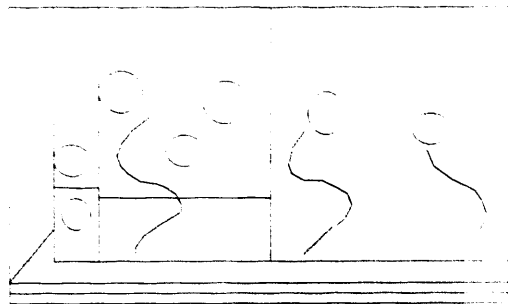
Los bloques fundamentales de interacción de los diversos elementos quedan condicionados por la división cromática ya indicada. Se repite un elemento gráfico en diversas posiciones que crea una escena de gran movimiento y vistosidad (mosca o insecto).

Cada elemento consta de tres formas circulares unidas y con una línea ondulante de arriba-abajo como rastro de movimiento que queda codificado como tal y que el lector asimila al mundo del comic como grafismo cinético que hace que la asociación de círculos adquiera una entidad flotante propia y sea "leída" como un animal que vuela, que posee un núcleo central de cuerpo y dos "alas" laterales que agita.

- Entorno visual.

Se trata de una esquina lateral que da a una calle pequeña y estrecha. A la vuelta de esta esquina está otra calle de mayores dimensiones. El primer fragmento a nuestra izquierda, policromo, corresponde a una tienda de tabaco -estanco-, cerrada hace años.

Es importante subrayar la acción de las unidades gráficas a lo largo del espacio para poder comprender la acción de "movimiento" señalada por el autor.



- Composición dentro de los márgenes murales.

Podemos analizar una de las obras más simples y mejor pensadas de cuantas hay. La composición está muy bien estructurada, desde los elementos que la inician, a nuestra izquierda, y que parecen salir de la papelera (adición posterior al graffiti), hasta la acompasada y rítmica repetición de la estructura en el siguiente bloque central, llegando a ese otro mundo "en blanco y negro", sórdido, decrepito, que inunda el significado último de la representación y donde el uso del negro se hace hiriente.

De un lado el mundo del color, de otro el negro austero sobre un muro rico en matices de clarooscuro, que acrecienta la ambivalencia.

Los márgenes murales de esta manera han condicionado enormemente la aparición de los elementos gráficos y sus propias características cromáticas.

Los elementos sobre el soporte de color, se elaboran concienzudamente, pues si observamos, veremos como primeramente han sido aerografiados de blanco y luego, sobre este grafismo se ha superpuesto el definitivo en negro. Tal representación hace vibrar los elementos superpuestos, consiguiéndose así esa sensación enorme de "zumbido" -sinestesia-.

Con esto, los dos elementos centrales se hacen destacar como protagonistas de lo que se cuenta: el vuelo insistente de las moscas quizás.

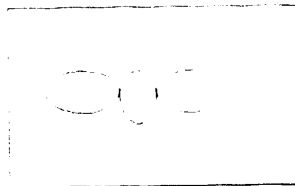
- Simetría.

La línea vertical que separa el muro parece equilibrar la composición. Como vimos en el gráfico inicial el bloque B policromo y claro, se compensa con el bloque E, oscuro y pesado pero ingravido en D. De esta manera la simetría estructural crea una distribución de masas en aspa y hace actuar e intercambiar pesos visuales a los elementos. El bloque A interactúa con el bloque E en diagonal, y lo mismo ocurre con los bloques B y D que precisamente son los más "leves" porque a penas soportan un peso en la narración determinante, aunque sí contribuyen al dramatismo de la crónica.

- Secuencialidad.

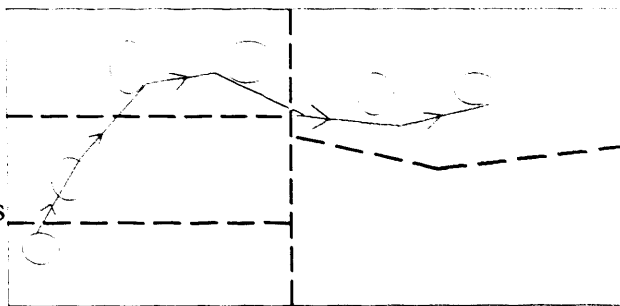
Hay secuencia desde el momento que un determinado grupo de grafismos se asocia a un núcleo gráfico principal y se repite a lo largo del soporte con variantes de posición y simetría.

Este elemento es el que básicamente nos cuenta la historia de su traslación sobre la superficie, dando la sensación del movimiento y engendrando otros "entes" similares en estructura, pero con pequeños cambios que el espectador individualiza y consigue leer como "enjambre".



-Tiempo de lectura visual.

En el diagrama podemos ver la secuencia visual que sigue una línea curva sobre la que están indicados la posición de los elementos. Podemos ver como existe una verdadera secuenciación de las imágenes que va, desde la parte inferior izquierda hacia arriba y luego descende.



Las estructuras murales están señaladas con líneas discontinuas para estudiar mejor el ámbito de actuación de las distintas unidades gráficas y su peso específico sobre cada espacio visual en el que aparecen.

- Orden manual de elaboración.

La ordenación de los elementos queda reflejada claramente como hemos visto; sin embargo podemos señalar algunos grafismos extraños y fuera de todo contexto. Es el caso del conjunto que apreciamos en el centro del muro, en la zona B, con muy poca intensidad. No se trata de una adición posterior sino del intento por parte del autor de acabar la composición con otro elemento, en este caso con el cuerpo central formado por una línea corta.

La obra había sido meditada y efectuada con relativa tranquilidad, de manera que en el tiempo sobrante, el autor observó la composición y decidió introducir este elemento en ella, no incluido en su plan de trabajo. De un solo trazo introdujo este elemento que no es más que una línea curva sin interrupción generada como si se tratase de un signo matemático de "infinito", pero inclinado en diagonal sobre su eje de simetría. El autor era consciente de las limitaciones de su bombona de spray, así que acometió a pesar de todo la ejecución, rapidísima pero bien elaborada, con curvas y contracurvas amplias y proporcionadas; pero la carga de pintura del bote se agotó a penas iniciar la operación y el gas siguió saliendo a través de la válvula, pero no la pintura, o al menos de forma intermitente.

Con esto, la figura a penas se destaca porque no se fijó lo suficiente ante la falta de pigmento y quedó atomizada y como desenfocada. Además la evidencia del grafismo curvo en blanco que la sobrepasa la anula totalmente.

Este elemento no es percibido por la mayoría de los espectadores y menos aún tras varios años en los que la degradación de las capas pictóricas a desdibujado aún más su presencia.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

El mundo de esta obra es el de la curva hecha con un "manierismo" o "amaneramiento" increíble. No hay ningún mensaje verbal aunque podemos imaginar la letra de la persona que lo realizó como muy redondeada, casi de niña pequeña.

Hay un sentimiento feliz, como si la curva irrumpiera en el mundo con todo su optimismo y revitalizara el soporte, como si lo redimiera de su triste situación. Se ha intentado reflejar la alegría, el movimiento esporádico de lo que surge y vive a pesar de todo.

Aún así, debemos destacar que la aparición de este grafiti debe mucho a una serie de protestas a nivel nacional que se realizaron entre los años 88 y 89 sobre la subida del precio del tabaco de un lado, y de otro la protesta de los expendedores de tabaco contra el estado.

Puede que la significación intencionada sea esta vía, la de poner insectos, en este caso moscas y al lugar podrido donde éstas acuden. La otra hipótesis de que salieran de la papelera no es posible ya que cuando se realizó el grafiti no había ninguna y sólo años después se colocó la que aparece en la fotografía.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Aunque los elementos se comportan como verdaderos entes independientes, se entrelazan a través de la trayectoria que siguen y que demarcan los propios elementos (ya lo hemos estudiado). Pero, otro aspecto interesante a destacar es como el espacio representado queda perfectamente ocupado por las grandes y amplias líneas que serpentean y cruzan el espacio aéreo y que marcan ese primer plano en el que transcurre la acción con respecto al muro real. Se crea un efecto de cristal, de aire, delante del cual nos situamos como espectadores, y tras el cual sólo existe la pared, pero como fondo y no como sostén.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

Sobre lo cotidiano, a veces, una imagen cruza nuestro horizonte. No sabemos donde fue, pero, al detenernos por fin, al cabo de ese día agotador de trasiego, deparamos en unas formas que quedaron en nosotros. Nuestra memoria visual las fabrica, desgraciadamente a veces desaparecen de nuevo y no nos golpean hasta días después, cuando de nuevo volvemos a pasar frente a la obra, y su música nos golpea y miramos en leves segundos, recordando de inmediato. Es así como el graffiti de la ciudad se nos hace costumbre.

Entre la imagen real y la soñada, la consumida, o la creada, nuestro mundo se lanza en un absurdo suicida de mensajes y contramensajes que nos llevan del olvido hasta el marasmo del absoluto. No sabemos si hemos soñado o vivido ciertos estímulos, si éstos fueron reales o sentidos a través de otra sensación; es decir, si fueron fotografías, videos, o son producto de nuestra experiencia real de lo cotidiano.

Pero no importa, cualquier realidad nos impulsa a actuar y cualquier graffiti, aunque sea en tres segundos, no nos deja indemnes, se introduce en nosotros, casi con la misma velocidad con que después cogemos los autobuses y nos alejamos en direcciones contrarias.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Es secuencial y en línea, casi como si de un pentagrama se tratase, donde cada línea de las cuatro actuara como una melodía donde las notas imaginariamente resuenen en el ambiente. La lectura por tanto se convierte en zumbido, en música pesada, interrumpida por signos verticales y siseantes que señalan las mayores cadencias; en otras por silencios y transiciones verticales que estructuran la mirada, desde el tierno florecer de los elementos en su levedad, hasta el culmen de lo que se cuenta, con el máximo de trompetería y solemnidad compositiva y cromática, para luego llegar a la frontera entre lo que se cuenta y la realidad y hacer de la música un elemento monótono, leve y monocromo que va desapareciendo con una estructura musical de "fuga", dramática.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

La representación se hace esquemática. En ella los elementos casi tocan las barreras de la precisión geométrica, convirtiendo los elementos en rígidos esquemas compositivos, alejados de la iconicidad que en otras ocasiones los autores hacen gala.

Aquí el mundo del comic es una referencia alejada. No sabemos si son moscas, o abejorros, o abejas, entre otras cosas porque la verdadera importancia del lenguaje es el de dar la sensación de una lectura del tema central: "el vuelo y el zumbido".

El grafismo se limita "a comunicar estructuralmente el estado significativo que se le atribuye a su esquema."

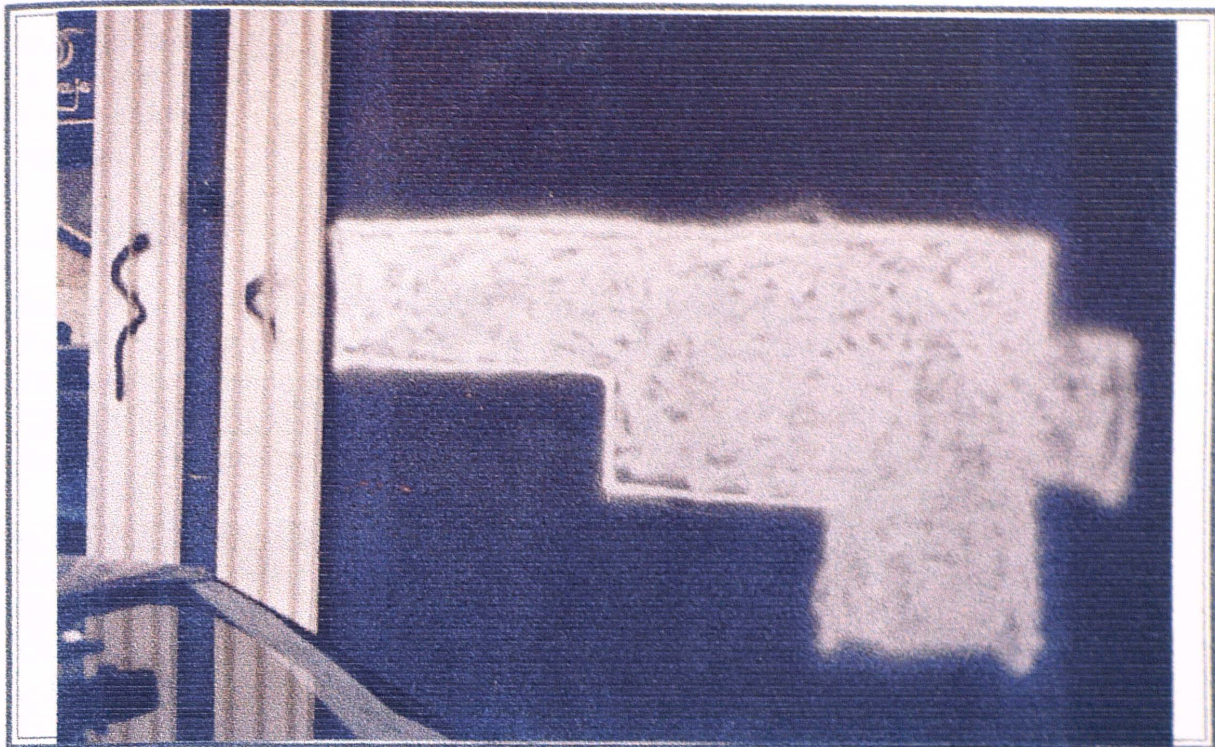
Por tanto estamos ante una expresión del lenguaje simple que utiliza un mínimo de elementos, pero

que logra integrarlos de manera definitiva en torno a unidades significativas que a su vez quedan coordinadas y dispuestas secuencialmente.

Los elementos de este lenguaje visual son tan efectivos que aún con las pérdidas tan grandes que posee la obra, en la actualidad, logra llamarnos la atención, aunque la lectura sea muy difícil y las rupturas de dificulten el total disfrute de la obra.

Es importante resaltar que estos graffitis, como todos en la ciudad que aparentemente poseen una vida efímera, disfrutan en algunos casos como este de un largo periodo de exposición (nueve-diez años a veces).

A pesar de todo no son considerados por los ciudadanos como obras dignas de atención o motivo de realizar el pequeño esfuerzo de leerlas, comprenderlas, y disfrutar de una expresión tan fresca y artística, quizás más que las propias galerías de arte, donde a veces el arte muerto yace ante su propio creador.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE: Pistola

2.- CARACTERÍSTICAS: Obra de grandes proporciones que aprovecha una superficie mural oscura para iluminar su propia corporeidad con el blanco.

- FOTO Nº: 11. Calle Seminario.

*1ª FECHA: 1992 (fecha de la fotografía).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Obra en buenas condiciones de conservación. Apareció al poco tiempo de pintarse el muro (2 meses).

*2ª FECHA: 1993

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Buena.

BREVE DESCRIPCIÓN: No hay desprendimientos ni elementos añadidos.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1994.

OBSERVACIONES: La obra ha desaparecido al pintarse encima el muro de nuevo. En sucesivos años (1995-96-97) el muro no ha vuelto a ser pintado. No ha tenido problemas de desprendimientos y no ha aflorado -como otras veces- el grafismo, ya que la pintura que lo cubre es de muy buena calidad, especial para exteriores de gran resistencia a los cambios climáticos y sobre todo a las diferencias de tensiones y adherencias bajo ella.

- DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 200 x 250 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa	abandonada	habitada		muros separadores

<u>fachada principal</u>	<u>lateral</u>	<u>ambas</u>			
fachada de edificio	bloque de pisos		solar sin edificar		
- Contenedores	de papel/cartón		de pilas	de basuras	de vidrio
papelera	otros...				

4.- SOPORTE:

- Muro:	ladrillo	<u>cemento</u>	yeso	baldosas	pedra	<u>mármol</u>
- Puerta / ventana:	madera	metal	con cristal			
- COLOR:	<u>Azul marino oscuro</u>					
<u>TECNICA DEL SOPORTE:</u>						
- Pintura:	<u>plástica al agua (temple)</u>	cal		<u>acrílica al aguarrás</u>		

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

- Rotulador	<u>lápiz</u>	bolígrafo	pincel	incisión-grabado	<u>aerosol</u>	otros:
-------------	--------------	-----------	--------	------------------	----------------	--------

PROCEDIMIENTO:

- Directo	<u>serigrafía / plantilla</u>
-----------	-------------------------------

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico	<u>pictograma</u>	pintura mural	<u>ideograma</u>
asociación icónico-verbal			
- Clase de graffiti:	<u>européo</u>	americano	
- Signo(s)	frase dominante		
	frases secundarias		
- Por superposición	por tamaño	por color	
- Adiciones posteriores			
- Predomina:	<u>línea más relleno</u>	<u>masas</u>	
- Bidimensionalidad:	<u>tridimensionalidad</u>		

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa			
- Trasgresora:	hacer daño	a la superficie	<u>a lo que representa el espacio</u>
- Ilustrativa			
- Autoexpresión	firma(tags)		

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias:	<u>espaciales</u>	texturales	cromáticas	<u>otros graffitis</u>
- Asociado a otras señales:				
tráfico	¿cuáles?			
publicidad	¿cuáles?			
- Aislado				
- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti:		relacionados	<u>sin relacionar</u>	
- Muro con gran frecuencia de Graffitis:				
Tapados continuamente				
Enmarcados por estructura arquitectónica				
¿Cuál?				
Respetar los paramentos?				
- Contexto:				
calle pequeña	<u>grande</u>	<u>cétrica</u>	<u>alejada</u>	poco concurrida
con negocios:	bares	discotecas	restaurantes	otros tiendas decoración, fotocopiadoras
				<u>estrecha</u>
				<u>ancha</u>

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN.

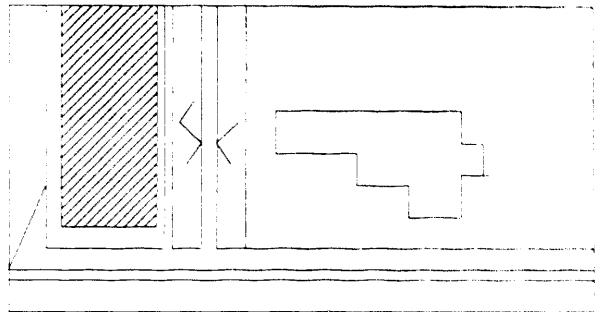
- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra es compacta y se reduce a tres elementos gráficos, dos simples en negro y otro complejo, formado por cientos de grafismos que llenan una superficie previamente delimitada.

-Entorno visual.

Se trata de una esquina donde se sitúa la entrada de una tienda de ropa de hombre. El muro donde se desarrolla el graffiti no posee ventanas exteriores ni escaparates pues éstos se encuentran a la vuelta de la esquina.

El entorno visual es muy amplio lo que ha permitido a la obra expandirse todo lo necesario para el autor.



Dada la estrechez de la calle y además que siempre está ocupada por coches estacionados, el viandante apenas tiene oportunidad de mirarla a cierta distancia. La persona que pasa por la acera no podrá identificar más que una enorme masa de blanco, que casi por un capricho de alguien, ha sido rellena hasta agotar varios botes de spray.

De este modo, se ha elegido un entorno visual poco apropiado, pese a las capacidades intrínsecas del soporte. Se ha estudiado muy poco la ubicación de la obra, y sobre todo, que el graffiti posea una verdadera efectividad icónica. Se ha reducido tanto la geometría estructural del objeto, que la pregnancia se ha perdido por completo. La foto hace más "creíble" la obra, porque la unifica; sin embargo, en directo la obra no comunica nada.

- Composición dentro de los márgenes murales.

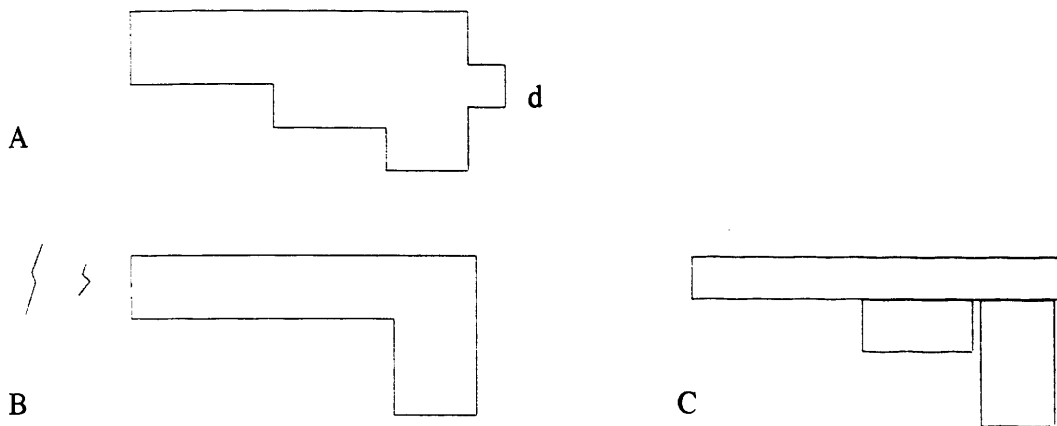
Como hemos dicho, tanto la composición mural, como la intrínseca del propio elemento gráfico principal ha perdido considerablemente su efectividad. En este caso la angulación simplificadora que sobre otros elementos puede que resuelva muy bien su percepción, en este caso ha roto el esquema conceptual. El elemento descrito, al no poseer las mínimas garantías estructurales, es expulsado por la memoria visual. Antes de ser elemento atribuible a una acción identificadora, nuestra mente lo reordena en torno a su geometría plana, no distinguiendo sus elementos como descriptores de contenidos que nuestros códigos visuales puedan de codificar y semantizar.

La estructura resultante se aleja de cualquier elemento descriptivo asimilable a un objeto de nuestra civilización. Pero los grafismos a él asociados, inmediatamente sirven de ajustadores del significado. Son dos elementos siseantes, curvos, uno a continuación del otro y que efectivamente se asocian al elemento principal imponiéndole cierto dinamismo.

La acción que desembocan hace retrotraer el ojo hacia la vasta representación plana que delimita una serie de elementos escalonados en negativo sobre los que se abre un campo inmenso en positivo que es cerrado por una horizontal que luego se quiebra para cerrarse verticalmente.

Nuestra percepción juega inmediatamente al "positivo-negativo", tomando como figura el espacio mural o viceversa. El resultado es la sensación de estar percibiendo un trozo de un gran puzzle que hay que encajar como sea.

Podemos secuenciar una especie de viaje hacia la "realidad icónica" de la obra, para así ver como se aleja ésta de la estructuración consecuente.



Podemos observar como el elemento B podría funcionar como una mínima entidad de significado global, a la cuál se le podrían atribuir diversos significados tales como los otros dos grafismos asociados a la obra. En este caso, a pesar de la suma simplificación, creeríamos encontrarnos ante un artefacto que "hecha humo" porque ha sido accionado. El dinamismo resultante imprimiría a tal simplificación una inalterabilidad al significado y ayudaría a la memoria visual, a través de la estructura percibida a la comprensión del fenómeno representado.

El elemento C corresponde ya a una serie de formas estructurales sobre los que actúa la proporción y cierta identidad semántica. A pesar de que no está indicado el elemento percutor (d) ¿Quién no ha jugado con una pistola de juguete de propia fabricación.

Es este hecho apuntado el que resuelve la clave central de la representación: la proporción. La articulación de las partes no logra el todo porque no se componen los elementos con un rigor estructural. El autor se ha perdido en los azarosos preliminares de la técnica y se ha visto abrumado por la superficie, sorprendido por su incapacidad comunicativa a nivel gráfico, y ha resuelto una obra que podría haber sido estética y comunicativa, pero que no deja de parecerse osada.

- Simetría.

Se juega con la simetría lateral que forman las pilastras decorativas que separan de un lado el elemento gráfico principal de los otros dos, precisamente integrados en la estructura arquitectónica y claramente diferenciados cromáticamente.

- Secuencialidad.

Es importante en la obra, ya que de no existir, estaríamos indagando el motivo por el cuál el autor ha esbozado cierta forma tan abstracta.

Los elementos gráficos en negro, que son líneas verticales curvas, son las propiciadoras de la secuencialidad, desde su posición a lo largo de la línea horizontal que las separa del hipotético tubo o cañón de la pistola, hasta su tamaño, primero pequeño y luego más grande, que hace expandirse la sensación de movimiento hacia afuera.

- Tiempo de lectura visual.

Es largo y puede que infructuoso. El graffiti no logra hacerse comprender y cae en el caos y la indiferencia, aunque los dueños de la tienda de ropa mostraran cierta preocupación por lo que suponía de aviso o amenaza de la representación.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos)

Podemos ver como los dos colores básicos de la obra se articulan en función de su correspondencia espacial en los distintos planos arquitectónicos.

En un primer momento asistimos a la delimitación de la forma externa mediante el perímetro angulado. Después de rellenar el espacio con cierto cuidado por dotarlo de una buena homogeneidad, sin dejar ningún agujero oscuro que rompiera la composición cromática. Podemos ver como en esta etapa el autor se tomó un tiempo dilatado ya que con sumo cuidado exparcía el contenido del aerosol. Además lo hizo sirviéndose de un procedimiento de relleno habitual y que permite ahorrar bastante pintura, que es el uso de la línea continua que se enrosca sobre sí y va cubriendo progresivamente la superficie.

Esta labor se realizó de izquierda a derecha, de modo que los últimos toques en el percutor y culata de la pistola aparecen difuminados por la falta de pintura y la superior cantidad de gas que salían por la válvula.

En un tercer momento se completó la obra con los grafismos en negro sobre las pilastras ocreas, aunque hay un tercer elemento, un punto negro, que podemos observar sobre el intervalo de muro que hay entre estos dos elementos decorativos.

- Elementos formales.

Cumplen una función importante en el desarrollo sostenible de la obra, sobre todo las curvas. Las líneas rectas muy anguladas no tienen razón y quedan fuera de lugar, entorpeciendo como vemos la iconicidad del elemento representado: pistola.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

A pesar del aparente fracaso de la obra estos elementos quedan realizados con cuidado e integrados dentro de lo que en todo momento se les exigió por el autor.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL.

- IMAGEN REAL.

Queda lejos esta representación de protagonizar un hallazgo en el mundo gráfico, que por raro o infrecuente, después haga escuela. Muchas veces estos mundos gráficos tan ambiguos, cuyo lenguaje queda incomprendido, surgen con tal fuerza y articulan y amplían su lenguaje, que logran hacerse de un mundo consecuente, y acaban siendo asumidos y leídos como normales por la mayoría de la sociedad. Esto lo podemos ver en los graffiti tipo americano, tan enrevesados, y sin embargo, progresivamente tan utilizados por el mundo de la publicidad. O ciertos cómic que luego se han hecho famosos pero que en un principio su lenguaje era una verdadera barrera infranqueable, sólo entendida por unos pocos iniciados.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Hemos visto muchas películas, muchas fotografías, muchos primeros planos donde, entre el humo, un cañón de pistola ha disparado su contenido de muerte. Sin embargo aquí no se logra la mínima sospecha inmediata. Sólo un análisis detenido de un espectador parado frente a la obra, a cierta distancia, comprendería que se trata de una gran pistola que se ha disparado, que de su cañón sale humo y que

el percutor ha sido de nuevo accionado.

-ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Muy deficiente, como ya hemos apuntado.

-GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

Hablamos en esta obra de pictograma en ese duro límite que impone, no solamente la estilización de los elementos, resumidos en sus partes fundamentales, sino el de la digresión de las partes que pueden formar un todo, y sin embargo lo descoyuntan y rompen.

El esfuerzo del autor de dotar de una identidad a su obra se ha visto rota por la imprevisión a la que se expuso. Quería hacer un revólver que ha disparado y muestra signos de su reciente actividad, incluso que se va a disparar de nuevo ya que el percutor está levantado, de nuevo dispuesto a martillar el tambor donde está alojada la bala.

-EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO

El autor y su obra son el fruto de una doble lucha, la de la obra por servirse de ese espacio irresistible y feroz; y la de su autor, que se ve manipulado por el formato y al que los acontecimientos técnicos espaciales lo rebasan; aunque no los del aerosol pues podemos contemplar como la pintura se fija con cierta entidad al muro y no chorrea por falta de precisión o conocimiento de sus posibilidades.



FICHA TÉCNICA



1.- NOMBRE: Instituto I

2.- CARACTERÍSTICAS: Conjunto de graffitis murales que ocupan un muro separador de un centro de enseñanza secundaria.

- FOTO Nº: 12. C/ Profesor Luis Molina Gómez.

*1ª FECHA: Enero de 1996.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Buena adhesión al muro de cemento ya que la técnica es el spray y se ha utilizado la técnica correctamente.

*2ª FECHA: Mayo de 1996. Ha cambiado y se estudia en ficha aparte nº: 14.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: La obra colectiva ha sido tapada parcialmente por otros graffitis (ficha 14).

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1998.

OBSERVACIONES: Cambios en algunos graffiti de menor calidad técnica. En su mayoría las obras estudiadas aquí siguen sin problemas de conservación.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 2'50 m x 50 m.

3.- LUGAR:

- Iglesia	<input type="checkbox"/> colegio	<input type="checkbox"/> edificio público	<input type="checkbox"/> ¿cuál?...
- Vía pública	<input type="checkbox"/> acera	<input type="checkbox"/> asfalto	<input type="checkbox"/> enlosado <input type="checkbox"/> adoquinado
- Pared exterior de casa	<input type="checkbox"/> fachada principal	<input type="checkbox"/> abandonada	<input type="checkbox"/> habitada <input type="checkbox"/> muros separadores
	<input type="checkbox"/> fachada de edificio	<input type="checkbox"/> lateral	<input type="checkbox"/> ambas
- Contenedores		<input type="checkbox"/> bloque de pisos	<input type="checkbox"/> solar sin edificar
		<input type="checkbox"/> de papel/cartón	<input type="checkbox"/> de pilas <input type="checkbox"/> de basuras <input type="checkbox"/> de vidrio

papelera

otros...

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol

- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: GRIS

- TECNICA DEL SOPORTE:

- Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

- PROCEDIMIENTO:

- Directo Serigrafiti / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

asociación icónico-verbal

- Signo(s) frase dominante
frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores: ESTUDIADAS EN LA SIGUIENTE FICHANº 14

- Predomina: línea más relleno

masas

- Bidimensionalidad

tridimensionalidad

-INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trágica: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión

firma(tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

tráfico

¿cuáles?

tres señales verticales adjuntas al muro

publicidad

¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál? EL MURO

Respetar los paramentos? SI

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha

con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL.

- DESCRIPCIÓN.

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra no posee una unidad en sí misma. Se trata de sucesivas "obras", realizadas al mismo tiempo por equipos diferentes que comparten un interés común: decorar una superficie con mensajes icónico-verbales que hagan explotar con sus colores y diseños atrayentes el muro gris de cemento.

Hemos dividido el muro en sucesivos trayectos que he unido en secuencias cortas, teniendo cuidado de no cortar las sucesivas obras, de modo que donde empieza una intento que acabe la misma para no obstaculizar el sentido de las imágenes.

He ido parcelando para poder mostrar mejor mi análisis de la obra, que como he dicho, muestro en su conjunto en una sola ficha, y no obra por obra, porque considero que la totalidad pertenece a un tema sobre el cual giran todos los graffitis.

Como podemos comprobar el muro es una sucesión de graffitis tipo americano que aparece en Andalucía (y mucho antes en Madrid, Barcelona y Bilbao) y en Granada a partir de los años 90 y que se hace con una creciente calidad técnica a partir de 1992, cuando grupos de jóvenes de institutos comienzan a imitar los graffitis publicados en las carátulas de discos y en publicaciones musicales.

Es a partir de 1993 cuando grupos de jóvenes entre 13 y 16 años se plantean ocupar los muros con graffitis, hasta hacerse con el lenguaje. En su mayoría son dibujantes-imitadores de cómic. Pero la música "accid" y luego el "rap" americano exporta como estética el lenguaje del graffiti neoyorquino.

En 1993, cuando fui profesor de Dibujo y Diseño en un Instituto de Granada, entré en contacto con muchos de estos jóvenes que en sus bloc me mostraban sus pruebas previas y ensayos que luego pasaban a la pared.

Este contacto me hizo comprender la organización de los grupos ya activos de grafiteros en la ciudad, aunque su estética dejaba mucho de desear, sobre todo a la hora de plasmar en el muro y con aerosol -y no ya con rotulador- sus obras.

De este modo he dividido por bloques homogéneos y sucesivos esta gran obra colectiva, propuesta al amparo de un Instituto de E. S. O. de Granada. Este hecho es importante ya que en todos los casos la acción de los grafiteros es penada por la ley con multa por "ensuciar" las fachadas. Aunque las primeras pruebas de estos grupos se realizan en muros de casas abandonadas y fuera del casco urbano, o sobre muros separadores de autovía.

En este caso los ejecutores han contado con la tranquilidad que da el apoyo y la impunidad institucional. Han tenido a su disposición todos los colores que han necesitado.

Podemos observar la mezcla de idiomas, español / inglés y el perfecto estilo americano conseguido que da coherencia estética a la obra. Hay una gran cantidad de texto que reflexiona sobre el hecho del graffiti y manda consignas a los "colegas", aparecen también los "tags" o firmas de los autores que se autorretratan y las dedicatorias a compañeros o compañeras.

Se trata de una especie de "tren" del graffiti. El muro es una sucesión de "vagones" de metro, sobre los cuales se organiza lo que se quiere decir. Esta observación es muy importante para comprender la composición de este muro.

En general estas grandes producciones, que tienen su origen en América, aparecen en Nueva York en los años 70 y se afianzan en los 80. Utilizan los vagones del metro de Nueva York. La fundamental fijación de estos grupos es "decorar" íntegramente una línea de metro, aprovechando las horas de madrugada cuando está éste aparcado en los angares de las terminales.

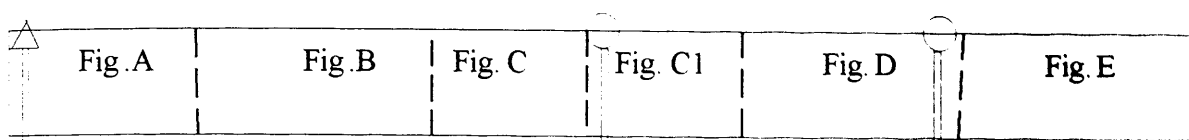
Estos grupos saltan las vallas y en varias horas pintan todos los vagones de un metro.

Se trataba de conseguir una gran "impresión", por la mañana, cuando los miles de trabajadores de una ciudad como Nueva York, contemplan llegar el metro totalmente pintado por fuera, como un dragón colosal.

Podemos imaginar cómo el Ayuntamiento de Nueva York tuvo que destinar una gran cantidad de millones de dólares a eliminar la pintura e impedir el acceso de estos grupos a los trenes.

-Entorno visual (gráfico):

FRAGMENTACION DEL MURO.



He fragmentado el muro en diversos trayectos, que en su mayoría corresponden a la acción de los diferentes equipos o grupos de trabajo que de forma simultánea trabajaron durante varios días.

El muro es una totalidad, entre otras cosas porque es el principal protagonista de la acción, además de ser elemento sustentante o soporte. Pero, ante todo, es él el que está presente cuando paseamos junto a las pinturas. Es ese, su poder representativo, el que se destaca, sus dimensiones, su prolongación más allá de la perspectiva obligada del que mira desde un extremo.

En el muro (menos aún en éste) no existen dimensiones que delimitan. El entorno ilimitado espacialmente entra en juego porque es la totalidad del paisaje urbano el que hace valer estas manifestaciones. Como signos de puntuación del lenguaje aparecen las señales de circulación, los árboles, la acera, incluso los coches aparcados que a veces impiden la visión completa de la obra, pero que son algo añadido y que los autores tienen siempre en cuenta. En esta obra el proceso fotográfico se ha tenido que realizar a primeras horas de un día festivo porque de lo contrario me hubiera sido imposible sacar las fotografías por estar ocupada de continuo la zona con coches aparcados.

El entorno visual queda englobado en estas sucesivas aportaciones que cuentan con un reparto homogéneo del espacio, un reparto equilibrado producto de un consenso previo. Esto no es frecuente en casos como el graffiti tipo americano, pues se supone que las distintas bandas de grafiteros luchan por conseguir el máximo espacio para sí, y terminan anulando los mensajes circundantes, aunque no invalidándolos del todo, sino, como podemos ver en otras fichas, tachando los "tags" o firmas de los autores y poniendo en la obra las suyas, tomando posesión de este modo de la obra, invadiéndola y asimilándola.

En primer lugar la "figura A" parte de la entrada del centro de enseñanza que queda delimitada por una gran puerta de hierro y a su derecha un espacio de pared con una serie de grafismos que no son más que "pruebas de spray" de los autores del "entorno A", que no han tenido la delicadeza de no ensuciar el espacio anterior al suyo. Después aparece un dibujo de línea negra definitivo que representa la cabeza agresiva de un personaje. A veces son ejercicios para "hacer mano", verdaderos ejercicios gimnásticos de quienes se preparan a realizar un proceso semiautomático en el que cada movimiento es determinante sobre el posterior.

Ya hemos apuntado que los autores llegan al "escenario" totalmente con la obra pensada y ensayada. Cada miembro del equipo es un "especialista" en algún momento del proceso creativo.

Las fases de ejecución son las siguientes:

a) El "primer dibujo" es un boceto sobre el muro, que proporciona la obra dentro de las grandes medidas que se manejan. Normalmente se realiza con blanco o algún color muy claro y ya posee las características estructurales propias de la obra. En general, una vez terminada, se suele repasar con negro o con otro color que vibre y anular el dibujo primero, si es que no ha sido ya anulado por las masas de color.

b) En segundo lugar entran en contacto los especialistas en rellenos de color, que suelen ser varios y que simultáneamente van llenando las superficies de colores, o dejando respirar el muro, utilizando su color. Cada miembro posee su "parte acabada a rotulador en su cuaderno". El resto del equipo lo que hace es animar a los "actuales", como no, entre la música rap a todo volumen. Pensemos que la acción de estos creadores no se circunscribe a la pintura, sino que va desde la composición de poemas "rap", en los que hablan de sus preocupaciones sociales, personales, etc, hasta la creación de música, o prendas de vestir, pulseras, accesorios, pintura de camisetas, etc.

La acción sobre el muro es una manifestación más como grupo tribal. De manera que este "automatismo síquico", adquiere tintes catárticos en situaciones como éstas. Me pregunto al estudiar este tipo de manifestaciones por los lazos que nos pueden traer al presente aquellas manifestaciones paleolíticas de los primeros hombres. De un lado la intimidad del grafismo aislado del brujo en las profundidades de la cueva en su rito, pero de otro, las verdaderas fiestas colectivas donde todo el grupo social participaba en la confección de las pinturas murales, unos realizándolas, y otros gritando o cantando, comiendo, gesticulando, en torno al muro. Hay un hilo conductor del que ya hemos hablado que une de siempre al humano. Observando fenómenos como este podremos saber más del pasado.

c) La tercera gran acción, una vez llenadas las superficies de color, además son los encargados del mensaje verbal, que llenan con frases los planos de color y que son los que dan brillos y sacar luces a la obra, aplicando colores claros y oscuros. Pensemos en todo caso que estas frases han sido discutidas previamente y poseen un consenso del grupo. A veces son motivo de peleas o rencillas que terminan con el abandono de algún miembro del grupo, que no está de acuerdo con la mayoría, o que la obra quede sin terminar.

d) Una última fase es la dedicada a perfilar la obra, redibujándola de nuevo. Este paso es fundamental y se encargan los miembros mejor dotados del grupo, los "especialistas". Se trata de un trabajo en el que a veces, como en anteriores procesos, no se realiza una acción "directa" de la válvula accionada sobre el muro. La técnica del tapado con cartulinas, cartones con formas curvas, plantillas especiales, se hace necesaria para conseguir la suma pulcritud y corrección expresiva, desde el difuminado, mezcla de colores, o conseguir pequeñas y finas líneas u otros efectos.

e) Por último las firmas de cada autor se distribuyen por la obra, o en otros casos tan sólo se coloca el nombre del grupo y la fecha con una dedicatoria.

- Composición dentro de los márgenes murales.

Ya hemos analizado suficientemente de modo global todos los procesos de esta obra, una de las primeras auspiciadas por una institución y con un total de metros considerable.

Las unidades de composición quedan señaladas y acotadas en el esquema que se adjunta, pero siempre teniendo en cuenta los valores aproximados de cada división ya que el concepto de espacio aquí adquiere la totalidad que hemos reseñado y no se pretende destacar ninguna obra.

El muro termina con el espacio E, que es una esquina, pero luego continúa acotando el colegio precisamente en un espacio que da a la autovía, donde comenzaron varios años antes los graffitis a

aparecer, sin duda de los primeros grupos que ensayaban su técnica sin ningún acierto. Son obras aisladas e individuales, torpes, que no merecen la pena comentar. Sin embargo este frontal principal, que da acceso al colegio, no había sido ocupado a penas por alguna firma aislada, entre otros motivos por el miedo del autor de ser descubierto en una zona de paso continuo de coches.

- Simetría.

Al analizar un conjunto de obras y no una en particular la simetría deviene de la distribución de elementos en torno al gran "vagón colectivo" del muro, donde cada elemento o grupo de elementos representados intenta llamar la atención desde su presencia cromática, pero también desde su vertebración en torno a un eje de simetría que divide al motivo en dos partes izquierda y derecha donde se desarrolla lo que se quiere contar. En general, tanto las letras de gran formato, que son el motivo principal de la obra, como las figuras, intentan determinar el principal eje de la acción que luego se desarrolla junto a ellas, en pequeños núcleos de mensajes icónicos o verbales, y que le dan contenido.

- Secuencialidad.

El muro se convierte en un elemento móvil, en una cinta cinematográfica que cuenta con el espectador para hacerse ver y comprender. Además las obras aquí estudiadas tratan del mismo tema, cada una con una respuesta diferente: el hecho del graffiti, del arte del graffiti, del grupo, de invocaciones al que lee, de tacos, de mezcla de lenguajes (inglés-español), de dedicatorias, etc.

- Tiempo de lectura visual.

Es importante reseñar que la lectura visual completa para cualquier espectador no familiarizado con este tipo de manifestaciones se hace imposible, dado el sumo barroquismo. Además el diseño de las iniciales es novedoso y encadena a veces varias palabras en una, tapándolas, asimilándolas o incluyéndolas en laberintos de color y línea hasta el paroxismo. La utilización de palabras inglesas también dificulta la comprensión.

Lo primero que vemos son grandes formas que acotan todo el espacio del que se dispone, sean iniciales, sean personajes de comic, que es lo primero que logramos distinguir y que en general el observador que pasa logra asimilar.

En una segunda fase podemos acceder a aquellos campos globales de lenguaje, tanto dedicatorias como mensajes que ocupan un gran espacio (escritos en inglés y en español).

Además coexisten otros elementos que se repiten continuamente y que son en general las firmas de los autores que se encuentran en lugares preferentes.

En último lugar aparecen las palabras sueltas, que suelen ser improprios groseros.

En general lo que se percibe es un conjunto de colores organizados en torno a motivos de gran formato que se encadenan cromáticamente y dan vida a un muro que estaba desestructurado por la acción de firmas y mensajes. La acción estética logra tapar en parte estos mensajes, aunque en muchos casos afloran como podemos ver por ejemplo en el fragmento A, una frase en azul firmada por "Sherpa", o arriba en una franja blanca que anula una frase: "Libertad presos".

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos)

Ya hemos desglosado suficientemente el orden y modo de trabajar de estos grupos. A continuación lo que vamos a realizar es un análisis de cada figura descrita o bloque acotado fotográficamente. Con esto intento facilitar la comprensión y aportaciones de cada obra para que el lector pueda iniciarse aún más en el mundo de este tipo de graffiti contemporáneo.

FIGURA A.

DESCRIPCION:

Secuencia donde se van alternando las iniciales de gran formato con las figuras de personajes que desencadenan una acción.

Se describe la historia de izquierda a derecha.

1.- Iniciales en dos columnas verticales: KRN y BDS

2.- Personaje en lila antecedido por inicial "K" y precedido con "R", fondo central rojo con firma en blanco "KIND - BDV".

3.- Personaje "Rap" con pistola con firma en brazo, pecho, inicial grande "K" y firma completa en nube blanca frente a él: "KINDBDV".

- Grandes letras en lila y azul celeste claro, reforzadas en negro y sobre fondo azul oscuro "RIDE VECT."

- Personaje "Rap" que cierra la composición como elemento vertical que recorre el muro de arriba-abajo.

MOTIVOS PRINCIPALES:

- Iniciales: "KRN BDS", Personajes y "RIDE VECT."

PALABRAS SECUNDARIAS:

- RUTH, GRANADA SENRO, 666,

FIRMA:

- KIND BDV

AFLORACIONES DE OBRAS TAPADAS:

- "Serpa" y restos de palabras de frases "Es", "Poya", "Muerte", etc., en azul.

DEDICATORIA:

- No tiene (Quizás: "Granada Senro")

La obra se destaca sobre todo del fondo gris del muro a través de la contraposición de colores fríos y cálidos. Las gamas frías cumplen una propiedad claramente comunicativa, dedicada sobre todo al "mensaje inanimado", es decir, a los elementos tales como letras, siglas, incluso al personaje en lila que parece un autómatas. Sin embargo, los rojos intensos reseñan los personajes principales y algunas iniciales a ellos asociadas.

Como hemos apuntado, la obra tiene que salvar el inconveniente de ocupar un espacio que previamente había sido ocupado por otros graffitis, muchos de los cuales se transparentan, transformándose en ruidos que interfieren la correcta correspondencia de las partes. Aquí los autores han anulado este problema con fondos algodónados de blanco que recorren la franja de manera horizontal, introduciéndolo además en el relleno de letras y luego en los contornos de los dos personajes principales, que corresponden sin duda alguna a verdaderos "retratos" de los ejecutantes.

La obra sin embargo da la impresión de que no ha sido acabada, ya que los perfiles de algunos elementos no han sido terminados en negro o blanco. No obstante quizás esto sea deliberado por motivos expresivos y comunicativos, pero hace que la obra pierda en algunos lugares rotundidad



Fig. A

FIGURA B

DESCRIPCIÓN:

Secuencia donde los elementos más importantes lo protagonizan las palabras rellenas en blanco junto con dos personajes muy estereotipados y poco icónicos. Esta secuencia continúa en la Fig. C, pero por motivos claros de diseño la hemos separado en el apéndice documental.

MOTIVO PRINCIPAL:

"PIRAT"- dos personajes con un dedo de la mano hacia arriba- "RIDR"- "SPIT"(escupir, esputo)

PALABRAS / FRASES SECUNDARIAS:

"Pirate ALEXANDRA", "PIRATE (Pirata) BDS", RUD (puede venir de "rude", chapucero), RIDER (ciclista, jinete).

FIRMA:

Hay dos firmas que portan en sus camisetas los personajes representados que se enfrentan al espectador con la provocación del dedo.

La de la izquierda es RIDER, la "ciclista" y a la derecha se encuentra PIRATE.

Además, sobre las letras en grande PIRAT, podemos leer el nombre real de Pirata: "Pirate ALEXANDRA, PIRATE, PIRATE ALE".

FIRMAS INVASORAS / AFLORACIONES DE FRASES O DIBUJOS:

"MAX CAPULLO", contenido dentro de la gran palabra en blanco RIDS, no es una firma invasora, sino una "invocación provocativa" hacia algún miembro del grupo o colega.

DEDICATORIA:

Puede que se dedique a Max la obra o a "KINKI MIX".

Esta obra es mucho más clara y rotunda que la anterior ya que se hace ver muy bien al destacar las palabras en blanco sobre el gris del muro. Sin embargo tal efectividad queda rota por la torpeza expresiva que muestran los personajes.



Fig. B.

FIGURA C

DESCRIPCION:

Gran palabra en azul claro, casi blanco, que corresponde al mismo estilo que las analizadas anteriormente. Precisamente el autor es Max, que es más imaginativo al diseñar los fondos de la letra "SPIT" (escupir, esputo).

MOTIVO PRINCIPAL:

Estrella con letra S- Palabra "SPIT" - estrella con letra R.

PALABRAS / FRASES PRINCIPALES:

SPIT'

*SPPER*ONE*TO MONICA

PALABRAS REPETIDAS / SECUNDARIAS:

SPARK (Chispa), AKIRALENI'LINA

FIRMA:

MAX

FIRMAS INVASORAS:

Ninguna

DEDICATORIA:

En blanco sobre fondo azul claro en la "S" de SPIT.

"PARA RDR, PARK, SHAQ, PORSAR, VEGETA, DANI, SPON.

FIGURA C1

DESCRIPCION:

Obra muy abstracta, se trata de unas iniciales RW. Se caracteriza por la gran profusión de colores muy bien diseñados y por las tramas de líneas que fragmentan los rellenos. La señal de tráfico fue cuidadosamente envuelta para no pintarla, cosa extraña pues irrumpe en el conjunto y hace menos identificable el motivo principal.

MOTIVO PRINCIPAL:

Palabras "decoradas" internamente con diseños de colores que contienen aparentemente como viñetas de formas abstractas de gran movilidad y riqueza cromática.

PALABRAS / FRASES PRINCIPALES:

SHARA DEL SUR MALAGA

PALABRAS REPETIDAS:

SAW (sierra)

FIRMA:

RWO

FIRMA INVASORA:

RDS, RAM3, MAX

DEDICATORIA:

"RWO PARA FLOCT, ELPO : VAF, PIOKER Y REY MALAGA CANE"



Fig. C.



Fig. C1.

FIGURA D

DESCRIPCION:

Graffiti de gran impacto visual y de cuidado cromatismo cuyo eje principal es la firma del graffitero, un mensaje a los colegas y una dedicatoria.

MOTIVO PRINCIPAL:

Palabra que es el apodo o nombre del autor "RAZOR".

PALABRAS / FRASES PRINCIPALES:

NEW ART SICKY POSSE

" SI PINTAR ES

UNDELITO DELINCUIEN

TE SERE PAGARE MI

DELINCUENCIA PERO SIEMPRE

PINTARE "

PALABRAS REPETIDAS / SECUNDARIAS:

No tiene ya que la obra se concentra en el mensaje, la firma, la dedicatoria y la gran nube de colores que parece provocar la aparición del nombre del autor, principal motivo.

La única palabra repetida es RAZOR, en amarillo, con letra más legible y de menos dificultad que la principal.

FIRMA:

RAZOR

FIRMAS INVASORAS / AFLORACIONES DE OTROS DIBUJOS ANTERIORES:

A la izquierda, podemos observar diversas firmas (Max, Ram3, Kinxi Mix, WR) de los restantes miembros de los otros murales que aprovechan el trozo de muro para llenar con sus " tags " el muro

Las afloraciones de otros graffitis debajo no se ven ya que se ha utilizado mucha pintura para taparla. Podemos observar en el margen superior izquierdo restos muy deteriorados de anteriores consignas (A inscrita en un círculo, de anarquía), y luego debajo una franja en blanco que anula otros graffitis.

DEDICATORIA:

"RAZOR

TO:

SICKY POSSE

AKIRA, SEIT

WE., KE., SARAY

Y EN ESPECIAL: ... A MIS

COJONES "

Se trata de una obra muy bien lograda y de enorme impacto por la personalidad del autor. Los colores de fondo y los resaltes de luces consiguen una atmósfera expresiva muy interesante donde cada elemento posee una entidad. Observemos los elementos decorativos menores, tales como espirales, brillos, estrellas, elementos florales, rellenos de línea sobre los fondos de color, y sobre todo la enorme seguridad de ejecución y capacidad de transmisión.



427

Fig. D

FIGURA E

DESCRIPCION:

Obra formada por una serie de siglas centrales de gran tamaño y a cada lado dos personajes rap con sus gorras dotadas de firma, retratos de los componentes del grupo.

MOTIVO PRINCIPAL:

Grandes letras BDSP (Bombardeo De Syckopata).

PALABRAS / FRASES PRINCIPALES:

" VAYA

BOMBARDEO

ME HE MON

TADO PARA

SYCKY POSSE

PARAGAD. PYRATE

SEXART.

BDSP. " (en blanco sobre fondo azul)

PALABRAS REPETIDAS / SECUNDARIAS:

SPIA, PIRATE

FIRMA:

RID3 , SPEY

FIRMAS INVASORAS / AFLORACIONES DE OTROS DIBUJOS:

Ram3 to WR, KP, SP (dedicatoria invasora).

DEDICATORIA:

" TO PARA

BAROR.

BABI PAM " (en rojo anaranjado bajo el primer personaje -izquierda-).

La obra está en la línea de calidad estética y diseño de la anterior. La estructura repite otras anteriores obras, el mensaje en el centro, y a cada lado los personajes con su indumentaria.

Podemos observar a la derecha un tercer personaje que corresponde a otra obra, de inferior calidad, que cerraría el muro de 50 metros. Aquí no hemos podido conseguir una fotografía buena dado que las ramas de un árbol y los coches aparcados lo impiden. Cuando al siguiente año fui a fotografiar de nuevo el muro esta obra había desaparecido.



Fig. E.

(Continuación de la ficha anterior)

FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : Instituto II

2.- CARACTERÍSTICAS: Conjunto de graffitis murales que ocupan un muro separador, antes utilizado (ver ficha anterior). Tapan parcialmente obras anteriores, sobre todo los fragmentos de la ficha 13 que hemos denominado Fig. D y Fig. E, y luego continúa ocupando unos metros más que quedan antes de que el muro termine.

- FOTONº: 13. C/ Profesor Luis Molina Gómez.

*1ª FECHA: Mayo de 1996.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Gran conjunto de graffitis, en total cuatro grandes obras que se encadenan y a la vez poseen una gran unidad estilística.

*2ª FECHA: 1997.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Poseen una alta resolución técnica, tapan otros anteriores totalmente, no hay afloraciones, la técnica es muy buena.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1998.

OBSERVACIONES: Existen cambios sobre estos murales, aportaciones de siglas y firmas de otros grupos o individuos, pero básicamente se mantiene la misma obra.

Es importante resaltar el corto espacio de tiempo (seis meses aproximadamente) desde la aparición de las obras de la ficha anterior y estas otras.

El apoyo dado por la dirección del centro para que se creara es bien patente en este año 1996. En años sucesivos no se han desarrollado actividades tan intensas como en este.

- DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 2'50 x 30 m

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
- Via pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa		abandonada	habitada	muros separadores
fachada principal		lateral	ambas	
fachada de edificio		bloque de pisos	solar sin edificar	
- Contenedores		de papel/cartón	de pilas	de basuras de vidrio
papelera	Otros...			

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol

- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: otros graffitis de gran colorido, estudiados ya en la anterior ficha que lo ocultan.

- TÉCNICA DEL SOPORTE:

- Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

-Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

PROCEDIMIENTO:

-Directo serigrafía / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

-Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

asociación icónico-verbal

-Clase o estilo de graffiti: europeo americano

-Signo(s) frase dominante
frases secundarias

-Por superposición por tamaño por color

-Adiciones posteriores

-Predomina: línea más relleno masas

-Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

-Reivindicativa

-Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

Ilustrativa

Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

-Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

-Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

Dirección prohibida y prohibido estacionar.

publicidad ¿cuáles?

-Aislado

-Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffitis:

Relacionados

Sin relacionar

-Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál? EL MURO

Respetar los paramentos? SI

-Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha

con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

-DESCRIPCIÓN.

-La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

Ya hemos descrito en la anterior ficha el entorno y las condiciones en las que se crean estas obras. Y sobre todo su enorme deuda con la acción promotora del instituto de enseñanza a través de la dirección.



VISION DE CONJUNTO

- Entorno visual (gráfico).

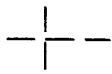


fig.A



Fig.B



Fig.C



Fig.D

Distribución de los diferentes fragmentos murales que corresponden a equipos diferentes.

- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).

Es muy interesante observar como, a pesar de los diferentes estilos, los fondos son similares, básicamente en negro y verde, que intentan anular, y lo consiguen, los anteriores graffitis ya analizados.

La composición trata de destacar las letras y palabras, junto con las figuras del fondo. De esta manera, frente a los graffitis ya analizados, aquí vemos una mayor preocupación por clarificar la composición, delimitando lo que es fondo de lo que es figura.

- Simetría.

Existe una preocupación por una simetría horizontal que genera el muro y que hace estar "flotando" a todas las frases. Los ejes centrales de simetría -verticales- se tienen muy en cuenta, de manera que existan cuatro zonas delimitadas por el cruce de ejes horizontales y verticales que den como resultado un punto central a partir del cual se equilibran las masas.

- Secuencialidad.

En las anteriores obras hablábamos del enorme influjo del graffiti americano, y ese efecto de "vagones" sucesivos en los que cada obra se articulaba.

En este caso, más que vagones, podríamos hablar de una verdadera secuencia cinematográfica que expande sus contenidos a lo largo del muro.

- Tiempo de lectura visual.

Es largo ya que el lector tiene que desplazarse de izquierda a derecha y andar los treinta metros. En este sentido cada obra habla de algo que a lo largo de la "tira cinematográfica" desarrolla su contenido.

Básicamente los elementos se distribuyen de mayor a menor tamaño. Están las palabras principales, que se encadenan en un difícil amasijo del diseño, que son en verdad la obra. Y luego los elementos animados, que no son "retratos" -como antes- de los propios graffiteros, más bien son personajes del mundo de la música y del cómic.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

Es el mismo que ya explicamos en la ficha 13. Cada especialista desarrolla una labor concreta

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

El graffiti americano desarrolla una serie de elementos que le son afines y que configuran su estilo personal. Aquí los planos de color se insertan en líneas de contorno rectas o curvas, todo con un gran concepto de la unidad de la obra, de manera que los elementos del lenguaje no dejen duda y se asocien consecutivamente y en escala.

En esta obra, frente a las anteriores -más barrocas y sobrecargadas, ningún elemento está demás. Esta ordenación del espacio corresponde a un plan de sobriedad no estudiado, sino que forma parte de un modo de expresión menos mediterráneo.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL.

Vamos a realizar un estudio pormenorizado de cada segmento de muro para así indagar mejor en sus componentes principales. La contraposición es importante ya que esta obra aporta nuevos datos sobre los grupos que la han realizado.

FIG A1, A2.

- DESCRIPCIÓN.

Gran obra muy compleja que se inicia con unas grandes letras "SPAIN 96 TOUR" y que continúa con una serie de formas encadenadas que componen una palabra indescifrable y a continuación presentan a un personaje y un texto de dedicatoria. Todo ello sobre un fondo muy difuminado de colores en fragmentos horizontales que crean una especie de "efecto telón de fondo" muy importante para hacer destacar los motivos en primer plano.

- MOTIVO PRINCIPAL.

Letras encadenadas en el centro, imposibles de leer para un español que forman un mensaje en alemán. Están precedidas por una presentación o título de todo el conjunto "Vuelta, (gira) a España 96".

- PALABRAS / FRASES PRINCIPALES.

"PRODUCTION GERMANY GREECE"

"SHOELING"

"GERMANY

STYLE"

"GREECE

POWER"

- FIRMA.

JESSY JEF & MELLY MEL!!!

- FIRMAS INVASORAS / AFLORACIONES.

Ninguna

- DEDICATORIA.

SHOOTS OUT TO:

NUT, K4, ZEWA, DIE BANDE, BOLLO,
POLE, SANDRA, PEER, JAARO, JESSY, JOSE
HANS, MEINE ELTERN, ZAHN, SCHANNY,
TANJA, MO, SVEN, NISE, RAL, U.S.W....
CHRISTINE, SZ, CHIKAS MOSAIK,
SERPA & THE SPAIN WRITERS !!!
HAPPY BIRTHDAY 1996

COMENTARIO:

Se trata de una presentación global en la que se explicita que es una obra alemana al estilo "griego". a continuación se hace la demostración de virtuosismo técnico y luego se acaba por saludar a los camaradas que integran el total del grupo y a los compañeros españoles.

Obra de intenso cromatismo como podemos ver en los detalles de las fotografías al final de la ficha.



FIGURA A1.

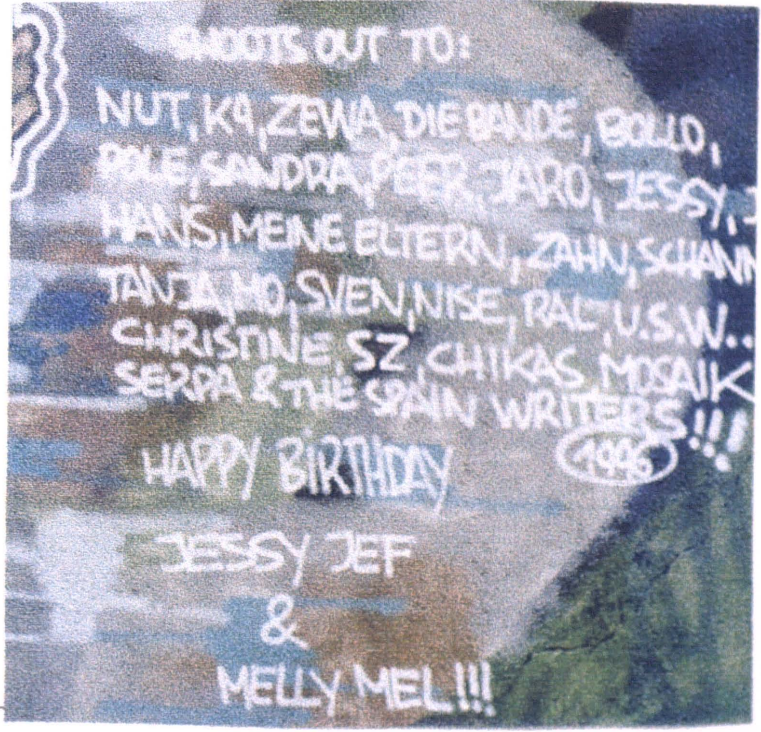
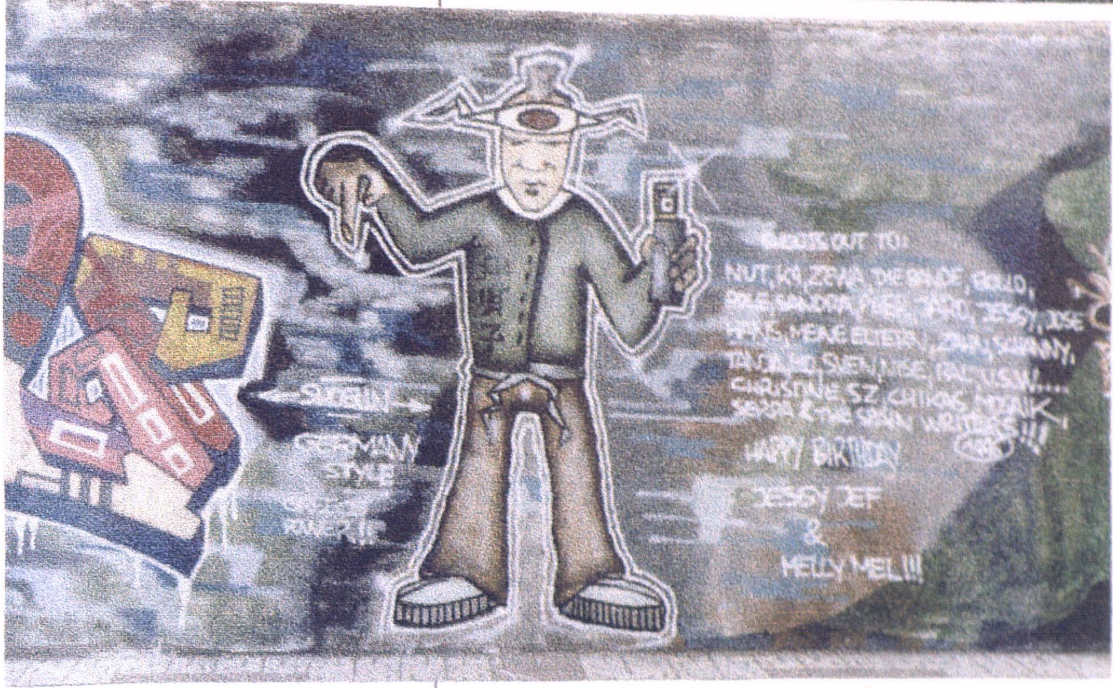


FIGURA A2

FIG B.

DESCRIPCION.

Obra compuesta de una gran palabra que, como en la anterior a penas podemos leerla si cerca de ella, en pequeño, no apareciera reseñada: "PIKER '5". A continuación la cabeza de un personaje "demonio".

El diseño de las grandes letras es todo un alarde técnico, donde se pierden los inicios y finales de cada palabra, confundiéndose mutuamente, en un verdadero despliegue de conocimientos y virtuosismo.

Se juega con la iconicidad de cada letra, no para representar un ser animado, sino para valerse del lenguaje dinámico del mundo del cómic para evidenciar cinetismos. Este recurso se utiliza para la animación de personajes y poco en palabras. Podemos observar como la letra "i" de PIKER se muestra con un alto índice de iconicidad, al utilizarse su acentuación como indicativo de un ser dotado con cabeza, el ideograma hombre, que tiene hombros y brazos, y que parece andar sostenido por el "tren" de letras que lo llevan en volandas.

MOTIVO PRINCIPAL.

Letra PIKER

PALABRAS/FRASES PRINCIPALES.

"PIKER

ALEMANIA "

"TODA

ONE AND

ONLY

!JARDMAN! "

"HAPPY

BORSDEY

SCHWESTER

"M"

PALABRAS REPETIDAS/SECUNDARIAS.

96 SPAIN

TOUR

PIKER '5

FIRMA.

PIK

DEDICATORIA.

PIKER 'S

SHOUT OUT:

SHOGUN. JUX. RAKIS

JOSE. BDS. DROWN

AND ALL SPAIN WRITHERS..



FIGURA B

FIG.C.

- DESCRIPCION.

Este graffiti posee un estilo más directo al ser más monocromo, utiliza sólo dos colores, el azul y el rojo, aunque posee una gran efectividad en su mensaje. Su fondo sigue siendo el de fragmentos de colores ocre, negro y verde sin difuminar.

- MOTIVO PRINCIPAL.

Compuesto por una serie de letras encadenadas difíciles de desentramar para entenderlas. En el centro de la gran palabra aparece un elemento gráfico que la interrumpe, es como un estallido de líquido, en violeta que se estrella contra el muro. Es el efecto gráfico de una bolsa de agua estrellada a posta en medio de la palabra.

- PALABRAS / FRASES PRINCIPALES

RIDING TO ESPAÑA 1996 (Paseo a España 1996).

JUX. ARTS. DUSSELDORF. ALEMANIA.

- FIRMA.

No tiene firma, a no ser que sea la propia gran palabra la firma. Pero es normal, aunque así fuese, firmar de nuevo con línea sencilla.

- DEDICATORIA.

HI. DREM. ONIT. SER. RASA. SHOGUN

KIKE. SMER. SERPA. RAM...

Podemos ver como, además de dedicar la obra a sus compañeros, se la dedican a sus amigos españoles, en este caso SERPA Y RAM, autores precisamente de las obras que ellos han tapado y que analizamos en el anterior fichero nº 13.

FIG.D

- DESCRIPCION.

Gran motivo o palabra enredada sobre sí misma, sin embargo de menor calidad técnica, que termina con un personaje bastante famoso en las carátulas de los discos de música: el diablo. Podemos ver otra versión parecida, pero mucho peor en otro muro de un instituto de "Corral de Almaguer", en la Provincia de Toledo, realizado por unos alumnos de segundo de E. S. O a brocha y no a spray. Al final de la ficha ofrecemos detalle del motivo.

Aquí el personaje está perfectamente acabado y es muy expresivo. Debemos tener en cuenta que estas obras están oscurecidas porque la base de la que se parte son otros graffitis que han utilizado colores oscuros y que a su vez utilizaron el gris del muro de cemento, y no sobre una base blanca de pintura plástica para exteriores.

- MOTIVO PRINCIPAL.

Grandes letras encadenadas

- PALABRAS / FRASES PRINCIPALES.

CHICAS GUAPAS

ESPECIAL A SAN ISIDORO / DIRECTOR Y CHICAS

GRANADA EPOCA

- FIRMA.

DSP 96 ROSSE

- DEDICATORIA.

TO : MAMA/ PARA HERMANO!

A TODOS LOS PINTORES DE GRANÁ!! / BDS PAV!! / POSSE HIP HOP CREW/ Y SERPA
D TOWN DOSSELDORF / POSSE... COR NOT / GEMANY CRU



FIGURA C



FIGURA D



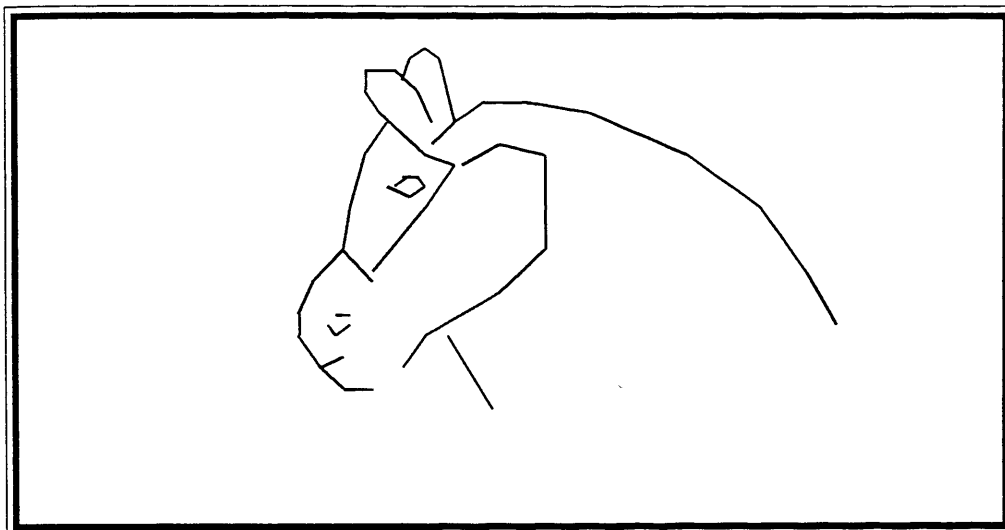
Arriba. Diablo en pared del instituto de E. S. O. de Corral de Almaguer (Toledo), realizado a pincel por niños de segundo.

A la izquierda detalle del diablo realizado al aerosol perteneciente a la obra analizada.

Abajo diferentes detalles de la obra



DETALLES



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE: CABALLO

2.- CARACTERÍSTICAS: Fragmento de muro muy deteriorado con dibujo de cabeza de caballo realizado a tiza.

- FOTO Nº: 14. C/ Trinidad.

*1ª FECHA: 1991 (fecha de la fotografía).

ESTADODE CONSERVACIÓN: Malo.

BREVE DESCRIPCIÓN: Muro con mucha humedad y desprendimientos.

*2ª FECHA: 1992

ESTADODE CONSERVACIÓN: El dibujo ha desaparecido

BREVE DESCRIPCIÓN: La tiza se ha borrado totalmente y sólo quedan algunas incisiones.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1993.

OBSERVACIONES: Reforma del edificio. Se ha acondicionado y pintado la fachada.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 100 x 150 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa		abandonada	habitada	muros separadores
fachada principal		lateral	ambas	
fachada de edificio		bloque de pisos	solar sin edificar	
- Contenedores		de papel/cartón	de pilas	de basuras
papelera		Otros...		de vidrio



Cabeza de Caballo. Graffiti hecho con tiza. 1991

4.- SOPORTE:

- Muro ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: Ocre

- TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros: Tiza blanca

PROCEDIMIENTO:

Directo serigrafiti / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural Ideograma

asociación icónico-verbal

- Clase de graffiti: europeo americano

- Signo(s) frase dominante
frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores: Incisiones y letra "A"

- Predomina: línea más relleno

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma (tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: Relacionados Sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?

Respetar los paramentos?

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha

con negocios: bares discotecas restaurantes otros



Caballos paleolíticos. Cantabria (Tito Bustillo y Sotariza).

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

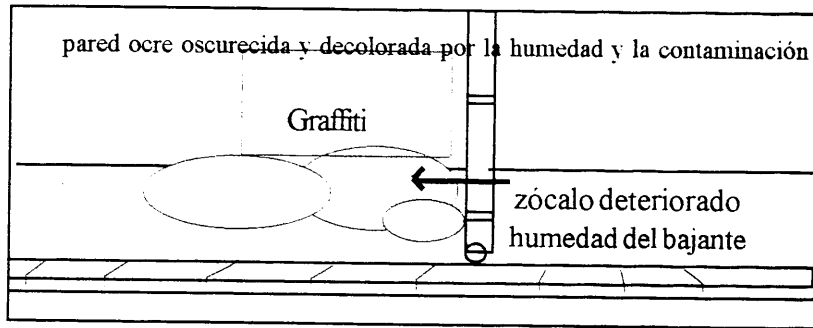
- DESCRIPCIÓN.

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra es de una gran plasticidad ya que aprovecha las sugerencias de los paramentos. Surge como en una visión implacable y mágica de entre la madeja de matices de la pared, muy degradada. Subyacen en la foto (izquierda) grafismos hechos en rotulador negro muy deteriorados, no observables a simple vista.

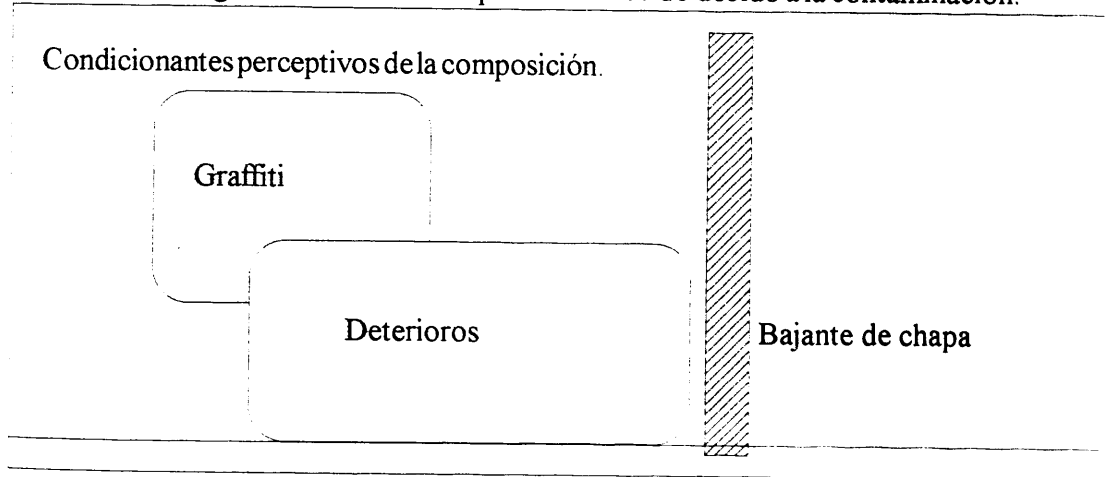
La parte inferior de la pared está totalmente rota, el yeso se ha desprendido, de modo que del suelo hasta el graffiti hay un metro de desconchado blanquecino, producto del desprendimiento por humedad. De este margen surge la cabeza de caballo, poderosa, creemos que realizada con un trozo de yeso desprendido y no con tiza, ya que las incisiones, después de desprenderse el pigmento tras varios años (1993), dejaban ver parcialmente el grabado del dibujo, hecho con un trozo irregular de yeso y producto de la presión sobre el muro para conseguir el dibujo blanquecino similar al de la tiza.

- Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).

La composición está delimitada por el bajante de metal a la izquierda, el zócalo deteriorado abajo, y a la izquierda una gran mancha de ocre que ha oscurecido debido a la contaminación.



- Simetría: No posee simetrías que logren acentuar el centrado de la imagen, las diversas masas mencionadas y los elementos estructurales tridimensionales logran equilibrar la composición.

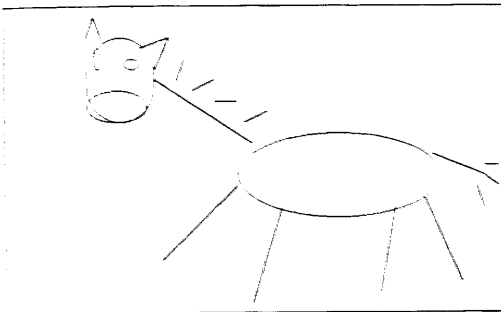
- Secuencialidad: La imagen arrastra nuestra vista hacia la contemplación de los elementos a su izquierda.

- Tiempo de lectura visual: Muy rápido ya que el dibujo es efectivo y comunica lo que pretende.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

El graffiti ha sido realizado con los medios de los que se dispuso en su momento. Como hemos apuntado, con total seguridad fue realizado con un trozo de yeso producto de los desprendimientos de la pared que había repartidos por el suelo.

La realización de la obra puede llegar a pensar en la acción de un niño, pero observando los elementos del dibujo podemos llegar a la conclusión de que se trata de un dibujo de un adulto que no representa un mero pictograma simplificado sino que se detiene en realizar referencias anatómicas del animal tales como curvaturas, dimensiones, y otros detalles que hacen al animal un conjunto bastante icónico, con observaciones gráficas que se encaminan hacia su representación realista.



Representación gráfica de "caballo" infantil.

El graffiti nos recuerda a las otras cabezas de caballo paleolíticas de Lascaux o Tito Bustillo (Cantabria), de cuerpo entero o, como aquí en el que sólo se representa el arranque del cuello y cabeza como en Sotariza (Cantabria).

El resultado en ambos casos es de una expresividad acuciante ya que los grafismos perpendiculares que representan las orejas se encuentran en tensión, como escuchando algún ruido proveniente de la izquierda, lo que acentúa más la curvatura en ballesta de la crin rapada y la enorme rotundidad de la línea de la quijada.

Se representa un instante, un segundo eterno en el que la figura parece congelada, pero a punto de convertirse en movimiento, en otra cosa.

- Elementos formales (Puntos, rectas, curvas).

Los elementos se distribuyen a veces atropellándose los unos a los otros, lo que no quita verosimilitud al conjunto. El acierto es que la estructura percibida corresponde en gran medida a la estructura mental de nuestra memoria visual y ésta identifica la representación plenamente.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Los elementos, como se ha dicho, están encadenados y fuertemente encajados los unos a los otros. Su simplicidad se manifiesta por el uso de las curvas cerradas, que en todo caso no hacen más que potenciar que la imagen resultante posea una tensión y un carácter realista plausible, pues si estos elementos aparecieran inconexos -como en otras ocasiones- la lectura haría deficiente la identificación del elemento representado.

Otro hecho a destacar es la evidente tridimensionalidad del motivo producto del abultamiento de las líneas y de las oscilaciones de la pared.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

Los vínculos que atan la representación con la imagen que tenemos de la cabeza de caballo se acerca grandemente. Ya dijimos que se trataba de un "grafismo icónico" muy naturalista. Incluso podríamos hablar de la raza del caballo. Se trata de un caballo de tiro, tipo "percheron", caracterizado por su fuerza y sus gruesa anatomía.

- IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Todos conocemos alguna publicación especializada en caballos que precisamente muestra el cuello y cabeza de los ejemplares junto a su nombre. La cabeza aparece estirada hacia adelante porque la soga del dueño estira hacia la izquierda, provocando la típica posición que nos muestra el grafiti. Aquí no poseemos signos lingüísticos completos, tan solo algunas iniciales muy borradas.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Se caracteriza por una gran curva superior y otra inferior que inscribe a la figura en una forma almendrada, cerrada sobre sí misma.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

El pictograma nos daría una visión mucho más estilizada y simbólica que la presente. La iconicidad es tan grande que la evidencia de "caballo" se hace absoluta. El viaje hacia la simbología queda así un poco detenido ante la evidencia casi física. La pared sí ayuda a esa magia propiciatoria de la imagen.

- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.

En la obra no se ha utilizado la línea pura, el dibujo es producto de una sucesión reiterada de líneas repetidas, una encima de la otra, que hacen de éstas un grueso dibujo. Se ha ido resbalando el útil (trozo de piedra de yeso) sobre el muro hasta conseguir el grosor deseado. Este grosor ayuda enormemente a la potencialidad del resultado final.

- EL LUGAR

Hemos definido la calle como un lugar céntrico pero poco concurrido. Otro factor apuntado es la elevada contaminación de la pared, producto del continuo aparcamiento de los coches que se montan en la acera para estacionarse, lo que origina roces sobre las paredes y la acción muy próxima de los tubos de escape sobre la pared.

La presión física del roce provoca, junto a la humedad, desprendimientos, pero también ennegrecimientos de la pintura, ya que el anhídrido carbónico se fija mejor sobre la pared.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : Muerte.

2.- CARACTERÍSTICAS: Gran cristal de un local comercial que ha sido interiormente pintado con pintura al agua para obstruir la visión interior y que exteriormente ha sido ocupada por dos grandes graffitis.

- FOTO Nº: 15 C/ Marqués de Falces.

*1ª FECHA: 1988 (Foto en blanco y negro).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Pintura aerografiada sobre cristal.

*2ª FECHA: 1990 (Foto a color).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno, no ha cambiado en nada.

BREVE DESCRIPCIÓN: Sólo ha cambiado interiormente ya que alguien ha raspado parte de la pintura blanca del cristal, de modo que podemos observar a la altura de las letras "te" de la palabra "muerte" una ampliación en la superficie raspada.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN.

OBSERVACIONES: 1996. Se han pegado carteles de papel al cristal, cubriendo totalmente la superficie.

- DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 200 x 300 cm.

3.- LUGAR:

- | | | | | |
|--------------------------|-----------------|------------------|--------------------|-------------------|
| - Iglesia | colegio | edificio público | ¿cuál?... | |
| - Vía pública | acera | asfalto | enlosado | adoquinado |
| - Pared exterior de casa | | abandonada | habitada | muros separadores |
| fachada principal | | lateral | ambas | |
| fachada de edificio | | bloque de pisos | solar sin edificar | |
| - Contenedores | de papel/cartón | de pilas | de basuras | de vidrio |
| papelera | Otros... | | | |



"Muerte". Graffiti sobre cristal. Foto de 1988.



"Muerte". Graffiti sobre cristal. Foto de 1990.

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
Escaparate de cristal de un negocio

- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR:

- TECNICA DEL GRAFFITI:

- Pintura: cristal con pintura plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

- Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

- PROCEDIMIENTO:

Directo Serigrafía/plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

asociación icónico-verbal grafismos abstractos

- Clase de graffitis: europeo americano

- Signo(s) frase dominante: Muerte A. C.N.T.

frases secundarias "... libertad / detenidos ... / la reconversión... C.N.T. / Muerte A.

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma(tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis. Muy abstractos

- Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffitis: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de Graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál? EL CRISTAL

Respetan los paramentos? SI

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
con negocios: bares discotecas restaurantes otros

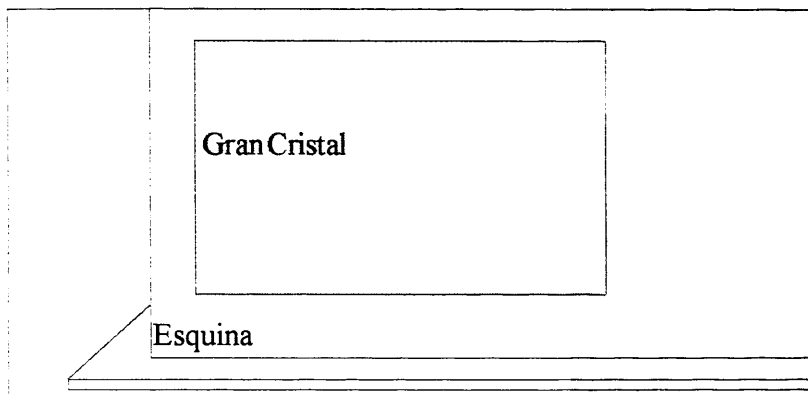
9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN.

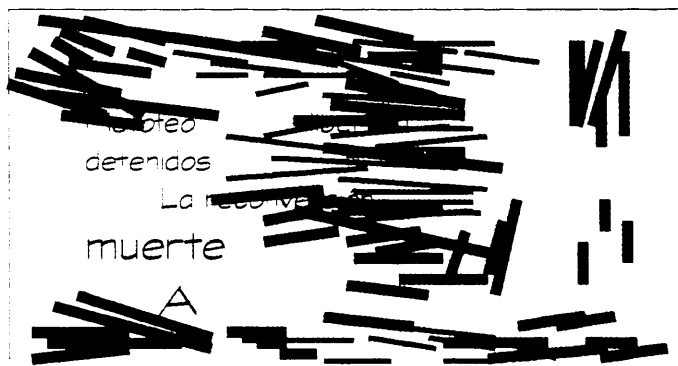
- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra puede pasar desapercibida pese a su gran tamaño debido a que se sitúa en una esquina en la confluencia de varias calles estrechas del centro. Se inserta bien en el conjunto y no suele destacar pese a su evidencia debido a la monocromía de la composición. Otra nota importante es el absoluto abandono de las fachadas colindantes, antiguos comercios hoy en declive.

- Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).



- Simetría.

Existen una serie de elementos coordinados de forma dinámica que compensan la composición. Son los grafos o elementos totalmente vacíos que rompen la pintura del cristal, muy importantes para la consecución del equilibrio visual y para la organización espacial. Si marcamos un eje de simetría podremos contemplar como las masas se organizan en torno a un eje central del que parte la acción del ejecutor. Este se ha valido de un útil, un raspador que pudo ser de plástico para no rayar el cristal. Las incisiones se han realizado por el interior, ya que la pintura está dada por dentro con el objeto de hacer opaco el cristal para que no se vea lo que hay dentro del local.

El ejecutor ha realizado los grafismos (en hueco) a lo largo del eje central de simetría, de modo que

las masas abiertas quedan repartidas fundamentalmente a ambos lados, consiguiéndose así una acusada simetría y equilibrio.

- Secuencialidad.

La escena, como si se tratase de una película, aparece confusa. Existen tres planos: el de la pintura que ha sido raspada (en hueco que deja ver lo que hay dentro), el plano de la pintura en blanco que al no ser homogénea ayuda a hacer el soporte más rico. Por último el plano verdadero del cristal sobre el cual aparecen las letras en negro y sobre ellas la frase principal en rojo claramente impactante: Muerte.

- Tiempo de lectura visual.

Es relativamente corto ya que el ojo solo capta la frase en rojo. Los demás planos quedan en un segundo término desenfocado, ya que al negro de las palabras se une el fondo de grafos del cristal que tachan y anulan el mensaje primero.

En la fotografía en blanco y negro podemos contemplar el efecto al completo que luego verificamos en la de color, en la que sólo el graffiti en rojo se hace con el espacio.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

. El cristal propicia la aparición de la capa blanca para encubrir el interior.

. Alguien visita el local por dentro y no se resiste a las insinuaciones del soporte (pero también puede deberse a una necesidad de hacer que la luz entre un poco en un local oscuro sin luz).

. Ante la "agresión" al soporte se crea un campo de energías muy fuerte y atractivo.

. El graffiti realizado con spray no tarda en aparecer.

. Respuesta del anterior graffiti con otro mucho más rotundo y definitivo.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

Como apuntamos, la aparición de los grafos del fondo del cristal es el potenciador principal de la acción del resto. El autor descubre una verdadera diversión de la cual no se reprime. Es interesante ver desde dentro surgir la luz de fuera proyectándose cuando incidimos en ese lienzo mágico. El descubrimiento del autor lo hizo ir más allá y detenerse largo tiempo sin embargo en la realización de unos grafismos totalmente abstractos sin ninguna intencionalidad constructiva. La deliberación es tal que si tuviéramos que descubrir alguna figura sería imposible ya que el resultado inconexo de líneas nos lleva a pensar en esos otros hallazgos encontrados en las cuevas paleolíticas: Los "macarrones" así llamados porque son incisiones paralelas de líneas, en su mayoría realizadas sobre paredes de arcilla que no muestran más que esa pasión del ser humano por jugar con la materia y de cuya observación de las posibilidades inmensas de su expresividad nació seguramente el arte así llamado parietal.

Este total despliegue de expresividad hace de la superficie un mero juego perceptivo de horizontales en su mayoría que se entrecruzan, y en otras áreas más alejadas juegos de verticales aisladas asociadas en parejas de dos y cuatro.

No existen curvas solo una horizontalidad pronunciada.

Esta obra debe de contemplarse desde dentro pues sólo así podríamos contemplar su verdadera razón de ser. Recordemos que las vidrieras de las catedrales sólo funcionan del todo cuando entramos en ellas. De igual modo aquí la obra que comentamos no la vemos en su verdadera vertiente, la vemos al revés.

- Partes en que se articulan los elementos (aislados, entrelazados).

Es obvio que los elementos en su lucha contrapuesta de "todos contra todos" se enlazan infiriéndose entre sí y llegando a anularse. Los tres autores de esta obra luchan en tiempos diferentes accionando como en un juego sus posibilidades, aunque el único que juega con ventaja es el primer autor que desde dentro trata de anular los mensajes, aunque el tercer autor elige el matiz rojo para hacerse ver con contundencia.

9.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

- IMAGEN REAL.

La imagen real es la de un escaparate amplio al que se la ha dotado de vida propia. A veces estos escaparates se tapan con papeles unos días para cambiar su decorado. Pero en este caso el local al cerrarse durante muchos años se optó por "anular la superficie" con una pintura al agua que no daña el cristal y que es fácil de quitar luego. Esto provocó una masa en blanco no homogénea sino con rastros del pincel o útil plano con el que se realiza la operación.

Se creó el fantasma del "lienzo en blanco que hay que rellenar". La superficie blanca, llena de matices y texturas visuales, además acristalada y reluciente atrajo la acción expresiva sobre si, acción que pudo ser anulada grandemente con la anulación desde atrás de parte del mensaje, pero que no paró su efecto ya que inmediatamente no se hizo esperar una respuesta final, la del grafismo rojo.

A pesar de todo la obra no fue ocupada ya nunca por otro graffiti, quedando bastantes años tal y como la podemos ver.

- ESTRUCTURA PERCEPTIVA.

Resultante de un conjunto de elementos que transmiten sensaciones visuales y táctiles complejas no demasiado estructuradas en torno a un modelo definido geométricamente pero si con una gran capacidad expresiva.

El graffiti principal en negro está centrado convenientemente, sin embargo el graffiti rojo rompe la composición apareciendo en el lado inferior izquierdo, superficie de gran tensión emocional y de indudable peso visual en nuestra lectura de las imágenes.

En este caso la "panorámica" actúa aquí perfectamente ya que el "gran vidrio" es casi una pantalla cinematográfica que encandila al espectador.

La sensación es la de un espectador ante la carátula de inicio de una película donde las frases aparecen y van resbalando hacia abajo sobre un fondo de imágenes difusas que se van a proyectar.

- GRAFISMO ICÓNICO-PICTOGRAMA.

Es importante en esta obra las asociaciones diversas de grafismos "no icónicos" ni de la aparición de pictogramas. De un lado tenemos los "macarrones" abstractos o grafos tergiversadores, alma de la obra; también las frases y luego la gran flecha roja que sale de la letra "T" y va hacia arriba para señalar las letras del otro autor, acusando. Es un elemento (casi un ideograma) fuertemente dramático ya que tiene que curvarse difícilmente, con una rara flexibilidad casi humana y que devuelve la mirada hacia ese otro elemento concéntrico inscrito en el círculo: la "A" que se descompone en sus elementos constitutivos. Las tres líneas de la "A" son una verdadera aportación "socarrona" y derrochadora al mensaje. Podíamos incluso pensar en un grafismo icónico que representa la figura de un ser esquemático como algunos grafismos neolíticos o dibujos de niños cuando dibujan a tiza sobre el suelo sus personajes. Esta idea queda plasmada en la ficha al considerar el graffiti como una asociación icónica y verbal. Este graffiti se realiza muy lentamente, con letra redonda cuidada, con tiempo suficiente de inscribir correctamente la letra dentro del círculo y de imponerse con su diseño a las "asustadas" frases entrecortadas y en negro de arriba que no mantienen la bombona de spray a la misma distancia y provocan problemas de fijación de la pintura, aunque no de chorreado.

- EL PUNTO DE VISTA GRÁFICO.

Gráficamente, como acabamos de insinuar el mensaje de "muerte A" y la flecha son de un valor importante por cuanto introducen una grafía clara y ostentosa, casi barroquizante. De este conjunto sobresalen dos elementos inconexos en rojo sobre las letras "m" y la "u". La primera es un fallo del autor,

una primera prueba que le chorrea por no estar muy concentrado pero que es interesante porque introduce a la palabra y la acompaña sin resentir su identidad.

Sin embargo el segundo grafismo parece acrecentar la idea de una acentuación incorrecta de la palabra "muerte" al querer darle intensidad, convierte una palabra llana que termina en vocal en una palabra acentuada. No obstante aquí se entremezcla la necesidad incluso fonética de aumentar la sonoridad de la cadencia con la necesidad gráfica de dar con la inflexión dramática que agilice la movilidad perceptiva de la palabra. Pero esto no es así ya que el supuesto "acento" queda demasiado atrás, perdiendo la intensidad que hubiera tenido de encontrarse totalmente bien ubicado sobre la "e" primera.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE: OTAN NO

2.- CARACTERÍSTICAS: Fragmento de muro (esquina) con asociaciones icónico verbales de diversos autores, realizadas en el transcurso del tiempo (varios años).

-FOTO Nº: 16 C/ Puentezuelas.

*1ª FECHA: 1988.

ESTADODE CONSERVACIÓN: Bueno

BREVE DESCRIPCIÓN: Sillares de piedra sobre los que se han realizado varios graffiti.

*2ª FECHA: 1990. (Fecha de la fotografía).

ESTADODE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Aparecen inscripciones menores hechas a rotulador.

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1998

OBSERVACIONES: Los graffiti no han perdido su fuerza cromática, sólo han desaparecido las inscripciones a rotulador.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 140 x 90 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia colegio edificio público ¿cuál?... facultad de traductores de Granada.
- Via pública acera asfalto enlosado adoquinado
- Pared exterior de casa abandonada habitada muros separadores
- fachada principal lateral ambas
- fachada de edificio Bloque de pisos Solar sin edificar
- Contenedores de papel/cartón de pilas de basuras de vidrio
- papelera Otros...

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol
- Puerta / ventana: madera metal con cristal
- COLOR: Ocre blancuzco.

- TECNICA DEL SOPORTE:

- Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

- Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

- PROCEDIMIENTO:

- Directo serigrafía / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma
- asociación icónico-verbal
- Clase de graffiti: europeo americano
- Signo(s) frase dominante OTAN NO
- frases secundarias "Metallica", iniciales "A.L."
- Por superposición por tamaño por color
- Adiciones posteriores
- Predomina: línea más relleno masas
- Bidimensionalidad Tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa
- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio
- Ilustrativa
- Autoexpresión firma(tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis
- Asociado a otras señales: tráfico ¿cuáles? publicidad ¿cuáles?
- Aislado
- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar
- Muro con gran frecuencia de Graffitis:
 - Tapados continuamente
 - Enmarcados por estructura arquitectónica
 - ¿Cuál? Los sillares de piedra que refuerzan ciertas partes del edificio de ladrillo.
 - Respeto los paramentos? SI

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN.

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

La obra es la resultante de la acción de las partes gráficas que la constituyen, y que han ido apareciendo progresivamente.

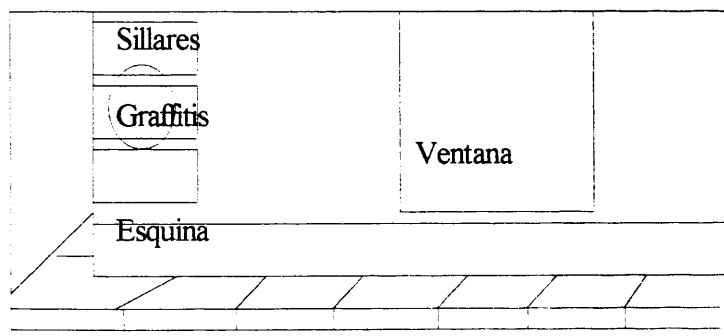
La figura alada que se repite verticalmente, distribuida con un orden, apareció en toda granada en 1979. Se trata del logotipo de una revista literaria y una publicación poética llamada "Obito y fiesta". Para propagar la imagen de la revista se recurrió a serigrafiar utilizando una plantilla de cartón la figura, utilizando edificios importantes, como este que es la Facultad de traductores de Granada, edificio que fue en su momento Facultad de Filosofía y letras.

El otro elemento serigrafiado también es "OTANNO", realizado años después que el anterior, en torno al referendum sobre la integración o no de España en la OTAN.

Otra obra son las siglas en rojo, mucho más cercanas en el tiempo fruto de una protesta estudiantil en 1992.

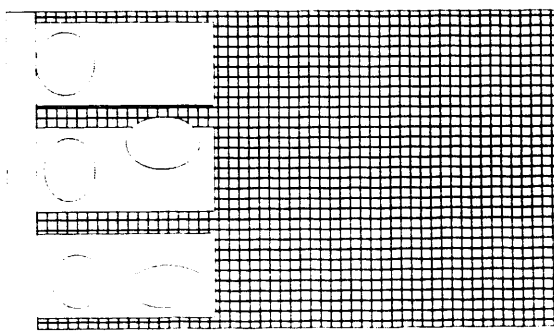
Las palabras finas en rotulador son posteriores y se remiten a poner el nombre de un grupo de rock.

-Entorno visual (gráfico).



- Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).

Sillares de piedra en la esquina del edificio, aprovechados como campos visuales donde se insertan los graffitis para atraer la atención del espectador.



- Simetría.

Dado que la obra en total es el resultado de adiciones, y no demasiado próximas en el tiempo, podríamos hablar de una "colonia de graffitis" que se repite en todo el edificio, agrupados. En general son de pequeño formato (10-15 cm) que por sí mismos tienen una funcionalidad signico-gráfica.

La simetría estaría en función de su ordenación estructural propia y no en relación a los demás. No existe una respuesta consciente de un graffiti con otro, ni una comunicación de significados. Tan sólo existen unos junto a los otros porque el espacio del que se sirven ha sido elegido por los autores como el mejor.

- Secuencialidad.

La compartimentación del espacio es evidente y queda reflejada en cada bloque o sillar que sobresale de la línea del plano general de la fachada del edificio. Es muy importante analizar las figuras realizadas con plantilla como masa para evidenciar su disposición cinematográfica, en forma de cinta.

El ojo sigue la línea vertical trazada por el autor, relacionando los motivos como si se tratase de un elemento que se mueve por la superficie de arriba-abajo o al contrario.

- Tiempo de lectura visual.

Es rápido aunque mucho menos que en la fotografía. Recordemos que las fotografías de estos graffiti, al delimitar y enmarcar una parte del todo, ya facilitan grandemente e intervienen en una selección del entorno visual que no es posible en la realidad. Nuestro ojo no fija las imágenes como en la fotografía, también que vaga de un lado a otro, ayudado por nuestro recorrido sobre la tierra, se aleja y aproxima, selecciona y anula (olvida), algo imposible para la fotografía, que elimina el entorno.

- Orden manual de elaboración (sucesión de grafismos evolutivos).

1.- Aparición de las figuritas del "ángel alado que toca la trompeta", quizás del apocalipsis.

2.- "OTAN NO" slogan contestatario que aparece junto al anterior y sobre esta fachada, evidenciando cierta vinculación de la institución-estudiantes- hacia esa manera de pensar.

3.- Siglas "A.L". que aparecen aprovechando el rastro cromático de la figura. Este grafismo rompe con los anteriores al introducir un elemento manual, irregular y con una carga grande de cinetismo en el resultado de su propia grafía.

4.- Palabras de pequeño formato "Metallica NSK" con menor intención gestual.

5.- Puntos marrón oscuro sobre iniciales "A" y "L", realizados con bote de líquido limpiador de zapatos, muy utilizado por los jóvenes de los institutos para hacer pintadas o dejar este tipo de rastro.

- Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

El plano de color se hace importante, por cuanto se ha utilizado una plantilla agujereada y un bote de aerosol que contiene una pintura sintética en su interior. El rastro dejado se normaliza en cuanto que infieren en su resultado superficies perfectamente recortadas y dispuestas según un orden de distancias y proporciones (que queda a su vez rota por las iniciales a mano).

Otros elementos importantes son los puntos marrones circulares que se distribuyen por toda la fachada y que aquí ocupan un lugar dominante pues señalan y equilibran la composición en "L" que forman las figuras verticales y las iniciales. Son producto de un juego divertido de los adolescentes que en torno al año 1991 los utilizaron para realizar graffitis.

Los botes de pintura para zapatos en su extremo poseen un esponja que empapa el líquido. Las pintadas son irregulares y chorrean, produciendo malos resultados. La pintura es un tinte mezclado con una solución de cera y resina por lo que no se adhiere bien y termina degradándose.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE: NIÑA.

2.- CARACTERÍSTICAS: Graffiti sobre una puerta de chapa pintada de verde y muy vieja sobre la que está el graffiti de una niña de espaldas con su cartera que parece entrar por el vano.

- FOTO Nº: 18 C/ Santa Teresa.

*1ª FECHA: 1988. (Fotografía en blanco y negro).

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Posee inscripciones con tiza a ambos lados de la puerta. El soporte está sucio y descuidado. La pintura de la puerta es muy antigua. Periódicamente se pinta la fachada pero no la puerta.

*2ª FECHA: 1993 (Foto a color)

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno, aunque la superficie ha sufrido un nuevo encalado que, al no proteger con telas o cartones la puerta, la ha dejado toda llena de cal. Se trata de un pintado apresurado realizado con máquinas difusoras de pintura. Se trata de una bomba que accionada manualmente con una



Niña. Graffiti sobre puerta de chapa. Fotografía en blanco y negro, 1988.



Niña. Graffiti sobre puerta de chapa. Fotografía a color, 1993.

palanca recoge la cal de un bidón y la expulsa por una válvula de forma atomizada. Podemos ver sobre la puerta el efecto de pequeñas gotas repartidas por la superficie.

BREVE DESCRIPCIÓN: La puerta se encuentra muy deteriorada por los encalados de la fachada. Aún así la pintura al aerosol del graffiti se fijó muy bien y continúa inalterable.

***OTRAS FECHAS DE REVISIÓN:** 1998.

OBSERVACIONES: No se han producido alteraciones importantes en la superficie.

-DIMENSIONES: (Alto/Ancho): 200 x 85 cm.

3.- LUGAR:

- Iglesia colegio edificio público ¿cuál?...

- Vía pública acera asfalto enlosado adoquinado

- Pared exterior de casa abandonada habitada muros separadores

fachada principal lateral ambas

fachada de edificio bloque de pisos solar sin edificar

- Contenedores de papel/cartón de pilas de basuras de vidrio

papelerera Otros...

4.- SOPORTE:

- Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol

- Puerta / ventana: madera metal con cristal

- COLOR: Verde

-TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás(esmalte)

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

-PROCEDIMIENTO:

Directo serigrafía / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

- Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

- Clase o estilo de graffiti: europeo americano

- Signo (s) frase dominante frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores:

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma(tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis
- Asociado a otras señales:
 - tráfico ¿cuáles?
 - publicidad ¿cuáles?
- Aislado
- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffiti: relacionados sin relacionar
- Muro con gran frecuencia de Graffitis: Durante un periodo corto de años 1988-90
 - Tapados continuamente
 - Enmarcados por estructura arquitectónica
 - ¿Cuál?
 - Respetar los paramentos ?
- Contexto:
 - calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha
 - con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL.

- DESCRIPCIÓN.

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

El grafismo se encuentra sobre la puerta trasera de un centro de educación primaria. La puerta da acceso a un patio amplio donde los niños juegan. El paramento exterior de la fachada es blanco. La entrada es de reducidas dimensiones, consta de una puerta con dos banderas divididas en dos tramos. Está realizada con chapas de metal medianamente gruesas y reforzadas con tiras de metal, decorada con molduras romboidales en su parte inferior.

Cada bandera posee tres espacios compartimentados; uno superior horizontal, otro medio más grande en 2/3 vertical y otro inferior también vertical donde se ubica la mencionada moldura romboidal.

El grafismo ocupa poco más de 1/3 de la superficie total, estando situado en la bandera derecha fundamentalmente. Representa a una niña de espaldas con dos objetos en la mano y parece caminar hacia el fondo.

El resto de otros grafismos a penas son importantes, al estar realizados con tiza, que se borran cada cierto tiempo, pero que aparecen sin duda por la curiosidad de los niños ante el graffiti principal que llama poderosamente su atención.

Además de estos elementos gráficos que se desarrollan fundamentalmente en la parte media-superior de la puerta, podemos destacar unos elementos rectangulares de 30 mm x 10 mm, soldados a la chapa media izquierda, fruto de arreglos de la puerta puede que por la acción de un punzón o taladrador que indican la posibilidad de mirar a través de ellos. Estos elementos son importantes ya que en la primera fotografía tomada, se distinguen con gran claridad, lo cual puede ser óbice para que todo el peso compositivo del graffiti principal se vinculara hacia el espacio derecho, dejando libre el izquierdo, por estar habitado por elementos o ruidos que podrían dificultar la expresividad de la obra.

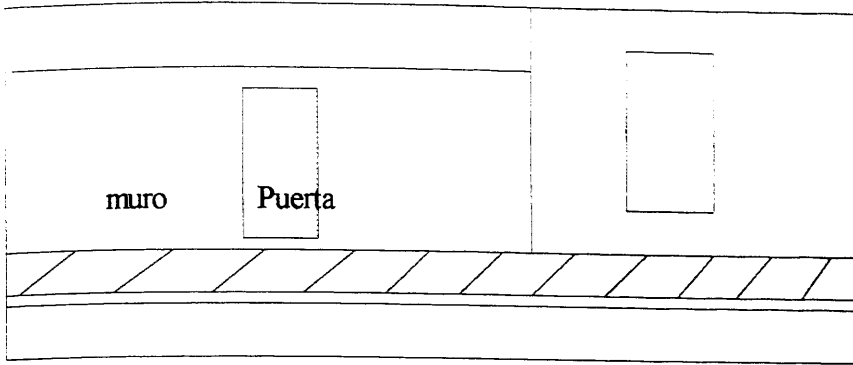
Posteriormente podemos ver cómo estos elementos rectangulares han desaparecido al degradarse por igual toda la superficie de la puerta por el efecto de la corrosión y los enclavados aludidos.



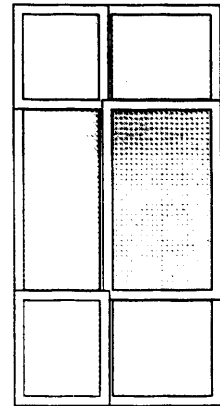
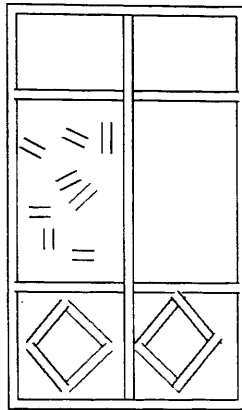
Fig. 19. Niña. 1988.

Los elementos diversos, fruto de diferentes momentos, conjuntan un lenguaje rico en aportaciones. Tenemos la puerta verde, sus afloraciones de óxidos; las iniciales de tiza, cambiantes en el tiempo; los puntos blancos producto de los sucesivos encalados con máquina de la fachada, que inundan la superficie de la puerta, al no protegerse ésta en el proceso; y por último el propio graffiti, donde el color se ha escogido (matiz amarillo de cadmio) y en el que aparecen los típicos "chorreados", producto de una mala manipulación en la elaboración por parte del autor, pero que genera una serie de "vectores" importantísimos en la expresividad de la obra.

-Entorno visual (gráfico).



-Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).



-Simetría:

La que da el soporte. Una simetría con ejes definidos que equilibra la composición de la figura. Ésta ocupa el espacio central derecho, máximo nivel de percepción, como podemos observar en el diagrama superior en el que los valores más oscuros corresponden a las zonas de mayor peso visual.

- Secuencialidad

La propia de los distintos paneles y divisiones de la puerta que, a modo de retablo, compartimentan el espacio y hacen oscilar la figura representada, introduciendo tensiones de elementos secundarios que quedan adheridos a los planos de menor intensidad visual (trenza izquierda, maleta izquierda).

-Tiempo de lectura visual.

Es muy rápido ya que el matiz amarillo no ha perdido nunca su capacidad de oscilar y surgir entre el verde.

La pintura verde se aplicaría una vez arreglada la puerta con los "parches" metálicos rectangulares anteriormente descritos. La pintura al esmalte se da en una capa muy delgada, disuelta en trementina, y sin ningún aislante anticorrosivo (minio), lo que pronto hizo que la superficie metálica con la humedad volviera a un primer término.

-Elementos formales (puntos, rectas, curvas).

El grafismo principal es ancho y llama poderosamente la atención por su matiz. Está realizado al aerosol. La distancia de éste con respecto a la superficie es la correcta para que no se produzcan difuminados por alejamiento, no obstante los chorreados de materia son producto de cambios de ritmo al resbalar el bote paralelo a la superficie y mantenerlo más tiempo de la cuenta en un punto determinado.

En general estos "accidentes" expresivos que denotan poca pericia técnica se observan en

inflexiones difíciles de conseguir tales como angulaciones en 90°. Se han tenido muy en cuenta las escalas ya que se ha representado a la niña en su tamaño real (una niña de aproximadamente siete u ocho años).

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL.

Como ya apuntamos antes, el centro de atención se ha llevado hacia la derecha no sólo por una necesidad compositiva, de lectura de la imagen - propiciada por los elementos molestos que se encuentran hacia la izquierda- , para dejar el espacio izquierdo vacío y provocar una armonía espacial, sino porque el autor ha observado en alguna ocasión que esta parte de la puerta se mantiene más veces abierta.

El estado de conservación desde la primera fotografía es malo, aunque la obra se ha mantenido a lo largo de una década inalterable, comportándose muy bien sobre su soporte, no ha tenido desprendimientos.

La niña representada (7-8 años) no correspondería por edad al centro (de niños pequeños hasta cinco años). Puede que la escena relate el momento en el que una hermana mayor llega de su colegio para recoger a un hermano menor, y lo haga por la puerta trasera del colegio, mucho más cómoda que la principal, donde en horas punta hay mucha más circulación de coches y aglomeración de padres.

En la psicología del creador existía el referente conocido de que esta puerta era utilizada por escolares. La necesidad del grafismo entonces cumplió bajo este condicionante el objetivo de transformarse en ilustración de una actividad cotidiana, quizás porque el ejecutante vivía cerca y podría ver a los niños atravesar varias veces al día dicha puerta (o que fuera el padre o algún conocido del lugar).

Puede -ya que hablamos de atribuciones- que la proximidad tan sólo unos metros en la calle Puentezuelas de una galería de arte-bar nocturno, la que fue en su día Galería Laguada, propició que algún artista se atreviera, a altas horas de la madrugada, a realizar la obra.

El grafismo se nos presenta con una gran unidad. Al hacerlo, el autor, tuvo que reclinarsse un poco sin llegar a arrodillarse, manteniendo durante varios minutos una actitud molesta.

El centro de atención, vertebrador de la composición, es la cabeza trenzada donde incluso se ha señalado la raya en medio de la niña, perfectamente peinada.

En esta parte, como en las demás, podemos destacar una cierta iconografía cercana al personaje de "pipi calzas largas", muy famoso en la década de los setenta porque aparecía en una serie televisiva.

Las trenzas mantienen un gran vigor, su tensión hacia el exterior relaciona con sus vectores direccionales a la figura, expandiéndola hacia afuera. Sus líneas oblicuas convergentes nos abren y dinamizan la percepción. Su mundo curvilíneo domina a todo el espacio. El cuello y tronco son elementos importantes por cuanto no solamente sostienen lo anterior, sino que gráficamente equilibran las formas al hacerlas mucho más angulosas y distantes, generando un espacio interior sugerente aunque vacío.

Nuestro ojo capta el espacio y lo aísla, lo acota, lo mide, lo compara y lo devuelve a la superficie originaria. Pero en esta operación codifica la imagen, haciéndola volumen, descifrando cada curva, entendiendo que el grafismo (bidimensional) puro indica tal redondez o sugiere un volumen certero.

Los brazos son los elementos más problemáticos ya que su simplicidad absoluta en apariencia rompe la armonía de la figura, aunque no su fuerza, cuello-columna vertebral -entrepierna, que dividen la figura en dos partes casi simétricas, exceptuando el brazo izquierdo que pese a sostener el elemento más voluminoso y pesado parece no estar afectado por él.

Sin embargo, nuestro razonamiento visual que actúa -tan automáticamente- compara la tensión vertical del brazo derecho que sostiene un elemento indeterminado por no estar acabado pero que hace que la figura se hierga trabajosa y pesadamente.

Estas tensiones que tienen su origen puramente en las líneas direccionales que componen la figura,

transmiten su información estructural a nuestro pensamiento visual que les asigna valores significativos y es en sí la que evalúa las conclusiones pertinentes para equilibrar la lectura y hacer comprender a nuestra percepción la escritura gráfica desarrollada. De lo contrario las tensiones no equilibradas "tirarían" arbitrariamente del conjunto de indeterminaciones y desequilibrios, produciendo en el receptor una total repulsión por el producto, no haciéndolo "rentable" y estético a nuestra visión, que siempre intenta "consumir" productos gráficos que restituyan al pensamiento el equilibrio "natural", propio de cada civilización, que no es más que el conjunto de códigos culturales, asumidos en los códigos perceptivos o puramente a veces visuales.

El vacío provocado en la superficie libre que deja el brazo izquierdo mantiene en tensión a toda la composición, pues aísla una zona determinante para la estabilidad de la figura, sin asignarle un significado concreto. Ahora bien, pensemos que esta figura no ha sido acabada y que el lugar vacío estaba destinado a un elemento tal como una maleta, o libros que la niña llevaría bajo el brazo. En este supuesto, quedaría explicada la figura.

Las extremidades inferiores también son muy importantes, y aunque secundarias, están muy justamente estudiadas para darle a la figura la sensación de movimiento requerida. Con sólo disminuir la distancia de una de ellas, se ha conseguido que el "ojo" la registre como una anomalía, como algo "observable", generando tensiones visuales y una nueva secuencia y proceso mental que codifica e integre tales elementos asimétricos dentro del todo, haciéndolo comprensible a la idea de avance y movimiento.

En definitiva, asistimos a una de las obras gráficas más interesantes y que se ha conservado desde su realización hasta la fecha. Las asociaciones verbales siempre han sido puntuales y con tiza, y en nada han contribuido al cerramiento conceptual de la obra. Se ha tratado siempre de iniciales, palabras o grafismos abstractos, realizados en tiza blanca, que han desaparecido muy pronto, al lavarse la puerta con las lluvias, o en tareas de limpieza ordinaria de los alrededores.

Llama poderosamente la atención que la dirección del centro no pinte la puerta en estos años, o que al menos mande borrar el graffiti, prueba de una complicidad estética sin igual que ha hecho que la figura "se haga querer", y se mantenga durante tanto tiempo.



FICHA TÉCNICA

1.- NOMBRE : Libertad Presos.

2.- CARACTERÍSTICAS: Graffiti de gran complejidad tanto en el lenguaje gráfico como en el lingüístico. La obra resultante es el fruto de sucesivas intervenciones que se complementan y que no han logrado disgregar la unidad visual.

-FOTO N°: 19 C/ San Agustín.

*1ª FECHA: 1990.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Grafismos y su orden:

1°.- "LIBERTAD PRESOS CNT" (con plantilla en negro)

2°.- "ALAMIERDA" (a mano con rotulador). Borrado con disolventes.

3°.- "LIBERTAD INSUMISOS" (con plantilla en rojo -spray-). Paloma que cruza volando y unos barrotes asidos por dos manos y unos ojos que lloran.

4°.- "NAZIS".... "LIBERTAD". Palabras aparecidas que se hacen con el espacio total aunque no lo aclaran demasiado. Lectura: "Libertad presos CNT." "Libertad nazis insumisos ¡¡Libertad!!.

Letras a mano con cera azul marino oscuro.

5°.- "FUSILAD INSUMISOS". Palabras "nazis" y "libertad" tachadas.

Presencia de la esvástica o cruz gamada y el símbolo de extrema derecha (a mano con rotulador negro)

*2ª FECHA: 1995.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.

BREVE DESCRIPCIÓN: Sobre el anterior proceso ya descrito se ha completado la serie de intervenciones con otra.

6°.- Se ha tapado la palabra "Fusilad" y se ha sustituido por "Libertad" con rotulador negro.

7°.- Se ha añadido una flor (margarita) cuyos pétalos caen sobre la paloma y el tallo estilizado se desarrolla a lo largo del muro con dos hojas. (dibujo a mano con rotulador negro)

*OTRAS FECHAS DE REVISIÓN: 1998.

OBSERVACIONES: La obra sigue igual, aunque se han añadido pequeños carteles y pegatinas que luego se han despegado dejando parte de su adhesivo y restos de papel lo que dificulta un poco el valor de la obra.

-DIMENSIONES: (alto/ancho): 100 x 60 cm

3.- LUGAR:

-Iglesia	colegio	edificio público	¿cuál?...	
- Vía pública	acera	asfalto	enlosado	adoquinado
- Pared exterior de casa	abandonada	habitada		muros separadores
fachada principal	lateral	ambas		
fachada de edificio		bloque de pisos		solar sin edificar
-Contenedores		de papel/cartón	de pilas	de basuras de vidrio
papelera		Otros...		

4.- SOPORTE:

-Muro: ladrillo cemento yeso baldosas piedra mármol

-Puerta / ventana: madera metal con cristal

-COLOR: Ocre blancuzco

TECNICA DEL SOPORTE:

Pintura: plástica al agua (temple) cal acrílica al aguarrás

5.- TECNICA DEL GRAFFITI:

Rotulador lápiz bolígrafo pincel incisión-grabado aerosol otros:

PROCEDIMIENTO:

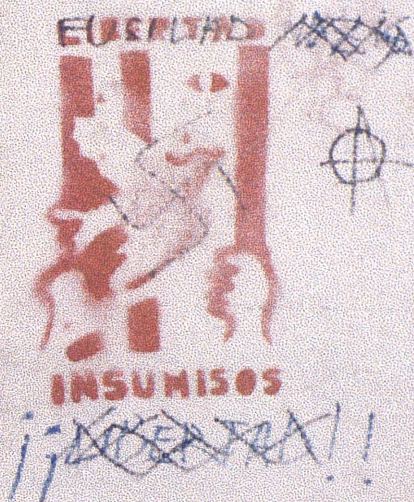
Directo serigrafía / plantilla

6.- TIPOLOGÍA DEL GRAFFITI:

-Grafismo icónico pictograma pintura mural ideograma

asociación icónico-verbal

LIBERTAD
PRESOS
CNT



- Graffiti en 1990.

LIBERTAD
PRESOS
CNT



- Graffiti en 1995.

- Signo(s) frase dominante
frases secundarias

- Por superposición por tamaño por color

- Adiciones posteriores

- Predomina: línea más relleno masas

- Bidimensionalidad Tridimensionalidad

7.- INTENCIONALIDAD:

- Reivindicativa

- Trasgresora: hacer daño a la superficie a lo que representa el espacio

- Ilustrativa

- Autoexpresión firma(tags)

8.- ESPACIO:

- Aprovecha sugerencias: espaciales texturales cromáticas otros graffitis

- Asociado a otras señales:

tráfico ¿cuáles?

publicidad ¿cuáles?

- Aislado

- Agrupación bajo un mismo marco visual de varios graffitis: relacionados sin relacionar

- Muro con gran frecuencia de graffitis:

Tapados continuamente

Enmarcados por estructura arquitectónica

¿Cuál?

Respetar los paramentos?

- Contexto:

calle pequeña grande céntrica alejada poco concurrida estrecha ancha

con negocios: bares discotecas restaurantes otros tiendas decoración, fotocopiadoras

9.- ESTUDIO ESTRUCTURAL:

- DESCRIPCIÓN.

- La obra, los elementos, interacción compositiva de los bloques.

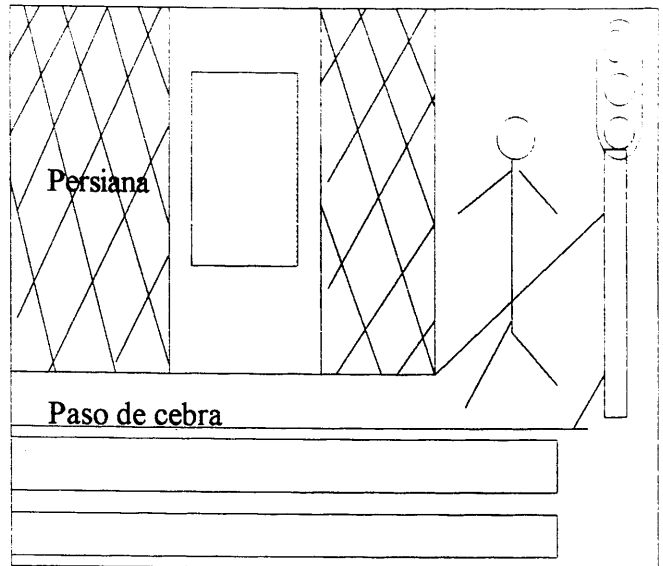
Se ha escogido una banda vertical de pared, justo la que hay entre dos puertas de mallas metálicas de dos negocios (una tienda de fotografía y una de discos).

La pared es de paneles de piedra muy rugosa, lo que ha ayudado bastante a que los intentos de limpiar el paramento a penas se aprecien (difuminado de "Libertad presos CNT" y casi borrado de "Ala mierda" que al estar elaborado con rotulador es más atacable por los disolventes).

El graffiti se amolda bien a su marco arquitectónico, lo asimila y engloba haciéndolo fácilmente perceptible. De esta manera lo que podría ser un conjunto inconexo de graffitis, logra asimilarse perceptivamente como una unidad compositiva compleja.

-Entorno visual (gráfico).

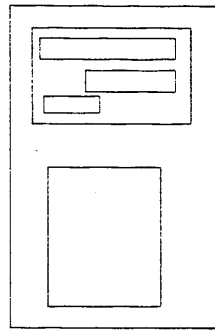
Marco arquitectónico que delimita el graffiti y campo visual. Se encuentra en la confluencia de una calle estrecha que desemboca en una grande (Gran Vía). En la intersección hay un semáforo y paso de cebra para cruzar, encontrándose el individuo que circula de frente con la obra.



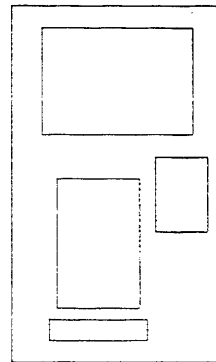
-Composición dentro de los márgenes murales (gráfico).

Campo visual con bloques gráficos principales y secundarios donde van los mensajes y grafismos.

Existe un equilibrio compositivo que se convierte en equilibrio visual donde los elementos se contraponen y asocian en lo que podríamos denominar una "colonia de graffitis"



Bloques significativos principales (en blanco) y ruidos o incisiones que alteran y transforman los mensajes.



- Secuencialidad: Un poco difícil para el paseante medio que no se detiene. Sin embargo es una obra percibida por mucha gente que se asoma a los escaparates de los dos negocios. Este quizás sea el mayor incentivo de los autores para elegir el muro.

- Tiempo de lectura visual: La secuencialidad de distintos graffitis hace que su nivel de lectura sea aceptable. Existen diversos niveles de lectura, desde el que sólo se fija en el "libertad presos CNT", que está más claro y que no ha sido atacado, hasta la contundente flor estilizada sobre la que nacen las palabras Libertad y que se hacen ver antes por ser la última aportación gráfica que está menos gastada.

10.- ESTUDIO RAZONADO DEL PROCESO FORMAL-CONCEPTUAL:

Como acabamos de ver, los factores de distribución compositiva juegan un papel relevante ya que en ellos toman partidos las tensiones perceptivas. El ojo, sin que exista un formato preciso, registra ante todo y circunscribe la visión dentro de un "bloque" total de imagen; en este caso de estructura rectangular que se asimila al espacio vertical contenido entre las dos persianas (pilar).

Pero nuestra visión selecciona sólo cierto espacio y no la totalidad de la masa vertical. El campo visual se reduce al punto central del interés perceptivo, más el espacio sobrante que lo circunda. El "ojo" compone su propio formato en este caso muy condicionado por los marcos arquitectónicos.

Una vez seleccionado el "campo visual", en el cuál el individuo escoge la distancia idónea para percibir el conjunto, se diferencian una serie de masas muy diferentes unas de otras que serán leídas en un orden. El campo visual, que hemos visto que tiene forma rectangular vertical, se divide en una serie de espacios, concretamente cuatro, conseguidos trazando idealmente las mediatrices de cada uno de sus lados. La acción sobre estos campos de las masas compositivas harán que las más cercanas al primer cuadrante superior izquierdo sean las primeras en ser observadas.

Efectivamente el mensaje se inicia ahí y se expande al cuadrante superior derecho, formando un marco rectangular horizontal. Este marco es mucho más asimilable que el rectangular vertical, ya que nuestra lectura está hecha a una visión horizontal de izquierda a derecha (por lo menos el mundo occidental) en panorámica. Así no contemplamos el mundo de arriba-abajo sino de un lado a otro al girar continuamente la cabeza, con lo cual nuestra percepción gana información tridimensional a la vez que andamos.

El segundo bloque al que se dirige inmediatamente la lectura es el rectangular vertical, a pesar de ser de matiz rojo, que posee mucha más longitud de onda que el negro y por tanto el ojo lo percibe antes. Pero esta no atención momentánea nos dice mucho de la disciplina de nuestra percepción, que tiene que proceder de manera muy ordenada y organizar sus estímulos de la mejor manera que ha aprendido, de lo contrario se confundiría.

El bloque horizontal, de color negro, que contiene un mensaje "Libertad presos CNT" en el que de forma clara se quieren destacar una siglas "CNT", de nuevo impone en su campo unos espacios diferenciales con distinto peso visual y tensiones.

El equilibrio de las tres masas horizontales rectangulares de diferentes longitudes, que subdividen a su espacio en el cual se engloban, queda perfectamente compuesto. Existen dos líneas direccionales diagonales, la primera que va de la "L" a la "S", y la segunda que inicia su tensión con más fuerza, de la letra "D" a la "C". El espacio superior vacío sobre "CNT" es determinante para crear la suficiente tensión como para que la flecha direccional que destaca la siglas baje vertiginosa.

El segundo bloque rectangular vertical es mucho más complejo ya que posee una serie de adiciones que rompen su organización a modo de "ruidos" que a pesar de todo no logran disgregar su fuerza.

El mensaje originario ha sido trastocado como vimos al principio, pero no la imagen icónica. Esta posee la suficiente capacidad alucinatoria para proyectar sobre el espectador su complejo mundo de referentes formales que serán traducidos y complementados por el que perciba la imagen. La estructura compositiva está bien organizada para que los elementos dispuestos puedan describirse con propiedad.

No obstante nuestra comprensión perceptiva tiene que desvincular los diferentes elementos realizando un no tan fácil juego de figura-fondo fondo-figura. El icono paloma está elaborado a base de un elemento en negativo (cola y ala superior), y otro positivo (cabeza y cuello), y ambos se presentan

de forma inconexa, consiguiendo a pesar de todo que veamos convexa y no cóncava o hueca su masa.

Otros elementos, sobre los que se recorta la figura anterior, son los tres barrotes verticales, asidos confusamente por unos elementos en forma de manos no muy conseguidos y que pueden debilitar la fuerza estructural. Otros elementos que flotan en la parte superior son los dos ojos que salpican lágrimas, muy borrados y difíciles de percibir como tales.

Lo que si podemos ver son las palabras "Insumisos" que no han sido tachada en ningún momento.

De todas maneras este segundo bloque sería difícil de asimilar formalmente si el significado del mensaje superior no acudiera en su ayuda (anclaje). Vemos pues como el significado de una primera obra, independiente, incide en el significante de otra obra. Las palabra "libertad" y "presos" son importantísimas ya que nuestra memoria visual fabrica la imagen "cárcel-barrotes", y la palabra "presos" el concepto cultural-visual de "libertad-paloma-paz".

Como hemos podido comprobar, nuestra percepción asimila como integrantes de un conjunto aportaciones en tiempos diferentes que han logrado asociarse mutuamente. Este fuerte carácter se debe al acto consciente por parte de los autores de valerse de un mensaje ya elaborado para anclar el suyo. En este caso se han servido de lo que han encontrado magistralmente, ya que si hubieran separado un poco más los dos bloques principales, éstos no hubieran actuado como uno solo, sino que nuestra percepción los habría seleccionado independientemente como corpus distintos.

PARTE III

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

"... Un cuadro de Mondrian.../...

... está el tiempo físico del objeto cuadro, el tiempo de nuestra lectura, pero no hay representación del tiempo (a no ser en el sentido de que hay representación de una eternidad)."

Umberto Eco (1985:7).



Zócalo de fachada a "lo mondrián" con graffiti de tiza. C/ Avenida de Murcia. Granada, 1988.

Conclusiones.

El graffiti es un fenómeno que aparece en las ciudades de forma espontánea y que se desarrolla a lo largo del tiempo. En el graffiti se manifiesta un tipo de arte que surge de la necesidad de expresión de los individuos y de las comunidades. Este tipo de arte se produce en los espacios públicos y privados, y se caracteriza por su espontaneidad y su carácter de comunicación. El graffiti es un fenómeno que surge de la necesidad de expresión de los individuos y de las comunidades. Este tipo de arte se produce en los espacios públicos y privados, y se caracteriza por su espontaneidad y su carácter de comunicación.

El graffiti es un fenómeno que surge de la necesidad de expresión de los individuos y de las comunidades. Este tipo de arte se produce en los espacios públicos y privados, y se caracteriza por su espontaneidad y su carácter de comunicación. El graffiti es un fenómeno que surge de la necesidad de expresión de los individuos y de las comunidades. Este tipo de arte se produce en los espacios públicos y privados, y se caracteriza por su espontaneidad y su carácter de comunicación.

I

Desde 1987 en que comencé a estudiar en la ciudad de Granada el fenómeno del graffiti muchas sorpresas me ha deparado este camino hasta el año 1988.

El grafismo que genera una sociedad plural y democrática es de una riqueza increíble, no se mantiene impasible, evoluciona constantemente. El ingenio, el derroche de creatividad y el continuo tratamiento de los temas eternos del ser humano lo hacen una manifestación viva y plural, nacida en el seno de los grupos socio-culturales que habitan la ciudad.

Desde el paleolítico no se había vuelto a producir el fenómeno de la pintura mural como fenómeno social y cultural con resultados tan evidentes y duraderos. La acción gráfica de individuos, de grupos y bandas organizadas de jóvenes creadores en la ciudad, afecta a la sociedad en su conjunto, en cuanto que se utilizan "soportes colectivos" como son los muros de la propia ciudad.

El estudio ha tenido como base el acercamiento a estas obras en su continua presencia a lo largo del tiempo, con sus novedades técnicas y estéticas y sus aportaciones gráfico-plásticas. Qué duda cabe además que la aparición de formas gráficas en la ciudad hace del grupo o del individuo creador un importante vector de

opinión y de expresión sobre el resto de la sociedad. Pero, a la vez, genera un foro estético amplio, un duro equilibrio entre transgresión de las normas sociales y comunicación.

La evolución de una sociedad depende en gran medida del hecho comunicativo y creador, por cuanto éste genera un flujo entre los grupos y la sociedad; que si bien en un principio rechaza las producciones de aquellos, al final queda vinculada fuertemente. Esta, sin pretenderlo, lleva a cabo una labor integradora de las que en un principio son fuerzas dispersas y contradictorias, muchas de ellas en una perpetua rebeldía contra todo lo establecido. La riqueza de ciertas producciones gráficas hará que sus aportaciones queden en el "imaginario popular" como una semilla indemne, para siempre integrada en las bases del comportamiento y del uso social, ético y estético.

Es interesante que sólo en determinadas etapas históricas muy localizadas se dé este hecho tan curioso de la creación gráfica mural marginal. De esta manera, podríamos ver como esta actividad se mantiene viva y en constante evolución; desde las primitivas frases contestatarias de índole política, los signos y símbolos de colectivos sociales o culturales, hasta las grandes y estéticas producciones que gracias a la técnica del spray han prosperado en nuestro país, importadas de Estados Unidos como moda juvenil, pero con una vigencia en los últimos diez años inusitada y un desarrollo en Granada muy interesante.

Con esto, además de querer estudiar los mecanismos dialécticos y culturales del creador o creadores, propiciadores de una acción penada en nuestra sociedad con multa, quería evidenciar la verdadera notoriedad de estas manifestaciones como constante humana de expresión; además de desmitificar que el arte sea la producción de unos determinados creadores que, unidos a una crítica oficializada y académica, manipulen el mercado y los gustos estéticos.

Frente al "artista comprendido y mimado", subvencionado, volvemos al hombre de la calle que siente esa fuerte pulsión de crear símbolos e imágenes y que antes de nada es un comunicador aguerrido y clarividente, que se enfrenta con su acción y rompe los cánones culturales establecidos en nuestro presente.

Con esto intento articular aquello que Eco (1976) define como una lógica de la cultura, basada en nuestro caso en signos, colores y formas iconográficas que nos plantea el tema de un método semiológico que nos proyecte hacia esa gran masa de la antropología cultural como sistema integrador y multidisciplinar.

En resumen podemos trasladar todas estas inquietudes a una cita de Romain Rolland (Ander-Egg, 1989: 108):

"El arte es presa del egoísmo y de la anarquía. Un reducido número de personas se la ha apropiado como un privilegio y mantiene al pueblo alejado de él. .../... el hecho de que esté identificado con los goces exclusivos de una clase llevará tarde o temprano a aquellos que se ven privados de él a odiarlo y destruirlo."

En el cuadro resumido de la siguiente página (gráfico nº 10), podemos viajar por todos aquellos puntos fundamentales que comporta la investigación.

Las "evidencias" nos muestran el objetivo fundamental de introducir al graffiti dentro de los parámetros representativos contemporáneos, sustentados en una revisión de otras épocas históricas claves como son el paleolítico y el neolítico, pero también en el nacimiento del arte moderno a partir del s. XIX. Las rupturas del impresionismo y las vanguardias históricas del s. XX llevaron a un nuevo arte desconocido y minoritario, un arte que a mediados del s. XX se institucionalizó en todo el planeta. Frente a él se encuentra el graffiti como arte social y de la calle, con unas fórmulas representativas determinadas (bidimensionalidad, captación del vacío y desmaterialización), un arte sin autores conocidos, sin clientes, perseguido por las estancias del poder, un arte sin encargos pero que acabará entrando en la permisibilidad social e institucional con el paso de los años.

En el apartado "confluencias" se redonda en el tema del mundo paleolítico frente al ser contemporáneo como un individuo indefenso, no ya frente a la naturaleza sino frente a la sociedad alienante de consumo. Este ser se defiende de sus fantasmas creando formas sobre los muros de su ciudad.

En "aportaciones" del graffiti reseña sus características fundamentales: arte social que utiliza nuevas técnicas (spray), con un lenguaje gráfico derivado del concepto representativo actual y su capacidad de aunar signos verbales con icónicos en una simbiosis mutua.

El "resultado" es un nuevo arte y un nuevo modelo de relaciones artista-obra-espectador.

EVIDENCIAS:

Objetivos:

Introducir nuestro tema : El Graffiti, dentro de unos parámetros representativos contemporáneos que se sustentan en las aportaciones y evoluciones del arte paleolítico y más tarde en el arte moderno a partir del s. XIX y el XX.

S. XIX Rupturas del Impresionismo.

S.XX Vanguardias históricas.

Posvanguardias.

Actualidad: Arte institucionalizado. / Graffiti: arte de la calle.

Claves representativas: Bidimensionalidad. El vacío. El tiempo. Desmaterialización.

Arte actual pero con claras diferencias con respecto al arte institucionalizado.

Nuevo arte con particularidades y novedades frente a otros de otras épocas.

Autor. / Clientes. / Sociedad.

Instancias de poder. / Autor. / Obra con categorías sociales.

Encargo. / Autor.-----Obra.

CONFLUENCIAS:

El Ser paleolítico. ----- Ser contemporáneo.

Vuelta a una sociedad opresiva (de consumo, mass media)

Donde el ser humano está de nuevo solo.

Se defiende de sus fantasmas---Creando---Fuera de las estructuras tradicionales del arte.

APORTACIONES:

Arte social----- utiliza el muro colectivo.

Nuevas técnicas----- spray-aerosol, rotuladores.

Elementos gráficos----- lenguaje contemporáneo, nuevos modos de representar.

Asociaciones icónico-verbales----- entroncadas con las representaciones prehistóricas.

Lo icónico como lenguaje universal.

Lo verbal como signo cultural.

Estandarizado en nuestra sociedad.

Pervivencia de signos ancestrales (cuevas)

RESULTADO:

Un nuevo arte.

Un nuevo modelo de relaciones artista- obra- espectador.

A modo de resumen podríamos enunciar las conclusiones de este trabajo de investigación en los siguientes puntos:

1.- El graffiti es un fenómeno universal, común a todas las culturas y épocas, que bajo determinadas condiciones sociales y culturales convierten al ser en un creador de formas icónicas que nacen asociadas a otras verbales o sígnicas, que tiene como puntos álgidos de su manifestación los períodos de la prehistoria (paleolítico y neolítico) y la época contemporánea (último tercio de s. XX).

2.- El graffiti mural contemporáneo, mundialmente, es una de las revoluciones sociales, estéticas y culturales más importantes desde los años 70 a la actualidad. Su desarrollo en los últimos diez años ha influido directamente en:

a) Los mass-media, que lo han utilizado como decorado de sus acciones (cine), noticia social novedosa (televisión, prensa), etc.

b) El diseño gráfico, que ha copiado su estética y la ha utilizado en carátulas de discos, anuncios publicitarios, en tipos de letras, etc.

c) El mundo del arte. Pintores, poetas y músicos lo han reconocido como fuente de inspiración para sus obras.

d) La sociedad, que lo ha acabado aceptando como un "ruido visual" más de la ciudad, convirtiendo a su vez a muchos de sus individuos en creadores activos.

e) Las instituciones, que lo han asumido como manifestación sociocultural, elaborando jornadas de pintura mural o de graffiti anuales, cediendo muros públicos a los creadores.

3.- Frente al elitismo del Arte Institucional de las galerías, marchantes, críticos, organismos públicos y privados, el graffiti es un arte social que tiene como soporte principal los muros de la ciudad, que rompe con las relaciones establecidas entre artista y sociedad, y con los roles del arte como "algo" que sólo entiende y practica una minoría.

4.- El graffiti mural es un Nuevo Arte que escapa de las salas de exposiciones, de los coleccionistas, que oficialmente no existe pero que convierte a la ciudad en una gran galería a la que tienen acceso todos los ciudadanos.

5.- El graffiti es un Nuevo Arte Moderno donde el espacio privado del lienzo ha sido abolido por ese otro espacio social de la ciudad: el muro; un arte que utiliza nuevas técnicas (spray), con un lenguaje derivado de los mass-media (cine, televisión, cómic, etc), que aúna signos verbales con icónicos en una simbiosis mutua, que plantea un nuevo modelo de relaciones artista-obra-espectador.

II

El graffiti como expresión/creación artística; respuesta a la cultura de la imagen producida por los mass-media.

"... sabían que no podían hacerlo en la parte de fuera de la caverna, sino que se iban a lo más profundo y tenían que reptar para pintar en un lugar en el que fuera a durar para siempre. Y me pareció que nosotros hacíamos algo parecido cuando nos metemos por los túneles para llegar a los trenes apartados, a veces dejamos una firma en la pared que se quedará allí durante años y años. "

Castleman (1987:75)

Nuestra época asiste a un cambio constante de soportes de la representación. Elementos no visibles como una banda magnetizada. La microelectrónica ha generado un cambio total cuando almacena cualquier imagen para su transmisión o conservación.

Primero fue a través de la imagen televisiva o imagen codificada mediante una serie de barridos de puntos (tubo de imagen, cañón de neutrones que barren la pantalla) a lo largo de una serie de líneas (625) que van cambiando su intensidad luminosa en la escala de valores, componiendo a su vez en conjunto la imagen en movimiento, representando la realidad en el momento en que ésta acontece, es decir, en el presente.

Pero esta imagen que antes se representaba sobre un espacio sólido y a

la vista del espectador (cuadro, fotografía), con el cine sólo existirá en el momento en que se acciona una sucesión de imágenes, como la música dejaba de existir temporalmente al no accionarse el instrumento.

Existe por tanto una desmaterialización muy pronunciada en la representación y su posterior almacenamiento. De un lado el original ha perdido la importancia primordial que le confería su autenticidad como cultura material; la copia ahora es tan importante como el documento original. Pero si el archivar la imagen se lleva a cabo a través de métodos por los cuales, una vez registrada ésta sobra, o queda relegada a una posición secundaria, las consecuencias sobre toda cultura que hasta ahora se apoyaba en las bases de lo tangible, se harán en un cambio de las formas de ver y entender su mundo.

Una fotografía o un vídeo de un paisaje no es sólo un recuerdo para hacer constar que allí estuvimos, es una nueva realidad a la cual le damos más importancia que el propio recuerdo de nuestra presencia.

Confundimos realidad, o experiencia de esa realidad viva, con la representación de ésta. Registramos las imágenes, no para conferirles el valor de documento vivido, para hacerlas vivir a su vez de una forma autónoma e independiente en el momento en que accionamos nuestro reproductor de vídeo. No es el valor del recuerdo, más aún es el de la representación.

Por eso nuestro campo visual, en un mundo de la imagen, se ha empobrecido totalmente. Nuestras percepciones se reducen al marco de lo más primario.

Hemos inventado máquinas que nos "fabrican" las imágenes, o nos hacen ver los objetos más cotidianos con una nueva dimensión.

La realidad perceptiva, directa, no es tan impactante como esa misma imagen digitalizada. Otro aspecto es el de la descontextualización de la imagen que, en el mercado mass-media, nos suministran empresas especializadas. Este producto está perfectamente estudiado y a la vez manipulado, no tenemos más que consumirlo cómodamente. Pero la imagen viaja siempre asociada a mensajes ocultos y con claras intencionalidades coercitivas, que obligan a desear algo o provocar una acción .

Aun así, lo más grave no es sólo la manipulación a nivel semántico, sino

que se ha convertido en un medio de consumo en sí misma: la imagen por la imagen.

Los originales se guardan en los museos o se transmiten en libros, CD rom, programas a través de internet, vídeos, cintas, etc. Pero la vivencia del original, el viejo halo mágico que lo envuelve se aleja, incluso las esculturas de las plazas son retiradas y en su lugar se coloca una copia para preservarla de la contaminación (escultura ecuestre de Marco Aurelio de los museos Capitolinos en Roma, etc.).

Nuestra cultura se ha "plastificado" se prohíbe tocar las esculturas que no han sido envitrinadas, no poseemos más que evidencias visuales y no táctiles.

Pero luego en la ciudad ese mundo doméstico o interior nos vuelve a recoger y agazapar: son los grandes carteles luminosos, las grandes vallas publicitarias, la publicidad, los escaparates, las ferias, los espectáculos multimedia, las luces de neón; y , de pronto, algo que nos hace temblar porque es un intruso, un algo inevitable y terrible que contamina, que no está enmarcado, que no ha sido limpiado, embalado, dispuesto para llevar, que nos hiera, que se sirve de trozos de pared, de acera, de suelo, de contenedores; un algo ruidoso y obsceno, que podemos tocar, que es original, porque cada obra es irrepetible y se nos presenta "en directo", no a través de otra cosa u otro medio; es ella misma, a veces gigantesca, otras pequeña e insignificante, tumultuosa: El Graffiti.

Y sin saberlo, podemos retomar ese hálito cosmogónico y verdadero que nos entronca con las primeras civilizaciones paleolíticas, las cuevas, ese sabor a "crudo", a verdad de lo sagrado.

Porque las ciudades vuelven a ser como las cuevas, como las catedrales, como las tumbas. Un arte ha retomado el pulso a la historia, perdido en lo artificial, en los museos, en la élite desquiciada que todo lo quiere convertir en medios de producción.

Frente a esto: lo gratuito, el acto "porque sí", como un regalo del ser al ser, sin intenciones comerciales, aunque supone una invasión del espacio colectivo; pero un arte que nace como algo vivo, no como una moda invasora (graffitis americanos), sino como una constante histórica que renace inevitable y que afianza su técnica y sus objetivos.

Una materia que completa el sumun del arte: una arquitectura que es, con el acto pictórico, vestida para servir de consciencia vigilante. De luz que nos obligue a respirar aliviados, sabiendo que el ser humano aún no ha muerto, no ha claudicado en el poder de sus aparatos, capaces de cualquier proeza, menos de la creación.

Si un arte, que ha nacido de pronto y nos rodea, no es saludado con los brazos abiertos, es que como creadores tampoco nosotros habremos comprendido, o discernido qué es lo auténtico, o qué es un mero simulacro.

Un arte que escapa de las galerías, de los coleccionistas, que es imitado ya por la publicidad, pero que oficialmente no existe porque antes que nada es una esencia que se vale del hombre para existir y luego se desvanece ,es necesario estudiarlo para comprenderlo. Hacer de la ciudad una gran galería de arte a la que tienen acceso los ciudadanos desde sus coches, desde los trenes de cercanías, o simplemente a pie.

Este proceso que se ha iniciado desde hace escasos veinte años y que se incrementa, va progresivamente a cambiar al ser urbano (y también al rural). Porque el graffiti, con su presencia, lo que reivindica de cada uno es ese riesgo individual de la creación que fue abolida por una educación institucionalizada que "fabrica" individuos a los que se les ha usurpado de su vida esa faceta tan importante que es la creatividad.

Nadie debe renunciar a la creación gráfica directa, sobre el soporte de la gran ciudad, el muro es ese testigo mudo que se utiliza cada vez más, primero por los más jóvenes, como medio de diferenciación y de protesta, luego por cualquier colectivo y de ahí al acto individual e íntimo del ciudadano que en su nombre inscribe y patentiza su necesidad de comunicarse.

El hombre contemporáneo tiene derecho a utilizar los muros de su ciudad así como el niño pequeño a emborronar de dibujos las paredes de su casa, porque ambos sienten la necesidad imperiosa e inconsciente de la creación: ese continuo secreto de la vida humana.

III

El graffiti como lenguaje, necesidad humana de expresión desde las primeras civilizaciones prehistóricas.

El uso continuo de unos determinados hábitos gráficos, y no de otros que se instauran en la colectividad, y que son fruto de su modo de vida, no tienen por qué formar una escritura como tal.

Esta repetición (muchas veces indiscriminada) haría que estos "grafos" fueran asociados en el seno de la comunidad a determinadas pautas y, así, de esta manera, asimilados y aceptados como naturales en el mundo paleolítico.

Dichas formas no nacen como símbolos en sí, sino que son objeto del uso y la costumbre de su visión y esto las encamina a ser posteriormente utilizadas.

La vieja idea del esquema "Mitograma-Pictograma-Ideograma" que pudo haber desembocado en una escritura o en la formación de signos complejos que se referirían a campos de significado concretos, en este caso no es nada afortunada.

De ser así, el graffiti sería un fósil de la escritura que no se adaptó al código, quedando vacío e inservible. Pero el grafo no representa ni esquematiza ninguna forma natural. El grafismo nace porque sí, como una necesidad de rellenar un espacio, o ante sugerencias texturales de la pared. De ahí viene que se haya transmitido y se siga utilizando descontextualizado.

Existe una escritura sin código, la del graffiti, en el cual permanece intraducible el mensaje, pues es causa inmediata de toda una cultura visual asociada al rito, pero totalmente atemporal ya que subsiste como una constante en todas las civilizaciones.

Es sin duda la pura acción física manual la que lo convierte en hipnótico. Lo podemos ver desde las rayas de tiza en las aceras y fachadas, realizadas por los niños a su paso de la escuela, hasta los márgenes de libros, periódicos, incluso en los apuntes de los universitarios, verdaderas madejas de líneas inconscientes sin ninguna funcionalidad, sólo el rastro del útil sobre la superficie, que de manera obsesiva nos recuerda la cara maravillada del bebé cuando descubre que puede dibujar sobre una superficie.

La línea vertical y la horizontal se alternan a un lado o a otro, aparece el zig-zag, las curvas se encadenan las unas a las otras, y ante la espiral el individuo manifiesta una especie de extraña reconcentración; no sabe lo que será, pero ante ella comienza a comprender el exterior.

El símbolo comienza donde lo hace el afán de indagar, antes ya existió como "ente vacío" e intraducible, porque fue así como se le dio forma. Pero es un símbolo de algo que nunca llegará a tener el valor de signo, más bien de arbitrariedad gráfica.

La espiral, el zig-zag, los puntos y rayas, son las continuas obsesiones en el muro de cualquier barrio contemporáneo. Debemos sospechar que el mismo entusiasmo e incentivación ha sentido desde siempre el ser hacia estos motivos. El por qué de esto es una incógnita que quizás la antropología deba intentar afrontar (o la psicología moderna).

Las manos aerografiadas sobre un muro con spray o con grasa animal y carbón, corresponden a pautas y usos mentales similares que aparecen en las cuevas, además de en nuestras ciudades.

Pero el hombre que hizo y hace estos signos no se considera transmisor eterno, ni siquiera artista. La estética para él es una regla íntima de conformidad con lo que hace. El grafo sí que es una seña de identidad, una "huella de uso" del espacio; también lo es como medio de instaurar en un determinado tiempo una acción también determinada pero global, un asumir el espacio para

mostrarlo, señalarlo y dejarlo transformado.

La marcha hacia el absoluto es bien patente de una acción inconsciente pero con una clara intención señalizadora. Sólo se representa el presente, el instante, el momento en el cual se realiza, frente a "esos" otros presentes ya irreversibles pero fijados en el espacio del muro. La acción queda conservada como un recuerdo "propio", interno, que se exterioriza.

De las continuas superposiciones y de la problemática que ha generado para ciertos autores (que estudian las pinturas y grafismos de las cuevas) este tema, se deduce que debería ser de nuevo revisado a partir del estudio empírico y sobre la fenomenología actual del muro contemporáneo.

El llamado "comportamiento simbólico" no existe de manera consciente en el individuo, no es más que una faceta humana derivada de una necesidad primaria y no por ello menos importante. Por supuesto que cualquier acto humano se debe a un conjunto de causas-efecto que cada época histórica, desde su presente, indica. Pero la repetición continua de estos actos, la vigencia de su necesidad contemporánea, los catapultan para su consideración científica y racional.

La decoración de las cuevas según un "plan sistemático" no es factible. Sí el que cada espacio posea unas tipologías determinadas de signos, pintura y grafos: sobre todo si son utilizados para actividades diferentes.

La existencia a priori de un plan es imposible de aventurar debido a las numerosas reutilizaciones de la cueva en el tiempo. Esto mismo ocurre con los muros de las ciudades, en los que a veces apenas podemos desligar los mensajes por su proximidad, o en su caso, debido a su continua utilización, incluso en capas diferentes más antiguas que afloran por efecto de la humedad y descubren estratos inferiores que habían sido recubiertos con pinturas plásticas.

La superposición figurativa durante miles de años en que serían reutilizados estos lugares es un tema muy interesante. Las huellas del pasado serían asumidas y leídas por un colectivo que, a su vez, superponía sus elementos más significativos e incluso amoldaba los anteriores a sus gustos particulares.

"...Las formas continúan vigentes, la historia es una gran mentira, ... pero un gran invento."

IV

El graffiti es un proceso que se inicia con la percepción del mundo, la elaboración de lo captado "por pensado", la subsiguiente reacción humana de "creación innata" (inconsciente colectivo - imágenes arquetípicas), mediante la trasgresión gráfica a la superficie mural.

Nuestro mundo es "nosotros mismos". Es decir, nuestra existencia ordena desde nuestro yo, el caos mental y perceptivo: sentirnos y sentir el mundo, integrándonos en él, ocupando un espacio concreto.

Nuestra percepción es un conjunto de sensaciones originadas por una multiplicidad de órganos sensoriales considerable. Sus interrelaciones originan lo que podemos llamar sensación de estar "despierto". El sueño quizás se reduzca a un estado mental en el que sin duda los sentidos, aún estando en reposo, generan y transmiten determinados estados anímicos, relacionados con la posición, temperatura, etc.

Pero, inevitablemente, el órgano sensorial por excelencia, el que nos relaciona directamente con el mundo exterior, es el de la visión. Es el que centraliza todo paso de información hacia el cerebro, coordinando sensaciones provenientes de otros órganos. De ahí que la percepción es un conjunto de sensaciones, recuerdos e impresiones sinestésicas, que elaboran el concepto de lo percibido.

Cualquier sensación, por ejemplo la táctil, se muestra insuficiente. Si asimos una manzana del interior de una bolsa de papel, de inmediato corroboremos nuestra primaria percepción táctil de la estructura manzana, con la percepción visual; sacando la "manzana" de la bolsa y observándola, oliendo su aroma "manzana", certificando que efectivamente es manzana y no pera, o naranja, lo que hemos

alcanzado.

Verdad y representación.

La imagen visual "manzana" es ya una elaboración mental, una "forma iconográfica", producto de un conjunto de sensaciones ordenadas en una estructura que el cerebro ha contrapuesto y procesado hasta alcanzar la "Gestalt" manzana en su archivo de "memoria visual", produciendo la comprensión y significado correspondiente, y generando por tanto otra imagen mental "manzana", parecida a la que se genera cuando hablamos o pensamos en ella; a esta imagen se le suele llamar fantasma o imagen mental, porque en sí no existe, no se ha materializado.

La observación "manzana", así, es una grabación continua que no posee soporte palpable nada más que en nuestra conciencia. Pero si se fija sobre un espacio bidimensional, mediante un dibujo o una fotografía, tendremos otra representación icónica del "organismo manzana".

Del mismo modo, cualquier forma gráfica que intente representar "manzana", originará una serie de atributos lingüísticos que aún acercándose en un alto grado al "organismo manzana", tan sólo obtendrán una "representación".

Nuestra angustia nos viene de que, aún captando las características estructurales y formales del objeto, y ser capaces de representarlo (mentalmente, fotografía, dibujo, escultura, etc.), o percibirlo, no podemos aprehenderlo en su totalidad, en su multiplicidad orgánica, en su unicidad.

Aún así, representar es uno de los mayores empeños humanos, como necesidad de respuesta a múltiples estímulos externos del mundo, e internos de nuestro yo (consciente o no consciente). Freud (1982) habla del inconsciente (ello) o estructura psíquica profunda y más primitiva de la personalidad, como un pozo donde habitan pulsaciones y percepciones inconfesables de nuestra existencia, reprimidas por la educación. Pero es Jung (1974) el que nos habla de que ese inconsciente no solamente es personal sino que existe un "inconsciente colectivo", suprapersonal. Hay pues un sustrato arcaico de la mente, común a todas las culturas y épocas, asociado a la producción fantástica de imágenes que llama "arquetípicas".

Este inconsciente colectivo intacto durante generaciones, avalado por la necesidad ancestral de la representación, hace que, cuando ésta aflore, lo haga repitiendo formas y lenguajes similares. De esta pervivencia continua de imágenes

ABSTRACCION

SIMBOLOGIA

De la representación:

Puntos, líneas, planos, direcciones, estructura.

Composición, materiales, técnicas,

De la percepción:

Códigos visuales, memoria visual, códigos culturales, significado.

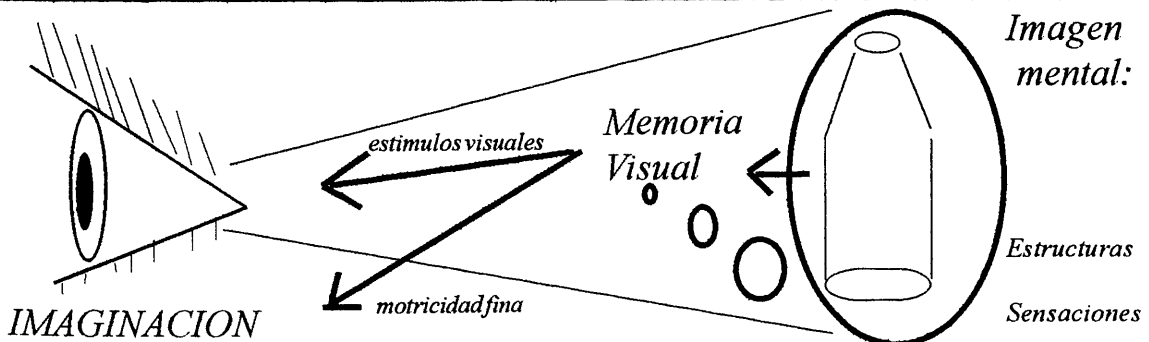
SENSACION VISUAL

MEMORIA VISUAL

Códigos Visuales

Imagen

PERCEPCION (Abstracción perceptiva)



surge la forma gráfica (más o menos iconográfica), como base y soporte de la representación.

La forma producida es un icono, un producto elaborado, por tanto una imagen y no una realidad. Ya Magritte distingue la imagen icónica de una pipa representada sobre un lienzo, de la verdadera, la original, la que probablemente tuvo ante sí, tan próxima en apariencia, pero tan imposible de percibir y captar: "Esto no es una pipa".

La forma icónica y la verdad.

Otro aspecto importante es el uso de la forma icónica en la actualidad, su influjo sobre nosotros y como ha llegado a integrarse con procesos del lenguaje -escrito- para formar un medio de comunicación mixto que impulsa su expresión. Gauthier (1986) nos clarifica esta bipolaridad al hablar de las aportaciones de Leroi-Gourhan, para quien la palabra desarrolla el lenguaje y la linealidad temporal. Pero lo que él denomina "gesto" se desarrolla en las dos y hasta en las tres dimensiones del espacio. Estos son dos sistemas de organización de los símbolos utilizados estrechamente, sin por ello confundirlos.

Como vemos esta pervicencia del grafismo verbal y el icónico, que se ha venido utilizando por el ser humano desde el paleolítico, origina una interrelación de significaciones potenciadoras de la expresión.

Además, la forma icónica, al ser más primitiva, y estar integrada en procesos formales bastante automatizados en el cerebro, actúa con una inminencia aplastante sobre nuestras decisiones; de ahí el gran valor que tiene en la sociedad, siendo sobre todo utilizada masivamente por la publicidad y la propaganda.

La forma iconográfica, además, asociada con enunciados verbales sencillos (Biedma, 1993) es capaz de incidir fuertemente en la consciencia. Esta relación icónico-verbal es la que aparece constantemente repetida en los graffitis urbanos, bajo el influjo de las técnicas publicitarias y sus productos. El uso de este lenguaje mixto gráfico-verbal supone la adopción de jergas específicas o idiomas como el inglés, que ocultan mensajes cuando no utilizan el castellano, para evidenciar claramente sus relaciones expresivas.

Precisamente aquí podemos observar una cierta dicotomía, pues el graffiti, que intenta recabar la atención del espectador, por otro lado se burla de él al plasmar mensajes incompletos, siglas o lenguajes indescifrables.

Sin embargo, una de sus máximas aportaciones es la de convertir los signos verbales en formas gráficas icónicas, reduciendo los signos a puros diseños que más que comunicar componen un espacio, ingenioso de concatenaciones formales y de matices cuidados de color, como hemos visto en las obras del graffiti tipo americano, realizado con grandes letras.

Así, sólo un grupo reducido, directamente emparentado con los autores, percibirán el verdadero significado de la obra. Pero las funciones estético-formales de ésta no quedan anuladas, de modo que sigue cumpliendo un amplio valor semántico en el seno de la sociedad.

De todos modos la ambigüedad de la imagen obtenida nos ayuda a interpretarla, precisamente una actividad a la cual nos abandonamos placenteramente. Es este mecanismo subjetivo el que nos conecta con las imágenes arquetípicas, nuestros ancestros icónico-formales, sumidos en el tiempo a través del "hilo conductor" ser humano.

Por eso, cualquier imagen que obtengamos (visual o mental), nos envuelve poderosamente en un mecanismo intelectual complejo, incitándonos consciente o inconscientemente.

El ser ve cumplidas sus expectativas cuando reconoce la imagen que le sale al paso y esto lo halaga y se siente realizado (Biedma, 1993). Esta dimensión perceptivo-emotiva de la forma hace de cualquier representación un importante aporte e intercambio de impresiones (sujeto-objeto-sujeto).

Pero este valor pierde peso si, como antes dijimos, se mantiene en capas superficiales de la percepción, no transmitiendo una utilidad importante, ni almacenándose ideas positivas o conceptos válidos más allá del puro servilismo de la imagen-imposición-impresión estética pasajera, como ocurre en la mayoría de los mensajes publicitarios, incluso en los graffiti tipo americano más tortuosos o en los más descuidados tipo europeo.

La percepción pasiva de un paseante en cualquier ciudad mantiene un alto índice de "olvido consciente", pues las imágenes, al bombardear al individuo, no pueden mantener su vigencia, y desaparecen en nuestro horizonte, sorprendiéndonos en ocasiones al volver a nosotros a través de nuestra memoria, cuando en realidad no fuimos apenas conscientes de su percepción.

Pero hay otros grafismos que han abandonado el aspecto estético y parecen impresionarnos, haciéndose ver como "ruidos" comunicacionales, invadiendo

cualquier soporte, tachando otros signos de publicidad, circulación o incluso sobre otros graffiti, y a veces sobre obras de publicidad mural.

Además, como la imagen es el poder, y ésta puede ser obtenida por cualquiera, al repetirse por doquiera, cualquier forma puede ser vista, quedar plasmada en toda una ciudad, ser reproducida por los periódicos, o impresionada sobre papel fotográfico, fijándose en la conciencia del viandante con múltiples asociaciones.

El fenómeno del graffiti ha preocupado a los estados desde un primer momento y a las compañías publicitarias, no sólo por el gasto dedicado a la limpieza de las superficies y la costosa publicidad que queda anulada e inservible. Es más importante, ya que el graffiti origina un mensaje no manipulado por el poder, que usa el medio urbano, e incluso comunica noticias o hechos que ni siquiera tratan en sus columnas los diarios que al estar dentro de los cánones establecidos y supeditarse a las instancias de este poder, mantienen un flujo informativo tendente a saciar lo que desea su lector cotidiano. Los medios de masas, por tanto no sirven como soporte de determinados mensajes sociales. Las cartas de los lectores en las secciones de los diarios son seleccionadas cuidadosamente, pues estos medios dependen tanto del poder de las ideologías, como del dinero de la publicidad.

Inmediatez Comunicativa.

Podemos descubrir, como cualquier grafismo que represente algo de lo que tengamos referencia en el mundo real, posee un alto valor de transmisión y comunicación, aunque haya sido realizado por un autor poco instruido en dibujo.

La ilusión es algo no real, que depende de apariencias "i-ludere", del latín, "entregarse al juego de las apariencias" (Biedma ,1993:175). Así, al enfrentarnos como perceptores o creadores al grafismo, manejamos un lenguaje convencionalizado que no solamente depende de las relaciones entre estructura perceptiva del objeto real y memoria visual, sino de una serie de factores de comunicabilidad sencillos; de ahí que un círculo con dos puntos y una raya sea interpretado como una faz más o menos expresiva según cambiemos las distancias y orientaciones de los elementos.

Es por esto posible que personas no instruidas en el dibujo sean capaces de transmitir una información gráfica valiosa y expresiva, solventando el tema de la comunicación mixta icónico-verbal, haciendo fácil, gestual y transmisible cualquier mensaje.

Este lenguaje fue descubierto por el comic, que más que una analogía de formas con el mundo real, crea una serie de estereotipos tanto de personajes como de caras y gestos corporales que en nada tienen que ver con estructuras anatómicas consecuentes, pero que se sirven de la "ilusión y comunicabilidad" gráfica para, aún no siendo correctas, introducir similitudes gráficas, que son captadas, elaboradas y significadas por el individuo.

Como dice Biedma (1993:124):

"Cuanto más simple es un rostro..., más fácil le resulta al dibujante garantizar la ausencia de indicios contradictorios".

La representación.

Asistimos pues a un lenguaje gráfico que depende mucho del uso que se le ha dado a la línea como significado inmediato fácilmente transmisible. Las diferencias con los códigos gráficos clásicos choca grandemente, aunque se fundamentan en los mismos mecanismos. El dibujo clásico es producto de convencionalismos mucho más estrictos, en cuanto a proporciones y estructuración de elementos, claroscuro, composición y relaciones figura-fondo, grafismo-dibujo-color.

"Los clásicos realistas en tres dimensiones crearon una ilusión de espacio en la cual podíamos imaginarnos dando un paseo" según Wolfe (1999:93).

La representación occidental actual queda plasmada desde esa unidad estructural prefijada por las academias, producto de la estructura y de esa variedad de elementos secundarios que la dinamizan y la hacen fácil de percibir y de comprender (su máxima expresión fue en principio la fotografía).

Pero esta imagen está presente en la base de los cánones establecidos por nuestra representación, inmediatamente, contemporáneos, producto de la época y de los avances en otras disciplinas tales como la pintura, escultura, televisión, video o cine, incluso del influjo de la informática por cuanto crea otro tipo de imagen digitalizada y virtual.

Así " un cuadro no tenía porqué ser una ventana a la que asomarse para contemplar en profundidad. Los efectos tridimensionales eran pura ilusión. Un cuadro era sólo una superficie plana con pintura". (Wolfe, 1999:65)

El resultado es una imagen "vacía", es decir, descontextualizada, que aunque asume un espacio gracias al cual vive, lo neutraliza en un aparente rechazo de formar parte de él, ser absorbida, negándose a estructurar planos sucesivos en unidades

espacio-temporales encadenadas, verdadero resumen del dominio de la representación artística contemporánea.

De un lado la forma parece flotar independiente de su soporte. Es aquí donde la tridimensionalidad renacentista se apaga a medias. El nuevo "ojo" contemporáneo ha modelado en siglo y medio los hábitos perceptivos de la civilización occidental, siendo exportadas sus consecuencias al resto del mundo. El hecho de que a muchos de nuestros abuelos al mostrarle un álbum de fotografías de paisajes de algún viaje que hayamos realizado, les dé dolor de cabeza o simplemente no entiendan o les extrañe, o incluso no encuentren sentido en un cómic, muestra el grado aún latente de desconexión entre un tipo de representación heredada y los convencionalismos actuales.

En resumidas cuentas: "En un principio, nos libramos del realismo de las estampas decimonónicas. Luego, de los objetos que implicaban representación. Después, de un solo golpe, cayó la tercera dimensión y conseguimos la pintura plana..." (Wolfe, 1999:116).

El graffiti mural.

El grafismo, al recurrir a la "imagen tipo", facilita la utilización de su "Cliché" para, con pocas variantes, modificar el mensaje. Este lenguaje, al ser asumido por la masa y ensayado con éxito, revolucionará la base misma de la creación occidental al convertir en creador a cualquier persona.

El graffiti es producto de estas óptimas condiciones. Además, somos propensos, al contemplar cualquier forma abstracta, a ver en ella caras, paisajes o elementos animados. Para Biedma (1993: 125): "Es posible que haya un condicionamiento innato, que explicaría, por ej., nuestra propensión a "ver" caras en manchas del suelo, en papeles de pared o en motivos puramente geométricos, vegetales o abstractos".

Esto podemos comprobarlo en quienes visitan una exposición de pintura abstracta pues muestran un gran esfuerzo, no en mirar los colores, las formas y la composición, sino en intentar sacar de los lienzos formas de labios, caras, figuras o naturalezas que le hagan comprensible lo que ven. Como decía Leonardo, basta mirar unas manchas de humedad en un muro para que nuestra imaginación trate de ver formas icónicas.

Esta propensión hacia la traducción de cualquier forma ambigua en otra natural, sobre todo en rostros humanos, lo estudió ya en 1845 Rodolfo Topffer (Biedma, 1993:125), humorista gráfico de Ginebra que escribió un folleto sobre

fisonomía. En él distinguía perfectamente los elementos estructurales de lo representado, imprescindibles para que sea reconocida la forma como tal, y aquellos otros puramente aleatorios, que trasforman el significado.

Una cosa es reconocer la estructura manzana o faz, y otra secundaria ver en la forma representada una manzana arrugada, verde, roja o una cara sonriente o triste.

Si no se reconoce el objeto, difícilmente le podemos dar atributos expresivos. Estos "indicios mínimos" que llama Topffer son observables tanto en la realidad como en el arte.

Volveríamos pues a Jung (1974) como base teórica válida, donde el sentido biológico de determinadas imágenes y mecanismos perceptivos permanecen intactos como fosilizaciones estructurales que determinan nuestra percepción, pero también en gran medida nuestras respuestas creativas. Es como si, al dibujar, repitiéramos formas hechas, prefijadas, incluso en el caso de rayar inconscientemente una superficie, como le ocurre a los estudiantes o a algunos profesores en los márgenes de los libros o apuntes.

Este complejo mundo de interrelaciones ancestrales y perceptivas, codificadas, hacen del graffiti un tema transcendental en nuestra vida, a la vez que crea un endiablado debate ante la vigencia imparable que estas producciones tienen en nuestro tiempo y sobre los muros de nuestra ciudad.

V

El graffiti como un nuevo arte moderno.

Pensemos por un momento que ese camino iniciado en el renacimiento con la perspectiva central, cuando "el hombre se alzó frente a Dios y frente a la naturaleza, y el individuo empezó a afirmar sus derechos frente a cualquier clase de autoridad" (Arnheim, 1986:327), aún no se ha roto.

Que el arte moderno no ha sido una consecuencia opuesta y tenaz a lo anterior, que el espacio del cuadro ha dado lugar a ese otro espacio social de la ciudad: el muro. Que el ser urbano ha dominado su medio, transvasando la información estética privada, y llegado hacia lo colectivo, hacia soportes que engloben el mensaje en su totalidad.

Que la pintura de caballete, arruinando su riqueza total como obra comunicacional y ante todo como valor social y pedagógico, se ha quedado en una transmisión de valores estéticos soterrados, sólo vislumbrados por la élite económico-social-intelectual.

Pero ese salto dado socialmente, al aparecer unas condiciones óptimas para la génesis de una representación mural consecuente, sí ha seguido el lógico esquema "evolutivo" en el cual la forma, para hacerse valer, para ser universal, no sólo salta de soportes y técnicas, sino de autores. La idea de que ésta se sirve del creador para existir no es tan descabellada. El graffiti es un claro ejemplo de ello. La obra está por encima de su autor/res porque se engloba

dentro de un contexto social más amplio que el personal o privado del creador o de su coleccionista.

Pensemos en una probeta, que nuestro mundo es una de ellas, que, determinadas bacterias (inmóviles durante cientos de años) en estado latente, vuelven a accionar sus mecanismos vitales ante condiciones óptimas que las hagan existir.

La pintura mural callejera es producto de una serie de condicionamientos sociales, técnicos y conceptuales determinados. Las formas nacen o se accionan a través de la vida mental del ser.

Nuestro mundo es un conjunto de nuevas condiciones que cambian profundamente la vida y las relaciones del humano con las cosas. El tiempo se lo ha tragado todo. El tiempo en recorrer un espacio (coche, tren, etc.), el tiempo en acceder a una información (internet), el tiempo en plasmarlo (cámaras de vídeo, fotografía)..., el tiempo vital estratificado en etapas, en ciclos donde la madurez corporal coincide con la psicológica (aunque ahora eso no es así).

En nuestro mundo existe todo un culto a la juventud (la joven narrativa, la joven pintura, etc.). El pensamiento precoz ha suplantado al ser experimentado y sabio. Hoy día un hombre o mujer maduros, en general son vistos como algo que pertenece a unas décadas que ya pasaron, cuyo pensamiento ha dejado de tener vigencia, porque todo tiene caducidad, hasta el pensamiento. La vanguardia es el joven que desde sus posturas radicales (tanto sociales, artísticas, estéticas, conceptuales, etc.) va abriendo la brecha del futuro inmediato.

Esta potenciación de la vanguardia en arte no es más que un continuo poner en evidencia la enorme fragilidad de quienes viven del mercado, y tratan de darle contenido con su aporte teórico a corrientes que no existen más que en sus ensayos, sus artículos críticos, su cadena de galerías y revistas especializadas en "lo moderno". Planteado todo como un castillo de naipes, un llegar a ninguna parte, una constante lucha antagónica que anula cualquier afirmación.

Vivimos por esto una época de eclecticismos, una época sin brújula aparente, donde cualquier hecho por muy mínimo que parezca, si se deja tergiversar y manipular (no el graffiti como hemos visto) se hace camino a seguir, y se cultiva con virtuosismo, para ofrecerlo a un mercado hambriento de

novedades que luego se traduzcan en divisas y prestigio para su descubridor.

Estamos hablando de una vida cultural dirigida por los medios de comunicación y la clase intelectual emergida a partir de los años 60, con una carga importante de responsabilidad política. Son los críticos, articulistas, comisarios, gestores culturales, que con su opinión, dirigen y gestionan entidades complejas (periódicos, revistas, centros culturales, ayuntamientos, museos, galerías, grupos editoriales, universidades, etc.), convirtiéndose en activadores sociales, una nueva figura en el estamento. No sólo son portavoces, sino realizadores de sueños pues al señalar hechos, los subrayan e inmediatamente los convierten en "primera línea".

Pero esta vía perecedera y nueva, que intenta acapararlo todo, observarlo todo, justificarlo todo (para explotarlo a su antojo), apropiarse de cualquier incidencia cultural, apoyando incluso arriesgadas corrientes de pensamiento (vacías), que tienen un éxito momentáneo y que se asientan luego en la historia como dignas de crédito, no son más que cáscaras precocinadas y envueltas de una etiqueta apetecible.

La necesidad de comprender la historia de las producciones humanas, hizo que se estratificarán y direccionarán épocas bajo nombres ocurrentes que justificaran e ilustraran cada fase de un fenómeno, haciéndolo comprensible de cualquier manera, contraponiéndolo o acercándolo a lo anterior y posterior. Pero esta consciencia de que el estudio de un proceso no es más que un modo de asir lo que no se puede para hacerlo a todos comprensible, ha hecho del "propio mecanismo" un fin en sí mismo.

Llamar por un nombre (barroco) a un período, para contraponerlo a otro, (clásico, renacimiento, etc.), se hizo con una consciencia clara de que esa catalogación científica, esa etiqueta era circunstancial, sólo dada a la comprensión evidente de que bajo un nombre no se puede explicar una época, por muchos hechos en que nos apoyemos, pues entonces, nuestra visión de "satélite" nos cegará de inmediato, y no entenderemos nada (como sucede a menudo).

Pero el intelectual de nuestra época pretende estudiar el presente desde el mismo instante, no observando los movimientos naturales de la cultura; desde su propio laboratorio, donde observa leyes científicamente correctas que luego aplica a los fenómenos exteriores: sin esa capacidad de nuestro mundo, en el

cual las paredes sostienen una estética universalizada, donde las pancartas de protesta y frases propagandísticas dan paso inmediatamente al grafismo, a la actividad estética de la masa anónima, la necesidad de trascender el espacio, ese ir de la percepción a la expresión intuitiva (Read, 1975) que nos ha inundado desde los días de la transición democrática, y que cada vez con más fuerza se impone como medio de expresión, reflexión moral y estética que está en manos de la sociedad en su conjunto, un arte que no es "vendible" ni necesita intermediarios lujuriosos con el botín.

EPILOGO

La estructura y contenido de esta tesis se ha elaborado en un plano dialéctico implicando en primer lugar y directamente a su título, y luego al desarrollo de la misma. El acercamiento del lector se va presentando con un conocimiento compartimentado siempre de la realidad presentada, a modo de mosaico donde cada tesela no recompone la imagen de la totalidad del opus; más bien es una unidad en sí misma, desconectada a veces de su ámbito, pero cumpliendo en todo momento un "seguro azar": el resultado es un estudio minucioso de lo que "se dice" y "como" se presenta "lo dicho".

Es importante, en disciplinas que expliquen lo artístico, o al menos el fenómeno llamado arte, presentarlo a modo de diálogo digno y consecuente, sin artificios, pero con pocas tergiversaciones y erudiciones falseadas que intercalen los textos de dificultades y que subsuman al lector en un síndrome de "qué poco sé" y "lo que sabe éste". Las citas son una voz, un eco más en el diálogo, no un apoyo fácil cuando el autor no tiene palabras propias.

El juego camina también de manos de las fichas técnicas de algunos graffitis, que no se "amontonan" al final como una "aburrida y necesaria" documentación fotográfica, repitiendo su estructura hacia el infinito. De igual

modo los esquemas y dibujos juegan con la curiosidad del lector y cuentan con su complicidad, quizás por aquello que nos dijo la poética china:

... "la belleza está en un paisaje, y la otra mitad en quien la contempla".

De esta unión de técnicas expositivas surge el todo, pero no como intento de hacer arder fuegos artificiales. Más bien la plasmación de un camino iniciado hace diez años y del que soy testigo; del caminar de la ciudad, de las transformaciones estéticas que todo "corpus" vivo en el tiempo describe.

Un camino necesario que he tenido que andar, pero que aquí no se detiene, que continuará en un futuro, porque estoy convencido de que los caminos del Arte y del Ser humano siempre seguirán unidos, se llame como se llame el acto creador.

Ahora eso sí, desde el estudio veraz y fuera de modas y presupuestos cegados por la época, por los modos o las oficialidades engañosas. Una cosa es arte vivo, y otra costumbre hecha canon estilístico; una cosa arte libre, y otra academicismos de fin de siglo, tan inútiles como tantos otros. Porque frente a ellos, el arte sigue sonriendo, sigue alzándose de la sociedad libre y sin trabas para "ser", y sirviéndose de todos con el único fin de existir.

Aquí no hemos dicho nada si de esta evidencia, de estas líneas, de este trabajo, no sale una "verdad más grande que la misma verdad": Un arte nuevo, una verdad a voces que nos mantiene perplejos; porque, como creadores, somos conscientes de la fuerza expresiva, técnica y moral de las acciones de los grafitistas en la ciudad, donde se suceden con vértigo aplastante los estilos, las modas gráficas, los soportes, el diálogo del hombre con su medio, la ciudad como una gran galería a cielo abierto.

Quién sabe si dentro de cien años se conozca al siglo XX como el gran siglo del graffiti mural callejero; y los trozos de muros invadan una arqueología de capas pictóricas, unas sobre otras en estratos, llenas de siglas, consignas, dibujos, tan vivos como en nuestro presente, flotando en los museos virtuales de los siglos venideros. Donde el gran arte moderno, así llamado por nosotros, forme parte del apéndice relegado de las viejas enciclopedias, y sólo algunos nombres queden libres del olvido... Tampoco es cosa nueva que cada época "invente" una realidad diferente de su pasado...

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, J. (1976). *Sociología de la familia*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1986). *El matrimonio y la paternidad en la familia*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1988). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1990). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1991). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1992). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1993). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1994). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1995). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1996). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1997). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1998). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (1999). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2000). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2001). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2002). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2003). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2004). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2005). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2006). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2007). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2008). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2009). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2010). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2011). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2012). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2013). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2014). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2015). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2016). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2017). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2018). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2019). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2020). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2021). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2022). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2023). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2024). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.
- ALONSO, J. (2025). *El divorcio en España*. Alianza, Madrid.

- ADORNO, T.W. (1980): *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
- AESTHETICS OF GRAFFITI. (1994): "S. Francisco and the imagination", *Harvard Library Bulletin*, vol 5, pp 20-37.
- AICHER, O. KRAMPER, M. (1976): *Sistema de los signos en la comunicación visual*, Gustavo Gili, Madrid.
- ALBERTI, L. B. (1975): *De pictura* (1486), Laterza, Bari.
- ALBERS, J. (1979): *La interacción del color*, Alianza Forma, Madrid.
- ALCINA FRANCH, J. (1988): *Arte y antropología*, Alianza Editorial, Madrid.
- ALTES, A. (1989): "El ozono no puede esperar. Análisis de los productos que contienen los dañinos C.F.C." , *Revista Integral*, nº 113. Vol2. Mayo.
- ALTHEEB, S. (1994): "New dated babataean inscriptions from Al-Jawf (and analysis of recently discovered 1st-Century north -Western Saudi- Arabian graffiti)", *Journal of semitic studies*, Saudi Arabia, pp 33-40.

- ANDER-EGG, E. (1989): *La animación y los animadores*, Narcea, Madrid.
- APOLLINAIRE, G. (1966): *Calligrammes*, Gallimard, París.
- ARIAS, F. (1977): *Los graffiti: juego y subversión*, Lindes/Comunicación, Valencia.
- ARIAS, J. (1991): "De Tápies al último graffiti", *La Vanguardia*, Madrid, p. 31.
- ARNHEIM, R. (1971): *El pensamiento visual*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- ID. (1986): *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid.
- ID. (1986): *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Forma, Madrid.
- ID. (1976): *El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura*, Gustavo Gili, Barcelona.
- ARTEDI FRONTIERA: NEW YORK GRAFFITI. (1984): Galería Comunale d'Arte Moderna, Bologna.
- ARUMI, M. (1991): *Alguns elements d'estudi per a la tradició del llenguatge verbal al visual*, Colección de tesis doctorales microfichadas nº917, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- AUSTIN, J. (1981): *Como hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.
- BAILLY, J. (1986): *Serigrafitis*, Hazan, París.
- BARTHES, R. (1988): *El sistema de los objetos*, Editorial s. XX, Madrid.
- ID. (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.
- ID. (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- ID. (1968): *Les murs ont la parole*, Tchou ed., París.
- BAUDRILLARD, J. (1974): "Koll killer. Les graffitis de New York au l'insurrection par les signes", *Papers*, nº 3, Barral Editors, Barcelona.
- BERGER, R. (1974): *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BELDANO DE QUIROS, F. (1987): "El mundo del arte rupestre paleolítico", *Revista Arqueología*, Zugarto Ediciones S.A., Madrid.
- BENJAMIN, W. (1982): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, pp 17-57.

- ID. (1988): *El sistema de los objetos*, Ed. s. XX, Madrid.
- BERGER, R. (1976): *El conocimiento de la pintura*, Noguer, Madrid.
- ID. (1974): *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BERNAT ROCA, M. SERRA BARCELO, J.: (1989): "El aprendizaje de un oficio: Graffiti arquitectónicos en la catedral de Mayorca", *Bolleti de la societat arqueologica Liliana*, Palma de Mayorca, pp. 177-213.
- BETTETINI, G. (1986): *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- BIEDMA LOPEZ, J. (1993): *Idolos e iconos en la comunicación de masas*, Junta de personal docente, Jaén.
- BLOCK, C. (1987): *Historia del arte abstracto. 1900-1960*, Cátedra, Madrid.
- BORJ-VILLEL, M. (1982): *Tapies. Comunicació sobre el mur*, Fundació Antoni Tapies /IVAM. Centre Julio González, París.
- BUSCHER, C. (1993): "Un día en la vida de Pompeya", *Revista Muy Especial*, Ediciones G+J España S.A., Barcelona, p.35.
- BRASSAI, L. (1958): *Graffiti parisiens*, XXe Siècle , nº 10, París.
- CALVINO, I. (1984): *Si una noche de invierno un viajero*, Bruguera, Barcelona.
- CANO, G. (1991): *Darrera ona de grafits*, Eds Cano, G. y Rabuñal, A., Barcelona.
- CANO, G. RABUÑAL, A. (1991): *Barcelona murs*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- CASSIRER, E. (1972): *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ID. (1975): *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CASTLEMAN, C. (1987): *Los graffiti*, Herman Blume, Madrid.
- CHALFANT, H. PRIGOFF, J. (1987): *Spraycan Art*, Thames and Hudson, Londres.
- CHERAMI, P. (1934): *Les catacombes romaines*, Flammarion, París.
- COMBALIA, V y LOMBA, C. (1990): *Los genios de la pintura española*, Sarpe, Madrid.

- COOPER, M. (1984): *Subway art*, Thames and Hudson, London.
- CORMAN, L. (1971): *El test de los garabatos, exploración profunda de la personalidad profunda*, Kapelusz, Buenos Aires.
- CORTAZAR, J. (1979): *Graffiti*, Maeght, París.
- DA VINCI, L. (1988): *Tratado de Pintura*, Ed. Nacional, Madrid.
- DEBRAY, R. (1994): *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona.
- DE MICHELLI, M. (1988): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (1994): Real Academia Española, Madrid.
- DOERNER, M. (1989): *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Reverté, Barcelona.
- DONDIS, D. A. (1978): *La sintáxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona.
- DUBUFFET, J. (1992): *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Debate, Madrid.
- ID. (1978): *Escritos de arte*, Barral, Barcelona.
- ECO, U. (1988): *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona.
- ID. (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona.
- ID. (1976): *Signo*, Labor, Barcelona.
- ID. (1985): *Tiempo, identidad y representación*, Mondadori, Madrid.
- ELLIOT, J. (1976): *Entre el ver y el pensar*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ESPA DALE, J. (1990): "Los graffiti de Palamos y la movida hip-hop", *Revista de Girona*, Girona, pp. 41-44.
- EVANS, J. (1987): "Graffiti and the evidence of literacy and pottery use in roman britain", *The archaeological Journal*, vol. 144, London, pp. 191-204.
- FRANCASTEL, P. (1984): *Sociología del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- ID. (1988): *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid.
- ID. (1988): *La realidad figurativa*, Paidós, Barcelona.
- FREUD, S. (1982): *Totem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid.

- ID. (1981): *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- FOCILLON, H. (1980): *La vida de las formas*, Alianza Editorial, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1985): *Las palabras y las cosas*, Planeta, Barcelona.
- GABLIK, S. (1987): *¿Ha muerto el arte moderno?*, H. Blume, Madrid.
- GADAMER, H. G. (1988): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca.
- GALLEGO, J. (1978): *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid.
- GALLOWAY, I. (1990): *Keith Haring*, Galerie de Poche, París.
- GAN BUSTOS, F. (1978): *La libertad en el WC. Para una sociología del graffiti*, Dopesa, Barcelona.
- GARCIA DE LA TORRE, J. M. (1977): *La estética y el arte moderno*, C.I.M., Madrid.
- GARCIA CLOFENT, J. (1995): *Graffitis*, Asociación de mujeres por la paz, Madrid.
- GARCIA CLOFENT, J. (1995): *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Fundesco, Madrid.
- ID. (1993a): *Signes sobre pedres. Fonaments per a una teoria del graffiti*, Universitat d'Alacant/Universitat Jaume I/Universitat de València, València.
- ID. (1993b): "El graffiti, del carrer al museu. Consideracions a l'entorn d'una paradoxa estética", *Recerca revista de pensament i anàlisi*, nº4, Departamento de humanidades de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, p.20.
- ID. (1993c): "Speech and writing in graffiti", *Occasional Papers in systemic linguistics*, nº 7, Nottingham Trent University, pp. 81-86.
- GAUTHIER, T. (1986): *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid.
- GIEDION, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza, Madrid.
- GOMBRICH, E. (1968): *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona.
- ID. (1982a): *Arte e ilusión*, G. Gili, Barcelona.
- ID. (1982b): *La imagen y el ojo*, Alianza editorial, Madrid.

- GONZALEZ GOZALO, E. (1990): "Los graffiti históricos y las pinturas murales populares. Primer paso para su protección y salvaguardia en el ámbito del patrimonio cultural", *Bolleti de la societat arqueológica luliana*, Palma de Mayorca, pp. 271-274.
- GOODY, J. (1985): *La domesticación del pensamiento salvaje*, Akal, Madrid.
- GONZALEZ NAVARRETE, J. A. (1987): *Escultura Ibérica de Cerrillo Blanco*, Porcuna, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Jaén.
- GOURHAM, L. (1984): *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Istmo, Madrid.
- ID. (1984): *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Istmo, Madrid.
- GUMBRECHT, H. (1995): "California graffiti", *Merkurdeutsche zeitschrift fur europaisches denken*, vol nº 49, Bonn, pp. 261-267.
- HAUSSER, A. (1988): *Historia de la literatura y el arte*, Labor, Barcelona.
- HAUSSER, R. (1991): *Les murs se marrent*, Edition Manya, Levallois-Perret.
- HUYGHE, R. (1977): *El arte y el hombre* (3 vols), Planeta, Barcelona.
- ID. (1971): *El hombre y el mundo moderno*, Planeta, Barcelona.
- JENKINS, M. (1995): "Graffiti narratives", *Poetry wales*, vol. nº 30, London, pp. 67-69.
- JUNG, G. C. (1972): *El yo y el inconsciente*, Luis Miracle, Barcelona.
- ID. (1974): *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid.
- KANDINSKY, V. (1986): *Punto y línea sobre el plano*, Labor, Barcelona.
- ID. (1985): *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona.
- KOLMER. (1996): *Características técnicas. Catálogo de industrias Kolmer S.A.*, Albolote (Granada).
- KURZ, O. (1982): *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid.
- LABRECHE, E. (1993): "L. A. aftermath (grassroots graphic response to the Los Angeles)", *Print*, vol 47, New York, pp. 17-27.
- LEACH, E. (1978): *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.
- LEANDRI, A. (1982): *Graffiti et société*, Université de Toulouse-Le mirail, Tolosa.

- LEROI-GOURHAM, A. (1984): *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* Istmo, Madrid.
- ID. (1994): *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Istmo, Madrid.
- ID. (1971): *El gesto y la palabra*, Universidad central de Venezuela, Caracas.
- LEROUX, J. (1985): *Le livre du graffiti*, Editions Alternatives, París.
- LEVI-STRAUSS, C. (1964): *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ID. (1968): *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ID. (1965): *El totemismo en la actualidad*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LIBRO DE CUENTAS DEL PÓSITO. (1757): Archivo Municipal de Porcuna (Jaén), pp 23.
- LLOBREGAT CONESA, E. (1989): "Los graffiti en escritura grecoibérica y púnica de la illeta dels banyets", *Archivo de prehistoria*, El Campello (Alicante), pp. 149-166.
- LOOS, A. (1989): "El ornamento como delito", en *Adolf Loos (varios autores)*, Stylos, Barcelona.
- LOPEZ GARALT, M. (1988): *Icono y conquista*, Hiperión, Madrid.
- LOUIS, A. (1989): "Graffiti dialogue in Nebraska Bordertown laundromat", *Triquarterly*, Nebraska, p. 146.
- LOWENFELD, V. (1990): *Desarrollo de la capacidad creadora*, Editorial Kapelusz, Madrid.
- LURCAT, L. (1986): *Pintar, dibujar, escribir, pensar. El grafismo en el preescolar*, Cincel, Madrid.
- LURIA, A. R. (1978): *Sensación y percepción*, Fontanella, Barcelona.
- MALTESE, C. (1980): *Las técnicas artísticas y su empleo en el arte*, Cátedra, Madrid.
- MARCHAN FIZ, S. (1988): *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid.
- MATISSE, H. (1978): *Sobre arte*, Barral, Barcelona.

- MAYER, R. (1985): *Materiales y técnicas del arte*, Blume, Madrid.
- MOLES, A. (1976): *Teoría estructural de la información y la percepción estética*, Júcar, Madrid.
- MONDRIAN, P. (1989): *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona.
- MUNARI, B. (1985): *Diseño y comunicación visual*, Gustavo Gili, Barcelona.
- NIETZSCHE, F. (1950): *Filosofía general*, Aguilar, Buenos Aires.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1987): *La deshumanización del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- PANOFSKY, E. (1971): *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid.
- ID. (1979): *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid.
- PARREÑO, J. (1993): "La madeja del arte", en *Ajoblanco* núm 93, Ediciones Culturales Coleón, Barcelona, p. 28.
- PEREZ JIMENEZ, J. C. (1995): "Exclavos del ritual electrónico", en revista *Creación* núm. 14, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, p 23.
- PERRY, R. (1976): *The writting of the wall*, Elm tree books, London.
- PETEET, J. (1994): "The graffiti of the intifada", *Muslim world*, vol 84, Louisville (USA), pp. 155-167.
- PUTX, D. (1995): "De Kooning y sus circunstancias", en *Ajoblanco* núm. 73, Ediciones Culturales Coleón, Barcelona, pp. 105-106.
- RAMIREZ, J. A. (1981): *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid.
- READ, H. (1975): *El significado del arte*, Editorial Magisterio, Madrid.
- ID. (1982): *Educación por el arte*, Paidós, Barcelona.
- ID. (1973): *A cerca de los primitivos y los niños*, Infinito, Buenos Aires.
- RENART ESCALER, L. (1994): *Graffiti*, Centro de cultura popular canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- RIEU, CH. KERQUEDAN, F. (1980): *De la motricidad a la escritura*, Cincel, Madrid.
- RIUSESTRADA, D.M. (1989): *Grafomotricidad, Enciclopedia del desarrollo de los procesos grafomotores*, Secos Olea Ediciones S.L, Madrid.
- ROBINSON, D. (1990): *Soho Walls: Beyond Graffiti*, Thames and Hudson,

- London.
- ROBINSON, W. (1984): "Report from the east village: slouching toward avenue D", *Art in America*, vol. 72, New York, pp. 134-161.
- ROSSI, A. (1979): *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona.
- RUS, M. (1989): "The writing on the wall", *Interior desig*, vol. 60, New York, pp. 268-269.
- SCHEIBEL, D. (1994): "Graffiti and film school culture-Displaying alienation", *Comunication monographs*, vol. 61, Los Angeles, pp. 1-18.
- SEBASTIAN FABUEL, V. (1989): "Los graffiti del castillo de Gestalgar, un ensayo de interpretación", *Quaderns D'història y societat*, Gestalgar (Valencia), pp. 303-315.
- SEMPERE, P. (1977): *Los muros del postfranquismo*, Castellote Editor, Madrid.
- SHAPIRO, M. (1969): "On some problems in the semiotics of visual art, field and vehicle in image signs", *Semiòtica*, vol. I, New York, pp 223-242.
- SILVA TELLEZ, A. (1988): *Graffiti: una ciudad imaginada*, Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- SIQUEIROS, A. (1951): *Como se pinta un mural*, Ed. Mexicanas, México.
- SORIA LERMA, M. Y LOPEZ PAYER, M. (1995): "La tabla de Pochino en la Cimbarra de Jaén", *Parques y parajes naturales de Jaén*, fascículo núm. 19, Diario Jaén, Jaén, p. 219.
- STOEHR, T. (1994): "Graffiti and the imagination, goodman, paul in his short-stories", *Harvard library bulletin*, Harvard, pp- 20-37.
- SUBIRATS, E. (1985): *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Ediciones Libertarias, Madrid.
- SUREDA, J. (1989): *Historia universal del arte. Prehistoria*, vol. I, Planeta, Barcelona.
- SUREDA, J, Y GUASH, A. M^a. (1987): *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid.
- TAPIES, A. (1978): *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona.
- VARAGNAC, A. (1959): *L'homme avant l'écriture*, Armand Colin, París.
- VERGARA, C. (1993): "Traces of life: the visual language or the ghetto", *Print*,

- vol. 47, New York, pp 28-35.
- VILCHES, L. (1990): *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona.
- VILLA, G. (1984): "Arte di frontiera: New York graffiti galleria d'arte moderna di Bologna", *Bolletino d'arte*, vol. 69, Roma, p. 126.
- WALDENBURG, H. (1990): *The Berlin wall book*, Thames and Hudson, London.
- WALTER, B. (1977): *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Taurus, Madrid.
- WHITFORD, F. (1991): *La Bauhaus*, Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona.
- WOLFE, T. (1999): *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona.
- WORRINGER, W.(1983): *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ZERNER, H. (1979): "El arte", en *Hacer la historia*, vol. II: pp.191-209.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid.