



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**MÁSTER EN LA TUTELA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL
LEGADO DE AL-ÁNDALUS**

2019-2020

**CONSIDERACIÓN DEL GRAFFITI COMO MANIFESTACIÓN
ARTÍSTICA Y SU
NECESIDAD DE PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN
A TRAVÉS DE SU RECONOCIMIENTO COMO PATRIMONIO
CULTURAL**

Presentado por: Ione Guesalaga Oyarbide

Dirigido por: José Castillo

El graffiti está en la calle...
...puedes verlo cuando paseas...
...cuando vas a trabajar...
...cuando compras el pan...
...el color te acompaña...
...cuanto mas me ves, mejor es el camino.

SEX - El Niño de las Pinturas

1. Introducción	5
1.1. Objeto de estudio. El graffiti. Un paradigma tanto para la historia del arte como para el patrimonio.	6
1.2. Justificación	6
1.3. Objetivos	7
1.4. Metodología.	8
2. Acercamiento al concepto del graffiti.	8
2.1. Definición del graffiti contemporáneo. Etimología y precedentes históricos	8
2.2. El graffiti hip hop	12
2.3. Irrupción del graffiti en las galerías y su expansión a Europa	15
2.4. La evolución del término graffiti hacia postgraffiti, arte urbano y el muralismo institucional	17
2.5. Arte furtivo y arte de encargo	20
3. Consideración del graffiti como manifestación artística. Su estudio desde la Historia del arte.	22
3.1. Análisis del proceso creativo y las obras	24
3.1.1. Los escritores	24
3.1.2. Las obras y el estilo	29
3.1.3. Materiales, herramientas y técnicas	40
3.1.4. Espacio urbano como lienzo. Las zonas donde se producen las piezas	44
4. Protección y conservación de los graffitis. Consideración de los graffitis como patrimonio cultural	47
4.1. Concepto de Patrimonio cultural	48
4.2. El graffiti como Patrimonio Cultural	53
4.3. Valores patrimoniales y los criterios para la valoración.	56
4.4. Mecanismos patrimoniales para su protección. Su declaración formal como patrimonio histórico artístico	62
4.5. Ejemplos de patrimonialización y protección de graffitis y arte urbano	67
5. La problemática de esta consideración	76
5.1. Entre el espacio público y privado	76
5.2. Estética institucional	78

5.3. Tensión: la ilegalidad	80
5.4. La fugacidad	81
5.5. El escritor. La ley de propiedad intelectual	82
6. Conclusiones. Futura valoración patrimonial de los graffitis. El patrimonio alternativo de las ciudades	86
7. Bibliografía y Webgrafía	88

1. Introducción

El graffiti es un movimiento del siglo XX que ha ido evolucionando a lo largo de los años hasta conseguir una identidad artística reconocida. Se trata de un fenómeno complejo de definir y analizar debido a su naturaleza, pero al mismo tiempo apasionante, que incita a una profunda reflexión sobre su pertinencia en las calles.

Esta expresión artística comparte la ciudad con otras manifestaciones como el arte urbano, que se asemeja al graffiti en cuanto a su carácter anticomercial e ilegal, en casi todos los casos, aunque en ocasiones se habla de su alegalidad debido a su condición más abierta. Asimismo, se encuentra el muralismo institucional, que se crea a través de encargos que crean espacios artísticos en la ciudad.

Las dificultades de análisis académico del graffiti radican en su naturaleza anteriormente mencionada, ya que vive y respira al margen de las instituciones, del mercado del arte y de las academias. Sin embargo, a raíz de la progresiva aceptación de su hermano, el arte urbano, está recibiendo cada vez más atención, que desemboca en la generación de trabajos académicos.

El graffiti, desde su nacimiento, ha estado sumido en un proceso de evolución y transformación. En sus comienzos se caracterizaba por rebelarse y alterar el orden social, crear su propio relato de la realidad y entender la correlación entre lo público y lo privado. Actualmente, aunque sigue guardando ese ser combatiente, el graffiti va abriéndose camino en el mundo del arte, a través del arte urbano, dialogando con el arte público y consolidándose como una creación que supera la idea tradicional del espacio público, cuestionándola desde el punto de vista del arte. Sin embargo, su inserción en las instituciones del arte no llega a ser completa debido a su personalidad rebelde.

Esta visión artística que está recibiendo, ha sido a causa de la relevancia que ha adquirido en la sociedad, con independencia de su relación con las instituciones, que es ambivalente. Esta valoración por parte de la población ha convergido en querer que se protejan y conserven. Sin embargo, su personalidad rebelde lleva a que esto sea un proceso complicado y enrevesado, hasta casi imposible.

1.1. El objeto de estudio. El graffiti. Un paradigma tanto para la historia del arte como para el patrimonio.

Tal y como se ha mencionado, el objeto de estudio de este trabajo es el graffiti, que debido a su naturaleza (tanto efímera como ilegal) presenta un análisis complicado en cuanto a su protección y conservación, y que a su vez impulsa a la reflexión. El trabajo tomará dos enfoques: por un lado se analizará desde la perspectiva de la historia del arte, como una expresión artística, y por el otro lado, desde los marcos patrimoniales, considerando el potencial del graffiti para convertirse en un bien patrimonial del futuro.

Para entender el graffiti de una manera más completa, también se tendrá en cuenta el arte urbano, ya que comparten características similares y sin embargo, goza de una condición más aceptada y accesible, suponiendo un puente entre el graffiti y las instituciones. Por ello, aunque el trabajo se centra en el graffiti, también se incluirá el arte urbano debido a que las cuestiones planteadas en cuanto a la patrimonialización de esta expresión artística, así como los problemas que emergen en este proceso, le influyen a ambos.

1.2. Justificación

Es innegable que el graffiti ha evolucionado y se ha plantado en el mundo del arte, tratándolo desde la historiografía del arte y considerándolo, aunque controvertidamente, expresión artística. Por ello, se llevará a cabo un pequeño análisis de los graffiti desde este enfoque, desde el cual se entiende como una expresión de la realidad y manifestación de la actividad humana. El graffiti, y por tanto su estudio, es inherente de su contexto sociocultural que influye el proceso creativo y lo encuadra dentro de un momento histórico, junto con otros campos de ocupación y de conocimiento. Además, se entiende como parte de una herencia colectiva, exigiendo actitudes de respeto y conservación para transmitirlo a las generaciones venideras.

Es tal su relevancia actual que, en la última década, está recibiendo cada vez más y más atención desde el punto de vista académico, no solo desde el punto de vista artístico, sino desde la visión patrimonial. Sin embargo, a la hora de tener en cuenta el

enfoque y la consideración patrimonial tanto del graffiti como del arte urbano, existe un vacío, tanto reflexivo como teórico, especialmente a nivel español.

Asimismo, es necesario reflexionar y observar la incoherencia que podría suponer patrimonializar, es decir, proteger y conservar (introducir dentro de los marcos legales), ciertos objetos cuya esencia supone lo contrario (ilegalidad, fugacidad y anticomercialismo).

Con todo esto, he considerado determinante llevar a cabo el planteamiento de la contemplación de la inserción del graffiti dentro de los marcos patrimoniales y la manera en que eso se podría llevar a cabo, tendiendo como punto de arranque esta situación compleja.

1.3. Objetivos

- Realizar una revisión historia de este fenómeno cultural desde sus inicios en los años 60, hasta la posterior aparición del postgraffiti y el arte urbano.
- Considerar brevemente el graffiti como un objeto artístico, estudiándolo desde el punto de vista de la historia del arte y llevando a cabo el análisis del proceso creativo y las obras.
- Hacer una revisión de cómo se podrían proteger y conservar los graffitis. Para ello se analizará el concepto de patrimonio cultural y después se tendrá en consideración el graffiti como patrimonio cultural, ya que estos como se verá más tarde, presentan ciertas características que llevan a esta consideración. Todo esto se elaborará de una forma crítica y atendiendo a su naturaleza compleja y enigmática.
- Considerando que el graffiti podría ser parte de los marcos patrimoniales, extraer valores y criterios, para su posterior consideración como objeto patrimonial.
- Analizar los mecanismos de protección que se podrían ajustar a la naturaleza del graffiti.
- Presentar casos prácticos representativos que muestren la realidad que sufren hoy en día los graffitis en cuanto a su protección y conservación.

- Tras haber analizado todo el entablado patrimonial, realizar una breve observación de la problemática que supondría su patrimonialización, que muchas veces bloquea el proceso patrimonial.
- Consideración del graffiti como un bien que en el futuro puede valorarse como un bien patrimonial.

1.4. Metodología

Para poder elaborar este planteamiento, se llevará a cabo un trabajo teórico y crítico, basado en la bibliografía existente. En primer lugar, la investigación se basará en una perspectiva histórico-artística del graffiti, recopilando literatura historiográfica que comenzó a realizarse ya desde los inicios del movimiento, así como la bibliografía más actual, que se centra en aspectos más estéticos. Posteriormente, se manejará para el ámbito patrimonial, la legislación vigente internacional y nacional, para poder afirmar su implantación en estos marcos patrimoniales. Por último, la información recopilada se completará con noticias extraídas de los medios de comunicación (prensa on-line y revistas).

Este trabajo, tenía un enfoque más práctico y orientado hacia Granada. El objetivo era crear, a raíz de las consideraciones patrimoniales de los graffiti, un catálogo completo de los graffiti. Se hubiese llevado a cabo un trabajo de campo y la posterior realización de dicho catálogo. Sin embargo, debido a la situación generada por el COVID-19, la realización de este tipo de trabajo ha resultado imposible, por lo que decidimos readaptar el trabajo, ejecutando un estudio más teórico.

2. Acercamiento al concepto del graffiti.

2.1. Definición del graffiti contemporáneo. Etimología y precedentes históricos

El graffiti, que nació como un movimiento cultural marginal en el siglo XX, actualmente se considera un arte o expresión consolidado, así como una forma de expresión independiente, abierta y no impuesta. El graffiti no es solo una pintada en la pared, se constituye como un discurso, tiene intención, forma y esto genera consecuencias. Es, además, una práctica protagonista en la ciudad contemporánea que

revela las dinámicas sociales que se encuentran en el fondo del entramado urbano. Los artistas, considerados en el mundo del graffiti como escritores, plasman sus obras en las calles de las ciudades, que se convierte en su lienzo, y su contexto.

Antes de embarcarme en un intenso trabajo de definir el graffiti como un bien patrimonial, creo que debería de comenzar este trabajo explicando qué consideramos el graffiti, sus antecedentes y su posterior evolución. De todos modos, para abarcar una definición lo más amplia posible, he acudido a diversos autores que se verán reflejados posteriormente.

La palabra graffiti proviene del griego *graphein* -grafo o escritura-, que en sus orígenes se refería a una expresión artística mediante punción o rayado, que más tarde se cambió al término italiano *graffito*. Etimológicamente la palabra graffiti expresa el singular de *graffito* y por ello nos debemos referir a este material de pintura empleado desde hace mucho tiempo por sus características únicas: gran dureza, capacidad de rayar otros materiales, de color negro intenso y con posibilidad de convertirse en un diamante si se le somete a una presión extrema (Pérez: Rojas, 2010: 9). El término graffiti apareció a mediados del siglo XIX usándolo para designar ciertas manifestaciones de la vida cotidiana romana. Este término se utilizó para inscripciones del siglo II encontradas en muros y letrinas en Pompeya o la Domus Aurea de Neros en la Villa de Adriano (Couvreux, 2017: 42).

El uso singular del término debería de ser *graffito* y su plural *graffiti*, pero a causa de la influencia del graffiti americano en la internalización del término, el anglicismo *graffiti* ha pasado a una voz singular y *graffitis* para su uso plural. Los primeros en usar el nominativo plural del término latino *graffius* fueron autores reconocidos como Craig Castleman, en su trabajo *Getting Up* o Henry Chalfant, con su trabajo de *Subway Art* en 1984. Es cierto que ha habido algunos intentos de adaptar el vocablo a diferentes lenguas, ya sea al francés *graffite* o *grafito* en español, pero ninguna de ellas ha obtenido éxito en cuanto a su uso (San Juan, 2018: 182).

La Real Academia Española, reconoce la palabra *grafiti* (Del it. *graffiti*, pl. de *graffito*.) Y dice así: “Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente”. En este

sentido, durante mi trabajo el término graffiti será usado con dos ff (graffiti) y aunque la RAE no lo contemple, adoptaré el término graffiti, aceptando la historiografía del graffiti.

Quiero aclarar que cuando hablamos de graffiti en el contexto contemporáneo nos referimos a aquel tipo de graffiti basado en la firma y que plantea una atención más o menos destacada al componente estético. Este modelo surgió en los años 60 y 70 en las ciudades de Filadelfia y Nueva York, pero tal y como explica Figueroa (2006) tuvo sus exponentes en la marginalidad cultural occidental, con modelos en diversas partes del mundo coetáneos, posteriores o anteriores al graffiti contemporáneo. Los primeros en estudiar este fenómeno fueron autores como Craig Castleman, Sarah Giller, Jane Gadsby o Henry Chalfant.

Entre las primeras definiciones del término tenemos la de la autora canadiense Gadsby (1995). Ella aclara que “la palabra graffiti es utilizada actualmente para referirse a cualquier escritura mural (*wall writing*) imágenes, símbolos, o marcas de cualquier clase, y en cualquier superficie, sin importar la motivación del escritor” (de Diego, 2000: 52). Aquí, y como bien aclara Jesús de Diego (2000) se muestra cierta confusión que no se resuelve después de la lectura ya que asocia el término mural con la escritura. Esto es, caracteriza el graffiti como un discurso textual pese a su carácter icónico.

Otro de los primeros autores que definieron este término extensamente fue Chalfant, definiéndolo así: “mientras sabemos que graffiti es un término plural en su original italiano y que un uso gramatical correcto en inglés demanda que sea tratado como tal, desde el inicio del fenómeno graffiti en su relación con el arte, este término se ha extendido en su uso como singular de forma extensiva. Esta práctica autóctona, que ya es universal entre todos los practicantes de este arte, nos parece la más correcta y la que mejor nos suena de cara a la confección de este libro” (de Diego, 2000: 53). Chalfant lo relaciona directamente con la acepción del término en el seno de la cultura hip hop. En este aspecto, es una de las definiciones básicas del graffiti como forma artística. Por otro lado, Cooper y Sciorra, aportan otra definición asumiendo de forma implícita la relación del término con la cultura hip hop, vislumbrando la dinámica cambiante del fenómeno y reivindicando su validez artística (de Diego, 2000: 53).

Entre las definiciones más actuales tenemos el de Fernando Figueroa (2006), que compone una definición genérica definiendo el término en 5 puntos. En el primer punto habla del graffiti como un medio de expresión o comunicación que se sale de lo institucional, abarcando tanto representaciones bidimensionales como tridimensionales (desde lo pictórico a lo escultórico). En el punto siguiente, habla de la forma en la que se ejecutan, en este caso manualmente (con instrumentaria o no, con técnicas directas o indirectas que se hacen generalmente sobre un soporte fijo, portátil o móvil, estable e inestable. En el tercer punto, explica el carácter que pueden presentar estos graffiti: lúdico, estético, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada. En el siguiente punto, nos habla de los objetivos del autor, en este caso trabajan desde la marginalidad o la clandestinidad (o semiclandestinidad) y siempre conscientemente incurriendo en la indecorosidad o la impropiedad, siendo una actuación transgresora. Por último, define el graffiti como un objeto o producto efímero (aunque las circunstancias hayan hecho que perdure más o aunque la pretensión del autor sea diversa) (Figueroa, 2006: posición en Kindle 398).

Francisco Javier Abarca, por otro lado lo define así: “Marcas gráficas y/o textuales ejecutadas sistemática e ilegalmente sobre superficies públicas, que utilizan un código concreto y se dirigen por tanto a una audiencia concreta, de forma que sirven como sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada” (Abarca, 2010: 239).

Es interesante como divide Abarca los graffiti, ya que hace dos grupos. Por un lado, están las escrituras públicas abiertas que están dirigidas al público en general, que los denomina graffiti. Y por otro, están las cerradas, que serían los graffiti como los estamos definiendo ahora. Afirma que el graffiti usa un lenguaje concreto y se dirige a una audiencia concreta, sirviendo de sistema de comunicación en una escena subcultural cerrada.

Durante la búsqueda bibliográfica, me he encontrado con varias diferencias en cuanto al lugar de origen del graffiti. Es decir, los autores europeos, en este caso Jean Baudrillard (1976) y siguiendo la misma idea, Joan Gari (1995), lo dividieron en dos corrientes principales: el modelo francés o europeo, frente al modelo americano. El modelo francés hace referencia a la variedad heredada de los usos reivindicativos

políticos y sociales que se forman en los años 70 en Francia. Estos estaban mas centrados en el contenido que la elaboración plástica y esto se dio hasta llegar a la experiencia americana. La experiencia americana, por otro lado, hace referencia a toda experiencia mural, identificándose así con la técnica del espray, los famosos vagones de tren y la cultura hip hop. La experiencia americana estará mas expuesta a los medios de comunicación modernos que a la tradición del pensamiento o el arte oficial (Couvroux, 2016: 69).

Investigadores como Fernando Figueroa (2006) ponen en duda el nacimiento de este movimiento en ese punto geográfico. Se pregunta si el graffiti en Europa es un fenómeno importado. “¿Puede afirmarse que en Europa no existían marcos circunstanciales apropiados para la gestación de un graffiti como el graffiti hip-hop” (Figueroa, 2006: posición en Kindle 527). En el momento en que se procede a la introducción del Graffiti hip-hop en Europa, ya existía una notable actividad graffitera acorde con el modelo de sociedad de posguerra que se implantaba en occidente. Además, estudia la posibilidad de que el graffiti pudo haberse exportado primero de Europa a América, citando una orden de Hernán Cortés. El autor sostiene además que el graffiti considerado como americano ya podía verse en Europa sin conexión alguna antes de que se importara en los años 80, mientras que el modelo europeo o francés definido por Gari se daba también en Latinoamérica y Estados Unidos. Seguramente ya existía en Europa una actividad de los graffitis, pero está claro que la experiencia americana y el movimiento hip-hop fueron decisivos para la experiencia que tuvo Europa a partir de los años 80.

Así como los autores que acabo de citar, Jesús de Diego pone en duda la división entre graffiti europeo y americano. El autor afirma que el uso del término Graffiti Hip Hop viene condicionado por la experiencia norteamericana, es decir, con la emergencia de la cultura hip hop a finales de los años sesenta y primeros setenta en las grandes ciudades americanas (de Diego. 2000: 58). El graffiti emergió con fuerza propia, pero tomó forma con la ecuación formada por el conjunto de actividades del hip hop.

2.2. El graffiti hip hop

A lo largo de la década de los sesenta y setenta, Norteamérica presencié el surgimiento de una nueva subcultura, en contraposición a la dominante, denominada el hip hop, ligada a una población pobre, inmigrante y joven, capaz de sublimar sus intereses. De la mano del hip hop se encontraban el graffiti, *breakdance*, rap y el *DJing*, conocidos como “los 4 elementos del hip-hop”, sentando las bases del movimiento. El hip hop permitió a miles de jóvenes las dificultades y problemas derivados de la pobreza de las grandes ciudades, a través del rap y otras formas de expresión, haciéndose ver en entornos adversos (San Juan, 2018: 39).

El propio Couvreur, en su tesis habla de la importancia de la influencia musical en el graffiti. “Las referencias culturales y musicales de los escritores de los setenta eran muy diversas, y comprendían desde el rock psicológico a músicas de raíz étnica. No fue hasta los años 80 en Nueva York que el graffiti comenzó a asociarse con el baile break dance y la música rap, dando lugar al conjunto hip-hop (Couvreur, 2016: 97). El graffiti será el vehículo de expresión artística de estos jóvenes, que comienzan a escribir sus nombres en sus barrios, en los parques y en las estaciones de metro, comienzan a organizarse en grupos (*crews*) y empiezan, en definitiva, a forjar una comunidad cuyo fin es destacar sobre el resto y desafiar los canones impuestos por una autoridad de la que no se sientes partícipes (San Juan, 2018: 186).

Como bien indica Figueroa, “nada hacía presagiar que este fenómeno se desarrollaría plástica y conceptualmente a lo largo de varias décadas hasta alcanzar las de una insultante artísticidad y con unas implicaciones culturales y políticas tan polémicas como contundentes” (Figueroa, 2006: posición en Kindle 527). Y afirma que “dicho fenómeno traspasaría su carácter cultural marginal y su carácter territorial local hasta alcanzar la categoría de un movimiento internacional, aunque descentralizado y heterogéneo” (Figueroa, 2006: posición en Kindle 532).

Los focos iniciales fueron los guetos de las ciudades centrales de Norteamérica, con la ciudad de Nueva York como epicentro inicial, pero también San Francisco, Filadelfia, Chicago y New Jersey. El hip-hop y el graffiti rápidamente pasarán a países europeos como Holanda y Gran Bretaña. Durante los primeros años en Norteamérica, se mantuvo la percepción negativa del graffiti en los medios de comunicación y la opinión pública. A partir de los años 80, con la extensión del graffiti a los países europeos, se va

entendiendo la forma de expresión, dejando un poco de lado su visión como vandalismo. Los escritores se considerarán artistas de la calle y empiezan los primeros trabajos desde un punto de vista de la historia del arte y de estudio de las expresiones creativas sociales (de Diego, 2000: 164).

Refiriéndonos a los inicios de este movimiento, hay diferentes teorías sobre su nacimiento. Figueroa habla de los inicios en los 60 en Filadelfia. Es aquí donde nace el fenómeno del *taggin*, actividad básica del graffiti, que consiste en poner tu firma en la pared y hacerte ver (*getting up*). En esta ciudad hay que resaltar el trabajo inicial de Cornbread y Top cat. Este último, tuvo repercusión especial en la escena neoyorquina, pues traslada su actividad de Filadelfia a Manhattan. Allí, ya como Top Cat 126, destaca sobremanera por introducir un estilo diferente a lo local. Sin duda, Filadelfia fue durante muy breve tiempo, entre 1969 y 1971, la avanzadilla de esta corriente subcultural, con unos estilos bastantes evolucionados.

Los primeros testimonios neoyorquinos se establecen en los muros de los guetos puertorriqueños y negros. Pero, el pionero por excelencia de este movimiento no es ningún puertorriqueño o afroamericano, sino que todos los trabajos hechos hasta ahora determinan como primer graffitero a TAKI 183 (Figueroa, 2006: posición en Kindle 866). Era un joven de ascendencia griega. Su nombre era Demetrios y su apodo o *tag* fue el de TAKI junto con el número de la calle que vivía, 183. Este, escribió su *tag* en espray por todas las calles, monumentos públicos, autobuses y estaciones de metro. Posteriormente a TAKI 183, vinieron muchos más: Frank 207, CHEW 123, Julio 204, Barbara 62 o Soul 1, centrándose todos ellos en la firma (San Juan, 2018: 187). El objetivo era realizar el mayor número de *tag* y en buscar lugares extraños para la realización de estas. Los graffiteros empiezan a adoptar el título de escritores (*writers*). En esta fase inicial el estilo era lo de menos ya que lo importante era la ubicación, el respeto y llegar a más sitios que el resto sin prestar atención a las propiedades ornamentales. En esta etapa, los *tags* son todavía legibles por cualquiera, pero pronto empezarán a tomar formas más encriptadas al mismo tiempo que la cultura hip hop fomenta el anonimato (San Juan, 2018: 187). Además, con el tiempo estarán más adornados a la vez que se convertirán poco a poco en jeroglíficos. Según de Diego (2000), hay noticias de otros centros de producción en esta época, algo que contradice de plano a los que apuestan por la teoría del origen único del graffiti hip hop y

demuestra que la emergencia del hip hop como cultura urbana tuvo un escenario múltiple. (de Diego, 200: 167)

Poco a poco aparecerán nuevas formas de graffiti ante la necesidad de los escritores de destacarse en un entorno cada vez más saturado de *tag*. Aparecerán rotuladores de colores de punta más ancha, y válvulas de diferentes grosores intercambiables para los botes de espray, llevando a producir *tags* más complejos y con más elementos icónicos.

Los escritores dan el salto de la ciudad a los vagones de metro. Este cambio se consideró uno de los pasos más cruciales en el movimiento. Los escritores empezaron a asumir más riesgos, no solo en cuanto a multas, peleas con las otras bandas o el anonimato, sino que asumían, con este cambio, la peligrosidad de pintar en los hangares que vigilaban los vigilantes y perros, entre carriles electrificados y alambradas. Pero estos escritores tenían un objetivo claro manifiesto: querían exponerse tanto como pudieran.

Pronto, algunos escritores, además de preocuparse por hacerse ver o bombardear con sus *tags* los vagones que recorrían las ciudades, empiezan a preocuparse por el estilo y el mensaje final. Los *tags* se quedaron en un segundo plano, para dar espacio a nuevas formas de crear graffiti, como fueron el *throw up*, el estilo Pompa o la plata rápida, que combinaban colores siguiendo el desarrollo de la firma. Las nuevas manifestaciones se caracterizaban por tener un fondo más o menos uniforme de un color base, un trazo que definiese el relleno y en ocasiones un mensaje del autor en los costados.

2.3. Irrupción del graffiti en las galerías y su expansión a Europa

A medida que los escritores seguían expresándose por las calles de estas ciudades y los castigos aumentaban, se dieron las primeras irrupciones del graffiti en las galerías. Fue en el año 1972, de la mano de Hugo Martines, un estudiante de sociología de *City collage* de Manhattan, que dirigió hasta 1982 la *Union of Graffiti Artist* (UGA).. Entre otras de las organizaciones que facilitaron la entrada de escritores en galerías fue la *Nation of Graffiti Artist* (NOGA), fundada en 1974 por el actor Jack Pelsigenr. Montó

un pequeño taller en *Washington Heights* abierto para todos los escritores, y organizó la primera exposición en el *Central Savings Bank* de *Broaway*. Durante 1975, exhibió algunas obras y en 1976, el *Prospect Hospital* del *Bronx* les encargó un mural. Durante estos años crecieron los puntos de encuentro para los escritores, y ya por los años 80 se produjo una gran explosión del graffiti en los ambientes *underground* del arte en Nueva York como nueva tendencia cultural de moda. Fue el año que el graffiti cruzó el Atlántico y empezó a expandirse por Europa (San Juan, 2018: 194).

Es en los años 80 cuando esta propuesta sociocultural traspasa el atlántico y se transmite a otras partes del mundo. Esta expansión se realiza de la mano del hip-hop, que comprende a mediados de los 70 entorno al ideario antirracista, pacifista y contra el consumo de drogas, todo un conjunto de manifestaciones artísticas, estéticas y deportivas, y que explota en los 80 expandiéndose de una costa a otra y de norte a sur de los USA, por América y Europa occidental (Figueroa, 2006: posición en Kindle). Además, ya desde los 70, el graffiti ya se considera en la pantalla artística a caballo entre, la cultura marginal y la cultura oficial. El caso es que el Graffiti hip hop fue entrando en Europa por varias razones. Una de ellas fue las visitas de los escritores americanos por Europa con motivo de exposición, exhibición, conciertos o por libre. También se dieron los retornos de visitantes o hijos de emigrantes, escritores de graffiti, procedentes de los focos americanos o de núcleos del graffiti hip-hop europeos. Por otro lado, son muy importantes los medios visuales como la televisión (los documentales, reportajes informativos y teleseries), así como el cine, vídeo, videoclip y discografía y por último las publicaciones periodísticas, libros y fanzines (Figueroa, 2006, posición en Kindle 1108)

Cuando el graffiti traspasa a Europa, se habla del paso que da el graffiti a la artisticidad. El caso es que, en los años 80, con la expansión del graffiti a Europa es cuando ya se va insertando el graffiti en el mundo del arte. Es decir, los mismos autores que analizaron el graffiti durante estos años hablaron de los marchantes de arte europeos como trasvase cultural que se estaba produciendo. Galeristas procedentes de Roma y Ámsterdam, entre ellos Claudi Bruni y Yaki Kornblit, organizaron las dos primeras exposiciones importantes de graffiti en Europa. El primero de ellos, invitó a un escritor conocido como Lee, para que expusiera sus obras y fotografías. Por otro lado, Kornblit quería introducir el graffiti en el mercado del arte europeo dirigiéndose a los

coleccionistas que hasta ahora se habían fijado en el pop-art. Se organizó una exposición en el Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam en 1983. Expusieron artistas como Futura 2000, Crash, Ramallzee, Blade, Seen, Pink y otros. Es importante también la relevancia que tuvo el pop-art en esta transición. Esta tendencia artística tuvo un eco muy grande en las galerías europeas, y determinados autores de prestigio como Andy Warhol ayudaron coyunturalmente mediante la comercialización, a que el graffiti fuera conocido en Europa. (de Diego, 2000: 175).

Es aquí cuando el graffiti toma una naturaleza de arte novedoso importado desde Estados Unidos, intentado por parte de los galeristas que el graffiti sea algo original y consumible. La cuestión es que los propios graffiteros asumen el graffiti artístico, es decir, más comercial. Cuando llegan estas manifestaciones a Europa, llegan muy ligados a la cultura *undenground* que se está dando en Europa desde los años 60, ligado a manifestaciones como el cine, el comic y la literatura. Estos estaban relacionados con la alta cultura oficial e institucional, por lo que los primeros graffiteros europeos no tenían nada que ver con los americanos, ni social ni económicamente. Asimismo, su percepción del medio urbano y sus expectativas sociales eran muy diferentes y no existía ninguna conciencia de etnia entre ellos. Es por ello por lo que el graffiti a Europa llega como una forma de arte novedosa, original y sin sufrir todavía ningún efecto comercial del mundo artístico. Indica Jesús de Diego (2000) que esta eclosión del graffiti en las galerías y en los museos es una lectura equivocada por parte de los promotores de los artistas de graffiti acerca de su verdadera naturaleza.

Es por ello por lo que en Europa (y también en Estados Unidos) se darán dos tipos de tendencias. Por un lado, escritores que se unirán al mundo del arte oficial y la influencia de tratantes de arte, coleccionistas y otros artistas. Alejándolos a otros campos artísticos del mundo del graffiti hip hop. Por otro lado, los jóvenes europeos tomarán como modelo las estéticas y los recursos formales de los norteamericanos. Los metros de las ciudades europeas se llenarán de graffitis. La procedencia social de los escritores era similar, sustituyendo la etnicidad por la conciencia de marginalidad social y de clase (de Diego, 2000: 180).

2.4. La evolución del término graffiti hacia postgraffiti o arte urbano y el muralismo institucional

Ya a finales de los ochenta y principios de los noventa aparecen los términos street art o arte urbano y postgraffiti. Es la época donde los coleccionistas y museos adquirirían dibujos “domesticados” de los graffiteros sobre lienzo y creaban exposiciones con el nombre de postgraffiti. Durante 1983 se inaugura en *Sidney Janis Galery* la exposición “Post-Graffiti”. San Juan (2018) en su artículo afirma que es aquí donde con este prefijo se marca un salto cualitativo entre lo denominado como graffiti hip-hop y un nuevo periodo de “artistas urbanos” (San Juan, 2018: 198). El caso es, que en la historiografía ha intentado separar graffiti, post-graffiti y Street art o arte urbano. Couvreur, en su tesis analiza cómo diferentes autores han ido haciendo una distinción entre ellos. Cedar Lewisohn publicó un libro llamado *Street art: the graffiti revolution* (2008) haciendo una división entre graffiti y postgraffiti (a lo que también se refiere como street Art). Igualmente, Javier Abarca usará esta premisa como base para su tesis. Abarca hará una diferenciación entre el graffiti (de carácter cerrado) y el Street Art o arte urbano (de carácter abierto). Y lo define así: “toda forma de actuación artística independiente en el espacio público que va más allá del graffiti” (Abarca, 2010: 35). En cuanto a los orígenes etimológicos del arte urbano, Lewisohn lo sitúa en 1978 cuando el artista John Fekner comisario de una muestra llamada *Detective Show*, incluía en las invitaciones de este evento la palabra *Street Museum* o Museo Urbano. Según Fekner, “nos reíamos del término “street Art” cuando empezó a generalizarse unos años mas tarde. Si tenías un título universitario hacías street Art, si no lo tenías, hacías graffiti (Menor, 2017: 28).

Se habla de que el arte urbano es el hermano edulcorado del graffiti, pero autoras como Young hablan de que el arte urbano es también indomesticable, en el sentido de que se produce en el espacio público, no tienen ningún interés comercial o es ilegal.

Por otro lado, Jaime Gómez incluirá en su tesis el postgraffiti, el Street Art y el arte urbano dentro de un mismo término y movimiento llamado “creación pública independiente”, donde lo estudia como un fenómeno independiente del graffiti (Couvreur, 2016: 73).

Por otro lado, el autor Fernando Figueroa añade otra etiqueta que dice que no podría funcionar mal y es la de neograffiti. Así, distingue varios episodios principales en la construcción de este postgraffiti. Por un lado, afirma que con el postgraffiti se dará

la experimentación de nuevas técnicas y nuevos materiales, además de buscar nuevos soportes. En el postgraffiti se producirá el desarrollo de la imagen, dejando de lado el texto y consecuentemente las piezas que se realizaban hasta ahora. Por otro lado, se darán perspectivas sociales y/o políticas, además de que se empezarán a hacer campañas colectivas que rompen con el egocentrismo. Se acentuará igualmente lo conceptual y lo performativo. En otro plano, se dará el desarrollo lingüístico del graffiti y el estudio de las relaciones que establece en la calle con otros medios de expresión o comunicación. Asimismo, es necesario aclarar que no se trata de un relevo o sustitución, sino de un añadido ya que este postgraffiti coexistirá con el graffiti que, como consecuencia adquiere el apellido “clásico”, renombrándolo como graffiti clásico.

Couvreux (2017), usa como propuesta conceptual un marco teórico muy interesante en cuanto a la evolución de los términos graffiti y arte urbano. El caso es que divide en dos las visiones de analizar el estudio del graffiti y el arte urbano, definiéndolas de manera más rigurosa y flexible, respectivamente.

La primera consistiría en la visión purista. Comprende que el graffiti y la creación pública independiente (que incluye el postgraffiti, el street art y el arte urbano) proceden de un trasfondo muy diferente. Es por ello que no se considera el arte urbano como una evolución del graffiti. En cambio, el enfoque evolutivo da otro punto de vista y comprende que los nuevos términos como postgraffiti y arte urbano son evoluciones del graffiti.

Es así como se pueden extraer varias diferencias entre el graffiti y arte urbano. Por un lado, las técnicas usadas en las respectivas expresiones son diferentes. El primero de ellos, hace uso sobre todo del espray y rotuladores (aunque también usen otras técnicas) y los artistas urbanos utilizan más medios, desde espray hasta materiales pictóricos, adhesivos y plantillas. Muchas veces, como los materiales y técnicas que usan en el arte urbano son menos agresivos (se refiere a menos dañino), se le da a este un perfil de ilegalidad (Menor, 2017: 30). Otra de las diferencias es el tipo de público al que van dirigidos. En principio (aunque hoy en día creo que esto no sea tan simple) los escritores de graffiti tienen como objetivo dirigirse a una audiencia que tienen los códigos cerrados mientras que el arte urbano tiene como objetivo llegar a un público más amplio, mediante códigos más abiertos.

Sin embargo y siguiendo las conclusiones de Couvreur, se afirma que el graffiti y el arte urbano se mantienen en continuo vínculo con diversas expresiones culturales debido a su carácter inquieto y reflexivo. Según el autor, en estas expresiones participan “tipologías de expresión, estrategias, prácticas cotidianas, léxicos para su correcta interpretación, así como el de determinados patrones estéticos, metodológicos e ideológicos” (Couvreur, 2016: 73). El caso es que, en los últimos años, han salido a la luz múltiples trabajos de estudio del graffiti y del arte urbano facilitando la comprensión de estas manifestaciones artísticas, pero como sucede con otras tantas expresiones, su estudio y comprensión son procesos espinosos.

Para finalizar, me gustaría hablar sobre el muralismo institucional. Muchas veces se intenta relacionar el muralismo con el arte urbano. El caso es, que estos también presentan diferencias. Por un lado, tenemos el hecho de que estas manifestaciones siempre se hacen por encargo. Tienen un mecenas y les dicen dónde tienen que actuar. Por ello, muchas veces los muralistas no intiman con el entorno en el que actúan, sino que simplemente aterrizan en el lugar de intervención.

Otra de las diferencias que muestran es, que el graffiti y el arte urbano, muchas veces tienen relación con la superficie que van a tratar y juegan con sus imperfecciones e irregularidades de color y textura para dar calidades materiales a sus obras. Pero los murales, por otro lado, trabajan, normalmente, en superficies planas y a escalas monumentales.

Asimismo, a diferencia del graffiti y el arte urbano, el muralismo no es un arte efímero. Por último, el arte urbano es un arte libre y autónomo son libres de elegir temas y dónde actuar cuando el muralismo institucional, al ser de encargo, tiene límites temáticos, temporales, burocráticos, etc (Menor, 2017: 34).

2.5 Arte furtivo y arte de encargo

El objetivo de la inclusión de estos dos conceptos, utilizados por Carlota Santabárbara, es clasificar estas expresiones, ya que su naturaleza, furtiva o de encargo, será decisiva para su puesta en valor.

En estas circunstancias de análisis, donde las manifestaciones presentadas son de naturaleza diversa, es necesario hacer una diferenciación en cuanto al carácter que ofrecen. Es decir, por un lado, tenemos las obras que son paradigma y referencia de ilegalidad, que serían los graffitis. En estos casos presentar un proyecto de protección y conservación resulta bastante contradictorio, porque son manifestaciones anónimas, ilegales y clandestinas. ¿Qué sucede? Que lo que originalmente era considerado un fenómeno apartado y rechazado, tanto por incompreensión como por su naturaleza ilegal y vandálica, ha vivido un proceso de transformación, convirtiéndose, a ojos de la sociedad, una actuación estética que revaloriza las ciudades y produce un interés social, cultural y turístico. Así, gracias a estas manifestaciones, el espacio urbano adquiere un atractivo artístico (Santabábara, 2016: 161). Este proceso de reconocimiento social, tal y como se analizará posteriormente, ha producido el deseo de conservar y perpetuar dichas obras del espacio urbano.

Por otro lado, se encuentran las obras que se han creado a partir de un mecenazgo, es decir, las que han nacido como consecuencia de un festival o un proyecto institucional. Seguramente estas intervenciones ofrecen unas posibilidades de protección y conservación más reconocibles, ya que los muros en los que se actúa son comprendidos como muros artísticos y las obras proceden de encargos. Es decir, cuando se trata de intervenciones hechas bajo demanda, aunque estas se den en un espacio público, son al servicio de una tercera persona, por lo cual no se consideran ni mucho menos ilegales.

De este modo, y habiendo resuelto la diferencia entre estas manifestaciones que se dan en el espacio público, este trabajo abarcará las obras que se hacen de manera furtiva en el espacio público y de manera independiente, centrándose principalmente en el graffiti, por su mencionada naturaleza vandálica, clandestina e ilegal. Siendo consciente de la problemática que supone esto a la hora de proteger o patrimonializar estas obras, se intentará abarcar de manera más clara posible, la patrimonialización y la complejidad de este proceso. Todo ello se realizará bajo la reflexión de que estas manifestaciones siguen innegablemente vivas hoy en día y que podría considerarse un error no tomarlas en cuenta, no solo en la historia del arte, sino también a nivel patrimonial. Por ello en el siguiente punto se tratará la importancia de llevar a cabo un análisis formal del graffiti.

3. Consideración del graffiti como manifestación artística. Su estudio desde la Historia del arte.

Después de haber dado un breve repaso a las diferentes definiciones y sus precedentes históricos hasta lo que hoy conocemos como graffiti, me ha resultado necesario hacer una consideración sobre el graffiti como obra de arte. Es decir, nos encontramos con un tipo de manifestación artística que a la hora de dotarla de un valor artístico es muy complejo. Y me refiero a complejo por varias cuestiones. La primera de ellas es la naturaleza marginal de la que surgen estas obras, además del anonimato de los autores. Asimismo, es un arte que está fuera de las instituciones artísticas, aunque bien sabemos que el graffiti también tuvo un pequeño contacto con las instituciones artísticas ya por los años setenta, y con su extensión a Europa, podríamos decir que ha llegado un punto en el que el graffiti está más consolidado. A pesar de ello, el graffiti se considera como otra de las disciplinas artísticas del arte, que supera, por su condición artística, la idea de vandalismo o clandestinidad. Se trata del resultado de una búsqueda de nuevas propuestas estéticas dentro del paisaje urbano.

Teniendo en cuenta que el objetivo de la historia del arte es estudiar las actividades artístico-culturales que son producto de la creatividad y la expresión humana, es también objeto de estudio de este el graffiti, ya que estamos ante una actividad artística. Así, cuando nos referimos a graffiti, hacemos referencia a las manifestaciones que se hacen en un espacio público o semipúblico en espray (y otras técnicas que más tarde se expondrán) y de forma no legal. Como explicaba Gabriela Berti, a pesar de que el graffiti surgió como un movimiento cultural y artístico que nacía de la cultura hip-hop, al margen del sistema del arte, resultó inevitable terminar formando parte de él, ya que el arte no son solamente las instituciones. Por eso, entendemos que el graffiti nace como un movimiento internacional, heterogéneo y no institucional, que poco a poco pasa de estar al margen del sistema de arte a estar en ella (de alguna manera). Esto además incentivó a lograr una mayor aceptación y favorecer su reconocimiento y puesta en valor a nivel artístico y social. (Couvroux, 2018, 398) El graffiti es sin duda producto de la sociedad de masas, de la civilización industrial, y lo es porque responde a las necesidades fundamentales del ciudadano de denunciar las carencias éticas y materiales que esa misma sociedad, y su sistema de organización social provoca (Ruiz, 2003: 4).

La cuestión es que el graffiti obliga al historiador del arte a introducirse en la exploración y observación de un conjunto de manifestaciones culturales, que poseen un carácter artístico, ajenas al marco artístico institucionalizado. Según Figueroa (2006), los historiadores del arte contemporáneo se han tenido que enfrentar a un desafío de redefinición y reconsideración de sus pensamientos y clasificación del graffiti debido a una alteración de los conceptos existentes durante los últimos años del siglo pasado. Además, incide en que este fenómeno artístico-vandálico es un movimiento internacional desde los años 80. (Figueroa, 2006: posición en Kindle 527)

Es por eso por lo que, la intención es hacer una declaración que defina el graffiti como una obra de arte, siendo conscientes de su complejidad cultural. Así, a pesar de su dificultad conceptual, de Diego afirma indiscutiblemente que “el graffiti hip-hop constituye un fenómeno de orden artístico y expresivo de primer orden” (de Diego, 1997: 3).

Los graffitis se tratarán como una obra de arte, y por ello la intención es estudiar esta expresión cultural desde un punto de vista de la historia del arte. Estas manifestaciones artísticas han abarcado desde su nacimiento en los suburbios de los barrios de Nueva York, investigaciones por parte de antropólogos y sociólogos, estudiándolos como un reflejo de la aparición de nuevos parámetros culturales en el seno de las grandes ciudades occidentales.

El caso es que no se ha profundizado demasiado sobre el graffiti en la historia del arte. Lo primeros trabajos que se realizaron en España desde la disciplina de la historia del arte fueron Joan Gari (1995) y Ángel Arranz (1995). También Ivana Nicola (1996) que es la única de los tres trabajos que pertenece al departamento de historia del arte. En España tenemos trabajos como el de Jesús de Diego, anteriormente citado, que analizan formalmente este fenómeno cultural, en su trabajo “Graffiti. La palabra y la Imagen”. Por otro lado, tenemos a Fernando Figueroa, Doctor en Historia de arte que desde 1995 ha desarrollado investigaciones centrados en el Graffiti. Entre sus publicaciones destacan “Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti” (2006), “El graffiti universitario” (2004) o “Madrid Graffiti. Historia del graffiti madrileño 1982-1995” (2002). Asimismo, se ha hecho un trabajo hace muy poco desde la Facultad de Bellas Artes de Granada de Nicolas Couvreur, que ha llevado a

cabo una Tesis Doctoral haciendo un gran trabajo de recopilación bibliográfica. Además de analizar desde el punto de vista purista y evolucionista el arte.

El propósito es tratar esta manifestación cultural como expresión pictórica que posee una inmensa diversidad creativa, centrándome en las obras hechas en spray en espacios públicos. Para llegar a una comprensión y considerándolo como una expresión pictórica, y desde el punto de un historiador del arte, he tratado de analizar el graffiti como una obra artística que nace a partir de un proceso creativo. Es por ello por lo que para llegar a comprenderlo hay que estudiar todo el proceso artístico del que ha surgido. Dentro de este proceso se tratará al artista como creador. Por otro lado, la obra comprende el estilo y la forma, además del material y la técnica utilizada. Igualmente, el análisis incluye los objetivos que llevan a los creadores a producir estas obras. Por último y dada la naturaleza del producto que se plantea en un espacio público o semipúblico, he querido tratar brevemente las zonas en las que se producen estas obras.

A continuación, se expondrán brevemente estos puntos para situar mejor los graffitis en el mundo del arte.

3.1. Análisis del proceso creativo y las obras

3.1.1 Los escritores y su identidad

Antes que nada, se ha de aclarar que a los creadores de graffiti, no se les denomina pintores sino como escritores, que es la traducción literal del inglés *writer*. Esto se debe, a que, en sus inicios, en Estados Unidos, los artistas constituían verdaderos textos con su propio nombre. Además, no se les considera pintores porque los escritores escriben su nombre a partir de otros métodos, técnicas, formatos y estrategias. El graffiti es una expresión discursiva del propio nombre (de Diego, 2000: 73). El escritor plasma su nombre en un soporte de obligada visión pública. Este nombre es inventado, elegido por el mismo autor. Es una autodenominación que sirve de identificación individual en el contexto urbano.

Cuando se habla de graffiti, se refiere (casi siempre) a un nombre o una palabra que constituye la misma obra. Normalmente ningún escritor escribe su verdadero nombre, ya que usan seudónimos creados. Esto se debe sobre todo al anonimato ante la autoridad, aunque hay otras razones también. Por un lado, se puede vincular este uso del alias con la costumbre infantil de asunción de identidades como forma de juego por lo que, dicho de una forma muy simple, el graffiti es un juego también. Se trata de una especie de juego de identidades que posee su propia manera de ser y unos receptores concretos. Abarca (2010: 306) menciona un anhelo por pertenecer a un grupo social y compartir códigos que otros, fuera de él, no los puedan entender.



Imagen 1. Escritores de graffiti. Recuperado de:
<https://grafica.info/escenas-de-graffiti-en-granada/>

El hecho es, que el nombre (muchas veces extravagante) constituye la identidad de los graffiteros, y esa identidad es la base de estos ya que es con lo que trabajan y como se les reconoce entre ellos, así como se hacen conocer en la ciudad, en la que pasan desapercibidos.

La relación de los graffiteros con la sociedad y su importancia como grupo es tal, que casi todos los investigadores que han estudiado el fenómeno del graffiti han estudiado el perfil social de los escritores analizando su edad, extracción social, género, raíces culturales, perfil humano e intereses. Es así como entendemos el graffiti como una manifestación de esa subcultura.

- Motivaciones y objetivos de los escritores

Las motivaciones que llevan a los escritores a plasmar sus obras son dignas de tener en cuenta. El propio Fernando Figueroa (2006) habla de las motivaciones principales. Por un lado, la búsqueda que hacen mediante el *writing* de la fama y el poder. Los escritores pintan para ser conocidos y reconocidos y marcar territorio, ya que a través del graffiti pretenden salir del anonimato de la ciudad obteniendo popularidad. Por otro lado, los escritores usan el graffiti para rebelarse frente a la autoridad y las normas que establecen. Por último, se trata de un medio para la búsqueda de la expresión artística (Figueroa, 2006: Posición en Kindle 1040). La expresión artística, en este caso las manifestaciones hechas en spray se entienden más como un medio que un fin. Aun y todo se puede observar un espíritu creativo. Según Figueroa (2006: posición en Kindle 1349) “el escritor, no obstante, ataca al sistema haciéndole bien: es un revulsivo cultural”. Usa la creatividad para expresarse y rechazar al que le impide hacerlo, con la esperanza de hacerse ver y ser comprendido por la sociedad (Figueroa,

- Perfil social

En cuanto al perfil social, según Merrill (2015:2), la mayoría de los estudiosos sostienen que no existe un grupo demográfico típico para describir a sus miembros. Sin embargo, si se podrían fijar ciertas variables en torno a las cuales se puede hacer una clasificación:

- **Edad:** introducirse en el graffiti siendo preadolescente es la norma, pero una gran parte de los escritores más activos tienen alrededor de veinte años, y suelen seguir con la práctica hasta rozar los treinta.
- **Extracción social:** en sus inicios, el graffiti nació en los barrios pobres de Nueva York, pero esto poco a poco se fue extendiendo por toda la ciudad. En los 70, Castleman decía que “los escritores proceden de todas las razas, nacionalidades y grupos económicos de Nueva York”. Hoy en día, el graffiti se desarrolla sobre todo en los países del primer mundo, países con una mayoría de clase media, y los escritores proceden por igual de todas las clases sociales (Abarca, 2010: 303).
- **Raíces culturales:** se sabe que el graffiti, en sus inicios durante los 60, estaba totalmente ligado a la cultura hip-hop. Pero Abarca (2010: 304) habla también de otras experiencias. Desmiente la total unión del graffiti y el hip-

hop y dice que la generación de los ochenta fue educada en otra subcultura, el punk. “Muchos han experimentado el graffiti por vez primera dentro de la tradición del graffiti punk” (Abarca, 2010, 304). El caso es que, sí es verdad que el graffiti (como una expresión pictórica) se ha llegado a asumir por otras subculturas, como es el punk, pero el graffiti y el hip-hop poseen una relación inalterable.

- **Género:** El investigador MacDowall (2006), rechaza un análisis basado en la clase o la raza a favor de un análisis de género que demuestre que el graffiti es predominantemente masculino, incluso si más mujeres comienzan a participar en ella (Merril, 2015: 2). Del mismo modo, Abarca (2010) afirma que el graffiti es un fenómeno casi masculino. Aunque, “si existen chicas que lo practican, su participación es casi anecdótica” (Abarca, 2010: 303). Teniendo en cuenta que la ciudad siempre ha sido, a lo largo de la historia, un espacio dedicado al hombre, y la mujer en cambio, tenía su espacio dentro de la casa, poco a poco la mujer se ha ido estableciendo en el espacio urbano, también desde el arte. Aún así, seguramente, es el hombre, quien más ha graffiteado en las ciudades (por razones obvias), aunque la mujer también haya estado presente, y por eso, no debe ser olvidada. En el mundo del graffiti, las mujeres se sumaron ya en sus inicios en los años 70 en EEUU. Una de las artistas más conocidas de esta época fue Lady Pink, que además se unió al movimiento feminista de la época. Sin embargo, en el resto del mundo, la introducción de las mujeres en el mundo del graffiti fue más tardía. En los años 80, tanto por América como por Europa, además de Oceanía, Asia y África, es cuando poco a poco la mujer empieza a tener más fuerza en este movimiento, pero la actividad casi se limitaba a Sudáfrica. En España, Diana Prieto, cofundadora de Madrid Street Art Project, en una entrevista realizada para Mujeres en las Artes Visuales (2013), confiesa que hay más nombres masculinos dentro del arte urbano, pero como puede suceder en otros ámbitos aun hoy día. Parece pues, que las desigualdades siguen vigentes. Además de ser menos, parece que las mujeres empiezan con mayor edad a escribir en los muros y se retiran antes. (Luque, 2018: 76)



Imagen 2. Lady Pink. Recuperado de: <https://thesource.com/2015/12/16/10-graffiti-girls-who-bomb-like-the-guys/>

- Los grupos o *crews*

La palabra *crew* se utiliza (en el mundo del graffiti) para referirse a un grupo de escritores que actúan juntos. Los *crews* son agrupaciones informales y no violentas en las que los escritores se unen para ayudarse mutuamente, trabajar en grupo y obtener fama conjunta mediante difusión del nombre *crew*. Normalmente estos grupos se componen por 2 o 6 personas. Para poder resaltar entre los demás y llamar la atención, se suele inventar un nombre para este grupo que suelen ser abreviaturas de una firma o lema.

El principal objetivo de estos grupos es difundir tanto el propio nombre como el del *crew* intentado cubrir el máximo territorio posible. En estos grupos suele haber bastante libertad, en el sentido que no tienes que actuar exclusivamente con esos miembros. Esto se debe a que tienen una estructura bastante informal que tolera trabajar con otros escritores.

Por ejemplo, uno de los *crews* más importantes de la ciudad de Granada, originario de los 90 y que hoy en día siguen trabajando, son los conocidos como Los Jinetes Del Apocalipsis, que firman como LJDA.



Imagen 3. Los Jinetes del Apocalipsis. Recuperado de:
<http://pintandogranada.blogspot.com/2015/03/los-jinetes-del->

3.1.2. Las obras y el estilo

Teniendo en cuenta que es un movimiento internacional, descentralizado y además heterogéneo es difícil hacer una consideración formal de las piezas y el estilo. Por ello, es importante contextualizar cada pieza en su entorno y delimitar sus condiciones de producción. Siguiendo las consideraciones de Jesús de Diego (2000: 83), hay que definir o se puede definir la clase de graffiti que se están observando en cada momento y siempre considerando la multiplicidad de factores que lo rodean.

Se habla mucho del estilo en el arte, pero en el ámbito del graffiti, el estilo puede tener varias acepciones. Por un lado, se encuentra el estilo personal: tener mucho o poco estilo, ser original e individual. La demostración de un buen estilo es lo que le da prestigio a un escritor en el ámbito del hip-hop (Abarca, 2010: 328). Por otro lado, se puede utilizar determinado estilo. Es decir, la palabra estilo puede referirse también al conjunto de particularidades gráficas que caracterizan cómo crean las piezas. El estilo puede ser característico de un graffitero o de un grupo, siendo deseable para todo crear

su propio estilo que lo caracterice (Abarca, 2010: 329). A pesar de las dos maneras de comprender el concepto de estilo, a lo largo de este punto me referiré sobre todo a este tipo de estilo.

- **Formatos de las obras**

Dentro de lo que se considera graffiti, suelen aparecer tres formatos fijos que ya se desarrollaron en Nueva York desde los inicios de este movimiento, que son los siguientes:

- **La firma o tag**

La firma o *tag*, fue el formato inicial del graffiti. Es la forma más simple, y su objetivo es y era el hacerse ver (*getting up*). Las firmas son nombres escritos a base de líneas, de modo que son una forma de caligrafía (Abarca, 2010: 333). En esta primera época aún no se tenían referencias de otros estilos y la técnica era muy básica. Poco a poco y dada la competitividad de los escritores, se creó una forma de firma un poco más compleja.

Entre los *tag* encontramos la forma de *tag* con *outline* o firma con borde, que consiste en una línea más fina que se pinta de otro color bordeando la firma con letras gruesas.



Imagen 4. Tags Granada. Ad hoc

- **La pieza**

Poco a poco la práctica del *tagging* se va ampliando, realizando piezas. Esto ocurre sobre todo a causa del entusiasmo creativo que se dio en los años 70: el llamado *style wars* o guerra de estilos. Los graffiteros van haciendo composiciones más maduras y ricas en estilo y forma, desarrollándose plástica y gráficamente.

Esta madurez deriva en las piezas que hacen los escritores. Las piezas son una composición acabada, es decir, no es un *tag*. Una pieza contiene el nombre del escritor, escrito en diferentes estilos. La ejecución de las piezas implica cubrir grandes áreas con pintura, proceso que se hizo posible a partir del descubrimiento del *fat cap*.



Imagen 4. Pieza. *Ad hoc*

➤ **Pota o *throw-up***

Son piezas hechas muy rápidamente. Se suelen usar dos colores (uno para el relleno y el otro para el contorno). Las letras se rellenan lo menos posible y se notan, a simple vista, los trazos de spray. A veces se remata con sombra, brillos y con *power line*. En ocasiones se rellena de forma completa y homogénea, y en otras se prescinde



del relleno y es una obra simple con un contorno monocromo. La *pota* surgió en el metro de Nueva York a mediados de los setenta, cuando las piezas se habían convertido en algo habitual. Por eso y en un intento de volver a los orígenes del graffiti (o sea la propagación), el graffitero In empezó a hacer piezas pequeñas y muy sencillas, ejecutándolas con dos colores. La *pota* ayudó a In a propagar su nombre a un ritmo increíble. Pronto se convirtió en el tercer formato del graffiti, y en una táctica básica para la propagación del nombre (Abarca, 2010: 339).

El *throw-up* es algo a medio camino entre una firma y una pieza en la que se introducen colores, fondo y otras características que requieren planificación. Estas obras se suelen realizar a la carrera y en contraste con las piezas suelen tener un acabado pobre.



Imagen 5 y 6. Pota o *throw-up*.

- **Géneros**

Refiriéndonos al género, hay muchas tendencias estilísticas dentro del graffiti y se ramifican en muchos subgéneros. Pero existen algunos géneros principales o que se puedan identificar. Hay que tener claro que a veces se entremezclan o solapan entre ellos, hasta llegar al punto en el que no se ven claros los límites. Se ha de aclarar que la diferencia entre estos diferentes estilos son las formas de realizar las letras del *tag* dentro de una pieza. Se presentan aquí estilos de uso generalizado.

- **Letras pompa o estilo burbuja (Bubble letters)**

Estas letras poseen formas redondeadas más gruesas y sencillas. Se trata de un recurso típico de la primera ola de graffiti. Pueden estar acompañados de nubes, estrellas o sombras, o poseer distintos tamaños y aspectos según el estilo del propio autor.



Imagen 7. Letras pompa. Recuperado de:
<http://graffitiestilos.blogspot.com/2015/12/bubble-letter.html>

Sin embargo, no todas las letras redondeadas se consideran letras pompa. Las letras utilizadas comúnmente en las potas suelen también llamarse letras pompa. No es un género muy definido y por eso a veces no se sabe dónde empieza o dónde acaba.

➤ **Letras de Bloque o block letters**

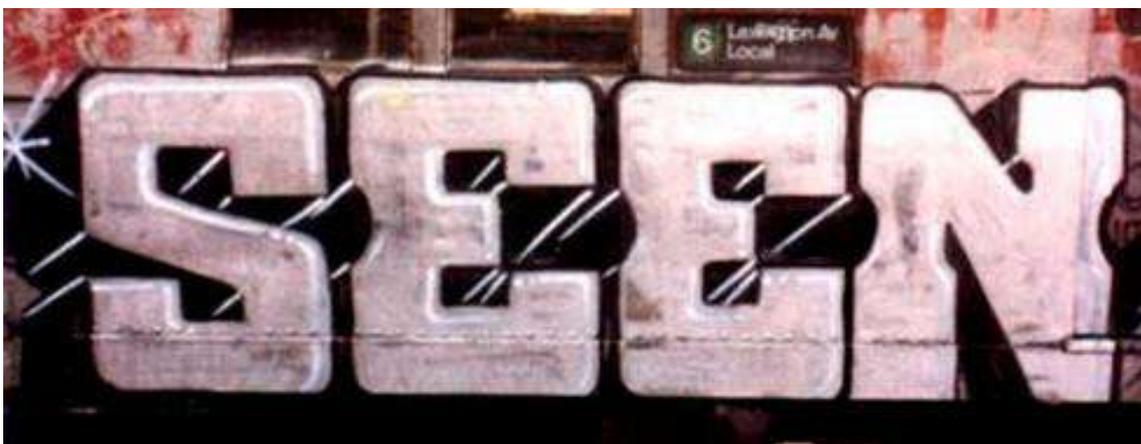


Imagen 8. Letras bloque. Recuperado de:
<http://graffitiestilos.blogspot.com/2015/12/bubble-letter.html>

Estos se componen de letras simples, legibles, generalmente gruesas, de gran tamaño y con rellenos sencillos. Están pensadas para ser leídas en cortos plazos de tiempo a distancia.

➤ **Wild style o estilo salvaje**



Imagen 9. *Wild style. Ad hoc*

Entre las formas más completas y complicadas de pieza se encuentra el *Wild style* o estilo salvaje, creado en los setenta en Nueva York. Seguramente sea uno de los términos más importantes en el mundo del graffiti. Estamos ante una composición de letras que se entrelazan continuamente en estructuras muy sofisticadas y de difícil ejecución.

➤ **Estilo 3D o *model pastel***

Por otro lado tenemos el estilo de las letras 3D (*model pastel*), que fue creado en Holanda y se llegó a popularizar en Alemania por Daim a mediados de los noventa.. El objetivo de estas piezas es buscar la tridimensionalidad de los elementos del *tag* dentro de la pieza de graffiti. Para crear el efecto tridimensional utiliza diversos recursos como los colores, formas y perspectivas, prescindiendo del borde. Es además de un carácter

más artístico que espontáneo. Suele aparecer en muros legales o aléales debido a la minuciosa y lenta ejecución. Es de gran importancia la ejecución técnica y la limpieza del trazo. cronológicamente es posterior a las letras de burbuja y al *wild style*.



Imagen 10. Estilo 3D. *Ad hoc*

➤ **Estilo basura o *Dirty***

Encontramos también la forma de pieza conocida como ***Dirty* o estilo basura**. Es un estilo reciente, que transgrede los elementos estéticos y formales del graffiti, creando formas incorrectas, y deformes. Surgió en Europa llegando a popularizarse en la mitad de los noventa. Fue un grupo de parisinos el que empezó a usar este género y es por ello que sobre todo se ha dado en Europa, aunque en los últimos años se ha empezado a expandirse por todos los continentes. Es mayoritario en las jóvenes escenas de Europa del este.

En esta forma de crear las obras, se desdibujan las formas y además para conseguir un estilo más *dirty*, se usan colores repelentes. El objetivo puede ser intencionado, pero también puede llegar a crearse por incapacidad del escritor. Sin embargo, no deja de ceñirse a los usos de los recursos gráficos básicos del graffiti (relleno, borde y casi siempre 3D). El estilo basura permite un trabajo muy rápido, por lo que ha sido utilizado a menudo por escritores especializados en el trabajo sobre trenes (Méndez, s.f.).



Imagen 11. Estilo dirty. Recuperado de:

https://aminoapps.com/c/graffiteros-arte-callejero/page/item/dirty-estilo-basura/x2g0_Q5cQlwqgpQQoXGRKjmnbwP5KpDQIG

➤ Graffiti orgánico

El graffiti orgánico es una fusión de estilos. Las letras adoptan formas de objetos. Además, se pueden incluir piezas compuestas por formas reconocibles formando parte de estas y dándole un aspecto orgánico





Imagen 12 y 13. Estilo orgánico. *Ad hoc*

➤ **Characters (personajes).**



Imagen 14. Estilo characters. *Ad hoc*

Al principio los personajes acompañaban las letras, pero poco a poco y mientras el graffiti evolucionaba y con ellos los escritores, las imágenes iban ganando protagonismo. Estos surgieron en el metro de Nueva York y nació sobre todo a causa de que algunos escritores querían destacar la intervención entre la masa de nombres. Esta tendencia siempre ha sido minoritaria, y en casi todos los casos se ha utilizado como complemento del nombre.

Las imágenes podían ser procedentes del mundo del arte, cultura, espectáculos, series y comics. Otros autores crean sus propios personajes y muy unido a ellos se encuentra la tipología de los **iconos**, que se pueden considerar una derivación de los personajes. Suelen ser más esquemáticos y de ejecución simple o fácil. El objetivo es sobre todo llamar la atención, además de impactar y ser original (Méndez, s.f.).

➤ **Estilo abstracto**

En este punto de la pieza, podría decirse que el graffiti pierde su identidad, ya que las letras dejan de serlo y el relleno de colores degradados pasa a ocupar la superficie entera del soporte.



Imagen 15. Estilo abstracto. *Ad hoc*

• **Rasgos comunes de un graffiti**

Como se ha expresado anteriormente, no hay un estilo homogéneo que ayude a descifrar cómo son los graffitis, ya que estamos ante unas manifestaciones heterogéneas y múltiples, que no siguen unas reglas exactas. Pero todo graffiti, dejando de lado su estilo o grado de dificultad, presenta muchas veces unos rasgos generales. A continuación se redactarán algunos de ellos:

1. **La forma:** la forma de la que se compone la pieza. Es el esqueleto mismo de lo que será la misma obra.
2. **El relleno:** en la parte interior de las letras. El escritor plasma su creatividad y estilo en él, aplicando colores, formas y recursos.

3. **El borde:** es lo que rodea la letra, y la define, es decir, es la línea principal con la que se delimitan las formas de la pieza. En algunos trabajos como en el *Wild Style* es visible, y en otros como el 3D no.
4. **Conexión:** es la forma o espacio con el que el escritor une las distintas letras de la pieza. Cada escritor tiene libertad artística y creativa para realizar diferentes tipos de conexiones. Su finalidad es entrelazar las letras.
5. **El fondo:** a veces se compone de la propia pared y otras veces se compone de uno o varios colores.
6. **La nube:** es un plano de color detrás de las letras pero que no rodea toda la superficie alrededor (pueden ser formas circulares, cuadrados, estrellas y un sinnúmero de formas).
7. **Power Line:** es el trazo que se realiza junto al trazo por la parte exterior de este y normalmente rodea toda la obra. Es en todo caso una línea exterior al contorno que, generalmente sirve para separar la pieza del fondo.
8. **Inline:** esta línea se realiza junto al trazo de la pieza por el lado interior de esta. Se puede ver como acompañando todo el trazo de la pieza o solo en algunas partes. Normalmente este recurso se utiliza en el *Wild Style*.
9. **Brillo:** son líneas de color blanco que se encuentran dentro del relleno, junto al trazo y paralela a este. Se utiliza para resaltar el borde de las letras y este se reparte en una sola parte de cada letra.
10. **Destello:** pueden formar parte o no de los brillos. Y como el mismo nombre indica, intentan emular un destello de luz.
11. **Modo 3D:** que puede ser de muchas clases: a un color o a varios, con colores planos o degradados, con puntos, opacos, del mismo color que el borde, pueden ser también a modo de sombra paralela, llegar hasta el suelo, etc.
12. **Remates:** son pequeños adornos que no definen la forma de la letra pero si la estilizan, la compensan o la hacen más estable.
13. **Flechas:** a veces son parte de la propia letra (y normalmente son el final de esa letra) y otras son elementos aislados o un tipo de adorno.
14. **Firma del autor:** en teoría el mismo graffiti es la forma del autor, pero hay piezas o trabajo que no son el nombre del autor, sino una frase o palabra, o una imagen, por lo que éste estampa su firma para dar a conocer su autoría.

15. **Inscripciones:** complementan la pieza. Pueden ser inscripciones de grupos al que perteneces, dedicatorias, el año de creación. Estas pueden ir en modo de *tag* o puede que formen un subconjunto de letras más modesto que el principal (Méndez, s.f.).



Imagen 16. Rasgos comunes del graffiti. Recuperado de: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>

- Materiales, herramientas y técnicas
 - Ensayos en papel y preparación de bocetos

Es muy importante el trabajo que se hace antes de pintar los muros. Es decir, los escritores dedican mucho tiempo a ensayar y practicar las formas de sus letras. Ensayan sus firmas y preparan bocetos para futuras obras. Este tipo de boceto se suele ejecutar en el *blackbook*.

- Rotuladores y tintas

El rotulador permanente es la primera herramienta que utiliza un escritor. Estos rotuladores actúan como marcadores y evitan transparencias del fondo. Se suelen preferir

de punta gruesa. Hoy en día ya hay muchas marcas (como *Uni Paint*, *Posca*, *Mtn*, *Molotow*, *On the Run*, *Krink*, *Grog*, *Joystick*, *Monster* o *Zig Posterman*) que fabrican rotuladores recargables y puntas que alcanzan gran anchura.

Igualmente, durante los primeros años de este movimiento, se utilizaban una variedad de herramientas caseras para hacer *tags*, por ejemplo, cajas de zapatos *Canfort* que se reciclaban y se rellenaban de colorantes de diferentes ingredientes para crear tintas buscando la máxima durabilidad. Más tarde se empezaron a utilizar rotuladores de pequeño tamaño y punta fina. Una de las marcas que se usaban al principio era *Edding*, que poco a poco fue proporcionando rotuladores de mayor tamaño y grosor. Las tintas también han evolucionado: los primeros años se usaban los pigmentos de la industria de la construcción o las artes gráficas, pero poco a poco se han ido haciendo más combinaciones más adecuadas para los escritores, además de que ya no los tienen que fabricar ellos.



Imagen 17. Rotuladores acrílicos molotow. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2KqW2cJBxLQ><https://www.youtube.com/watch?v=2KqW2cJBxLQ>

➤ Brochas, rodillos y pintura convencional

Se usan sobre todo para rellenar superficies y efectuar trazos más gruesos. Es decir, en los primeros años la pintura y las brochas, siendo materiales asequibles, se usaban para escribir y dibujar. En el contexto neoyorquino poco a poco se fueron sustituyendo por espráis y rotuladores, sobre todo por su comodidad y velocidad. Pero esta técnica siguió utilizándose para pintar fondos y unir piezas de distintos escritores mediante un fondo en común y creando así grandes murales. Como afirma Abarca (2010: 356), la pintura plástica aplicada con rodillo ha sido siempre una herramienta básica en el graffiti, pero no de escritura.

➤ Espray o aerosol

El espray es herramienta central del graffiti, sobre todo por la libertad de movimiento que este concede para crear obras. Además, se seca en muy poco tiempo, lo cual deja superponer en muy poco tiempo varias capas. Como afirma Abarca (2010: 353), sin el espray “nunca hubiese sido posible el desarrollo del fenómeno”.

Se utilizaban todo tipo de espráis, como esmaltes, acrílicos, antióxido, aluminizante, etc. Estos eran muy caros y los jóvenes se acostumbraban a robar en las ferreterías dichos materiales. Poco a poco fueron apareciendo marcas especiales para el graffiti proporcionando una gama amplia de colores, diferentes tipos de difusores, una pintura más espesa y sobre todo precios más económicos. Nos encontramos con marcas como *Krylon*, *Molotow*, *Mtn*, *Montana*, *Ironlak*, *NBQ* o *Cobra* (Couvreur, 2016: 161)

Es importante el descubrimiento del *fat cap* o pulverizado grueso, ya que determinó la historia del graffiti. Estos pulverizadores que se incluyen en el spray dispersan la pintura en un radio pequeño, no permitiendo cubrir grandes áreas de color a una velocidad suficiente. Los primeros escritores descubrieron que, aplicando pulverizadores de otros productores conseguían mayor dispersión. Así, y con la velocidad ganada en los trabajos, hizo posible la aparición de piezas. A estos pulverizadores se les llama *fat caps*. Con el tiempo descubrieron también pulverizadores con trazos finos permitiendo un trabajo más estético llamados *skynny caps* (Abarca, 2010: 353).



Hay variantes que contienen brea, aceites e incluso ácidos para aumentar el poder de penetración de las pinturas.

Imagen 18. Spray. Recuperado de:
<https://graff-city.tumblr.com/post/174530152842/belton-molotow-premium-spray-paint>

➤ Plantillas

El uso de plantillas también es más habitual en el postgraffiti. Estas plantillas o *stencil* son recortes de un material rígido como puede ser un cartón o el acetato, donde se aplica la pintura y se puede reproducir una imagen repetidas veces sobre distinto soportes. Esta práctica se ha utilizado en el ejército, en la política y en todos los campos de la cultura y la industria, así como en la propaganda política ilegal, ya que es una técnica muy rápida.



Imagen 19. Graffiti hecho con plantilla. *Ad hoc*

➤ Pegatinas y vinilos

Las pegatinas tienen una ventaja: que se pueden aplicar a gran velocidad y con un disimulo mucho mayor. Es por ello que se convierte en un recurso muy útil, pero a la vez rebaja su valía (por su falta de peligrosidad, o riesgo) entre los graffiteros. Las pegatinas se hacen con papel adhesivo o vinilo creándose normalmente a pequeña escala. Son baratas y fáciles de producir (se crean manualmente o por impresión mecánica). Desde los 80 ha sido una técnica presente en el grafiti, pero siempre minoritaria. Hubo un grupo de graffiteros que utilizaban pegatinas que ponían “*hello my name is*” y un espacio donde ellos firmaban.



Imagen 20. Pegatinas. Recuperado de:
<https://www.picuki.com/media/2184173719289712>

Abarca (2010: 360) considera las pegatinas impresas mecánicamente como herramienta central del postgraffiti, siendo el uso muy escaso en el graffiti por dos razones: por un lado porque prescinden del trabajo de escritura manual y por otro lado porque prescinden de la demostración de habilidad y estilo que este implica, lo cual son aspectos centrales entre los valores del graffiti.

➤ Carteles y engrudo

En el ámbito del arte urbano (que no en el graffiti concretamente), el cartel ofrece ventajas similares a las pegatinas. Es de elaboración barata, de impresión mecánica y además su instalación es rápida. Es de tamaño bastante grande, por lo que su instalación es un poco más complicada. Antes de aplicar este cartel, hay que aplicar una cola, que en este caso es el engrudo (cola barata y muchas veces de fabricación casera). Se crea mezclando agua, harina y sosa cáustica.

El cartel es una práctica masiva en el entorno urbano, consolidándose como una disciplina más en los libros, revistas y webs dedicadas al arte urbano.

➤ Herramientas para el rayado de cristales y el ácido

Por un lado, tenemos el rayado de cristales, que se daba en sus inicios en los vagones de metro de Nueva York para que perduraran las firmas en ellos. Esta técnica se realiza utilizando diferentes herramientas y al rayar los cristales ganaban cierta permanencia en los vagones. La técnica se extendió mucho, pero sigue siendo minoritaria ya que no deja evolucionar estilísticamente. Entre muchos escritores no se acepta esta práctica, además de que no se venden las herramientas en tiendas especializadas.

Por otro lado, se encuentra el uso de ácidos industriales, aplicados con rotuladores, para efectuar marcas permanentes en los cristales. Esta práctica también se ha expandido por todo el mundo, pero de una manera minoritaria también. La ventaja de este rotulador es que se puede desarrollar estilísticamente, no como el rayado. Este ácido tampoco se vende en las tiendas especializadas.

➤ Fumigadores, sifones y extintores

Los fumigadores, sifones y extintores son incorporaciones tardías en el graffiti (y el arte urbano). Estos se rellenan de pintura u otros líquidos, proyectando así, chorros de un grosor prominente, además de alcanzar varios metros de altura. Esta técnica permite escribir firmas muy rápidamente y a gran escala, aunque no crean resultados muy bonitos, si no un poco toscos.

➤ Otros tipos de intervenciones en las calles

Entre la intervención de las calles aparte de los graffitis, tenemos otra gran variedad de aplicaciones en la calle, sobre el paisaje y el mobiliario urbano como son las señales de tráfico, rejas, alcantarillado, basuras, etc.

• Espacio urbano como lienzo. Las zonas donde se producen las piezas

Es importante darle énfasis a las zonas donde se producen las obras, porque se entiende el graffiti como una forma de pensar la ciudad, que se muestra y utiliza los muros urbanos. Estos muros o soportes urbanos son espacios de expresión, que se apropian de alguna manera del espacio público, y participan en un diálogo social. Según Figueroa (2006: Posición en Kindle 324), “la ubicación espacial del graffiti se ha visto condicionada por su ubicación en la marginalidad cultural”. Como consecuencia, a lo largo del tiempo se han ido fijando espacios naturales públicos o semipúblicos adecuados para su expresión: retretes, celdas, escuelas, trenes, medianeras, callejones, suburbios. Estos espacios están reconocidos a un nivel inferior dentro de la jerarquía arquitectónica, donde gracias al abandono o la libertad que se permite, es posible su pervivencia (Figueroa, 2006: posición en Kindle 324).

Normalmente estas obras se encuentran en espacios “marginales”, no obstante, el graffitero siempre busca algo en los espacios en los que hace su obra, es decir, los espacios que eligen tienen un porqué. Es así como Jesús de Diego (2000: 96) define estas zonas en 4 puntos:

➤ Zonas de alta visibilidad.

- Zonas donde el espectador esté pasando, o zonas móviles, es decir, autopistas, vías rápidas, pasos de ferrocarril, zonas próximas a estaciones de tren.
 - Relativa abundancia de muros aislados, paredes de edificios libres de uso común, de escasa vigilancia y que permite la continuidad de creación de obras.
 - Lugares donde haya accesibilidad física.
- Aunque no se puede hablar de una dirección única, esto es, una planificación exacta del desarrollo territorial del graffiti

Se pueden diferenciar varias zonas según los objetivos de estos escritores, y es así como las zonas de graffiti pueden variar según la funcionalidad en la zona de acción. Por ejemplo, si la ubicación del graffiti se encuentra lejos del espectador las letras serán grandes y simples, para que sea fácil la lectura de ellos. Asimismo, si la ubicación donde se efectúa el graffiti es peligrosa, el graffitero buscará la rapidez con formas y esquemas cromáticos simples. Aunque como afirma Abarca (2010: 367), lo más común en el graffiti es que el escritor ejecute sus firmas o piezas con independencia del soporte, que son los siguientes:

1. Trenes de pasajeros
2. Paneles
3. *End to end*
4. *Top to bottom*
5. *Whole car*
6. *Whole train*
7. Trenes de mercancías
8. Furgonetas, camiones, coche, autobuses y tranvías
9. Túneles
10. Carreteras
11. Alturas
12. Cierres metálicos
13. Paredes apartadas, alegales y legales

Entre los graffiteros existen también las zonas *Jalofein*, o *hall of fame* (salón de la fama). Cuando se habla de *Jalofein* en el mundo del graffiti, se habla de zonas abandonadas para pintar muros. Suelen ser paredes apartadas, normalmente alegales o

legales que se convierten con el tiempo en una especie de museo al aire libre en los que los escritores crean piezas elaboradas. Además, suelen acudir escritores y aficionados para disfrutar de las obras (Abarca, 2010: 375)



Imagen 21. Hall off fame. Recuperado de:
<http://miradordeatarfe.es/?p=16081>

4. Protección y conservación de los graffitis. Consideración de los graffitis como patrimonio cultural

Tanto el graffiti como el arte urbano, son expresiones estéticas artísticas, que no gozan del aval de las instituciones, pero que son un fenómeno persistente y dilatado en el tiempo, que hoy en día sigue entre nosotros, sin ninguna pretensión de apagarse, donando sus expresiones al mundo.

Así, cuando se habla de protección y conservación de estos ciertos bienes u objetos, se trata de conservar lo que ciertos individuos o grupos han donado con objeto de ser compartido y además ha adquirido una singularidad notable (como pasa con el graffiti y el arte urbano). En este proceso, el primer paso hacia la conservación y restauración de un objeto es, el reconocimiento del “valor” de ese objeto (González-

Varas, 2018: 25). A la hora de proteger, estamos hablando de la protección que podría lograr a raíz de su puesta en valor como patrimonio cultural. Es decir, hay mecanismos que se usan para proteger los bienes tanto materiales, como inmateriales para su posterior conservación y difusión. Estamos hablando tanto de legislación internacional (sobre todo la UNESCO), y después las legislaciones tanto nacionales (Ley de Patrimonio Histórico Artístico Español de 1985) como regionales (Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía) que existen para la protección, conservación y puesta en valor de estos bienes. Mediante estos se busca el inmediato y buen cuidado del patrimonio.

Por lo tanto, el graffiti y el arte urbano, considerándolos expresiones de la humanidad, que se van transmitiendo a través de las generaciones y que se consideran parte de una subcultura y son valorados por ella, deberán ser protegidos.

4.1 Concepto de Patrimonio cultural

Al hablar de patrimonio, el concepto que internacionalmente engloba el patrimonio es el de Patrimonio cultural. Asimismo, hasta estos días, el graffiti no se ha incluido en este concepto. Sin embargo, antes de poder hablar del graffiti en un sentido patrimonial, es necesario poner el foco en qué es lo que se considera como patrimonio cultural.

Actualmente, el patrimonio hace referencia a bienes y costumbres que son transmitidos debido a que son considerados como valiosos y poseen una propiedad colectiva. Dicho concepto ha evolucionado con el tiempo (sobre todo en el siglo XX), adquiriendo propiedades modernas, hasta el punto en que hoy en día es reconocido como una construcción social más que como un conjunto de bienes en sí mismo (García, 2011: 17). Es decir, son las propias personas las que le dan sentido al patrimonio, a través de la aceptación y la valoración de determinados edificios, lugares, objetos y costumbres.

La idea del patrimonio ha ido evolucionando y cambiando a lo largo de la historia, y de hecho, el concepto de Patrimonio cultural es relativamente nuevo. Este emergió con la Ilustración, junto con el concepto actual de la cultura y el

reconocimiento de la existencia de un pasado y percepción de la historia como un proceso diacrónico. El pasado de un pueblo es representativo del mismo, y posee la capacidad de identificarlo y describirlo, a través de sus testimonios materiales. Así, durante la segunda mitad del siglo XVIII emerge la concepción arqueológica de estos testimonios, es decir, bajo la expresión de monumentos antiguos (García, 2011: 21)

Hasta el siglo XX, la conexión conceptual entre el patrimonio y el “monumento” fue evidente. Este último representaba la cultura del momento a través de las principales capacidades creativas y testimoniales de la misma. De hecho, a partir del siglo XIX, basándose en el valor de la antigüedad (dejando en un segundo plano el valor artístico, el monumento nacional se ha convertido en el elemento básico del Patrimonio, y por consiguiente, de la herencia común.

Es así como, el patrimonio está los primeros años de conceptualización de este ligado al concepto de monumento hasta el siglo XX. Es decir, el monumento compendia las preeminentes capacidades creativas y testimoniales de una cultura. De hecho, a partir del siglo XIX, es cuando se considera al monumento nacional como el elemento básico que integrará el patrimonio o herencia común, basado en el valor de la antigüedad, por encima incluso de lo artístico. Esta idea se pone de manifiesto en la obra de Alois Rielg, el culto moderno a los monumentos (García, 2011: 22).

Sin embargo, esta identificación de una determinada cultura por el conjunto de sus monumentos llevó a postergar el interés por una multitud de objetos dotados de una capacidad documental, más o menos compleja, como testimonios de cultura, y como tales, igualmente insustituibles. Ya en el siglo XX había una necesidad de superar el concepto de monumento para tener una noción más amplia e integrar todos estos objetos menospreciados. Este concepto implicaba un juicio de valor, protegido en criterios estéticos o históricos. Es un concepto restringido, que sí favorecía la tutela y conservación de los monumentos, pero que ocasionaba importantes menoscabos al patrimonio cultural, provocando la pérdida de numerosos objetos de importancia para la historia de la cultura. Es así como, poco a poco, se le pone interés (y valor) a todos los objetos y vestigios que una cultura ha podido producir. Surge así, en el siglo XX, tras esta reflexión, el concepto de “bien cultural”, entendido como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana. Más concretamente, el concepto de “bien

cultural” y su necesidad se hicieron sentir después de la Segunda Guerra Mundial (González-Varas, 2018: 48).

El primer empleo del término “bien cultural” en un documento oficial internacional tiene lugar en la Convención de La Haya de 1954 (Fernández, 2009), convocada bajo patrocinio de la UNESCO, y conocida también como “Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado”. Aquí se dicta que, “se protegen tanto los edificios cuyo objeto sea conservar los bienes culturales, como los bienes muebles e inmuebles de gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos.” El Convenio protege tanto los bienes de importancia universal como los de relevancia local o nacional”. En este sentido, como indicó el presidente de la Conferencia intergubernamental de 1954 "no se trata solo de conservar los centros monumentales y los tesoros de renombre mundial sino de un gran número de bienes culturales que son preciosos para los países a los que pertenecen, a causa de su belleza o de la venerable tradición de que son testigos" (Fernández, 2009)

Es importante, en este proceso de introducción del concepto de “bien cultural”, la reflexión italiana desarrollada durante los años 60. El parlamento italiano instituyó, una comisión conocida como Comisión Franceschini, emitiendo una *Dichiarazione di principio*, en la que definió el “bien cultural” como “todo bien que constituya un testimonio material dotado de valor de civilización”. Y además estableció un amplio elenco de las categorías de los objetos integrantes en los “bienes culturales”, dotándolos de contenidos jurídicos y dando lugar a estos bienes al Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, creado por la ley de 23 de enero de 1975 (González-Varas, 2018: 49). Fue aquí donde se dio la consagración de la cultura como valor aglutinador e identificador del conjunto de bienes a proteger (Castillo, 2007: 5). Y, en definitiva, la Comisión Franceschini, más que instituir la dimensión subjetiva del patrimonio, que ya lo estaba desde Riegl, y antes en el pensamiento de J. Ruskin y Williams Morris, lo que hace es ampliar, como antes decíamos, los bienes susceptibles de proteger, dando cabida, por ejemplo, a los inmateriales (Castillo, 2007: 7).

Por otro lado, el término internacional de patrimonio cultural nace del desarrollo de la Convención de la UNESCO de 1973 sobre la Protección del patrimonio Cultural y Natural Mundial, y así lo define la UNESO en la Declaración de México sobre la

Políticas culturales: “El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas” (UNESCO, 1982: 3). Esta definición, seguramente demasiado amplia y poco concreta, define lo que se considera como patrimonio cultural.

Hoy en día, el término más utilizado internacionalmente es el de patrimonio cultural, ya que desde los años sesenta del siglo XX el valor cultural es el que se usa para identificar el conjunto de bienes a proteger. Sin embargo, tampoco es que se invalide el término de patrimonio histórico, ya que, de hecho, la legislación española utiliza el término de patrimonio histórico como sinónimo de patrimonio cultural. Esto se debe a que, en el caso español, el aglutinador o el valor principal es el histórico-artístico, y en el caso del patrimonio cultural, el valor aglutinador es lo cultural. De hecho, la Ley de patrimonio Histórico Español establece el reconocimiento de un “interés” (artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico y técnico) o un valor (artístico, histórico o antropológico) para que un objeto se incluya en el patrimonio Histórico Español como “Bien cultural” (González-Varas, 2018: 52).

El caso es que, cuando hablamos de patrimonio cultural, y cogiendo la definición más reciente que fue expuesta en la Convención de Europa sobre el valor del patrimonio Cultural para la sociedad aprobada en el Faro el 27 de octubre de 2005, lo define así: “por patrimonio cultural se entiende un conjunto de recursos heredados del pasado que las personas identifican, con independencia de a quién pertenezcan, como reflejo y expresión de valores, creencias, conocimientos y tradiciones propios y en constante evolución. Ello abarca todos los aspectos del entorno resultantes de la interacción entre las personas y los lugares a lo largo del tiempo” (Consejo de Europa, 2005: 3). Y destaca “la necesidad de involucrar a todos en la sociedad en el proceso continuo de definición y gestión del patrimonio cultural” (Merril, 2015, 14). Siguiendo estas afirmaciones hechas en 2005, se entiende que el graffiti debería integrarse en el marco patrimonial.

Viendo la situación actual en cuanto a las definiciones poco concretas internacionalmente, y aunque parezca que hay un total consenso en torno al concepto de patrimonio cultural tanto en el ámbito teórico como normativo, no es tanto así la realidad. Se percibe en muchos casos una enorme confusión, no tanto en el concepto en sí (se han podido ver las definiciones anteriormente), sino más en los criterios que deberían utilizarse para determinar si un bien debe de ser considerado patrimonio cultural (o histórico). (Castillo, 2020: 19)

Al tratarse de un concepto relativo, construido mediante la atribución de valores ligados a la evolución histórico-social y su propiedad cambiante, su clasificación y denominación es un proceso complejo. Así, cada institución pública (tanto en el ámbito regional como en el internacional) sugiere su propia clasificación para los elementos considerados integrantes del patrimonio cultural. En consecuencia, estos elementos considerados dignos de ser conservados y protegidos para las generaciones futuras pueden cambiar con frecuencia debido a su naturaleza dinámica. De esta manera, según la manera idiosincrásica en que las personas interactúan con los bienes culturales, pueden favorecer su protección o desentenderse de su conservación (Llull, 2005: 179). Y como estamos ante una construcción social, “puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinan nuevos fines en nuevas circunstancias” (Castillo, 2007: 6).

Al ampliarse el concepto de patrimonio cultural, que ya se estaba viendo en la Comisión Francheschini, también se llegó a la conclusión de que la materia no lo era todo. Nació el convencimiento de que el patrimonio está dotado de valores, y de que estos valores pueden ser materiales e inmateriales, y que hay un patrimonio intangible, intocable: inmaterial. Esta idea empezó a tomar forma mediante unos documentos específicos internacionales. (García, 2011: 72). Fue la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y dicho texto remarcaba lo siguiente: “Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.” (Castillo, 2007: 24).

Los bienes que integran esta masa patrimonial se podrían considerar como una ampliación del tipo de bienes integrantes en el patrimonio histórico, es decir, como bienes realizados por el hombre y que tienen significado para los ciudadanos del presente. Además, este tipo de patrimonio nos hace ver la continuidad entre pasado y presente, así como su condición “virtual”, que requiere su constante recreación o reproducción del presente.

A pesar de existir límites y principios que delimitan el objeto patrimonial, siguen tratándose de definiciones y conceptos muy amplios. Como se observa en cualquier otra ciencia, se trata de límites y principios dinámicos y evolutivos, que permiten disponer de unos referentes sólidos y fundamentados desde los que analizar y valorar aquellas propuestas. La complejidad no está en llevar a cabo la definición de patrimonio (aunque también es un proceso espinoso), ni en considerar los criterios para decidir qué bienes forman parte del mismo y cuáles no. Lo complejo de este proceso radica en la medición del valor cultural de un bien para posteriormente el calificativo patrimonial. Partiendo de esto, en este trabajo se revisará el graffiti como un bien patrimonial, teniendo en cuenta sus valores, y reflexionando sobre el valor cultural que posee para futuras consideraciones patrimoniales.

Así, y como se ha podido ver a lo largo del texto, el siglo XX ha sido clave en la legislación sobre patrimonio histórico-artístico o cultural ya que ha ido expandiendo sus horizontes, conforme a la relajación y ampliación de la consideración del concepto cultural y social (aunque a veces resulte confuso). Como afirma Santabárbara, el ser humano convive en un mundo saturado de productos culturales gracias a la maquinaria industrial, pero sigue aferrándose a los antiguos esquemas de pensamiento respecto al patrimonio. Esta tarea ocasiona la revisión y redefinición de lo considerable como patrimonio cultural, abriéndose mas y mas a la cultura popular (Figuerola, 2016: 82).

Aunque el graffiti y el arte urbano hayan quedado menospreciados como un subproducto, y tratados como culpables del expolio cultural, lo cierto es que, estamos ante nuevas propuestas que configuran el nuevo patrimonio puro de las ciudades vivas surgidas con la era posmoderna (Figuerola, 2016: 82).

4.2. El graffiti como patrimonio cultural

Durante los últimos años, el arte urbano y el graffiti han recibido una mayor atención dentro del campo del patrimonio, en términos relacionados con la conservación y la preservación, los valores culturales, la memoria, la identidad y la creación de lugares. Pero existen limitaciones y diferencias de opinión sobre la definición y conceptualización del arte urbano y el graffiti como patrimonio.

¿Por qué nos estamos planteando una visión patrimonial de estas manifestaciones? ¿Acaso no se han creado con la intención de no perdurar en el tiempo? ¿Por qué introducir en un discurso patrimonial el graffiti? ¿Sería posible? ¿Es necesario? Teniendo en cuenta su naturaleza efímera, teniendo un valor tan subjetivo, y siendo su fin último no perdurar ni en el tiempo ni en el espacio, ¿perecerá en el futuro? ¿Acaso estas obras no adquieren valores que nacen del interés colectivo? ¿No podríamos introducir criterios para seleccionar obras importantes? Por ejemplo, el Niño de las pinturas, graffitero, escritor y artista granadino, es, ante todo, un escritor (artista) valorado, reconocido y querido por el colectivo. ¿Sus obras no se deberían de reconocer como bienes de interés cultural?

A través de este trabajo se intentará responder a todas estas preguntas, que son muchas y que es posible que no se llegue a una conclusión concreta. Sin embargo, son importantes, sobre todo para llegar a cuestionar por qué el graffiti sigue sin tener su lugar en el marco patrimonial.

Para comprender el graffiti patrimonialmente, es importante tener en cuenta que estas manifestaciones artísticas son de naturaleza efímera, es decir, no han nacido con ninguna pretensión de perdurar en el tiempo, ni es su objetivo. Es por ello que los escritores fabrican sus obras reconociendo su naturaleza y sabiendo con certeza que no perdurarán durante muchos años. Además de su naturaleza fugaz, se encuentra en él una naturaleza ilegal debido a que se realiza en el espacio urbano de manera clandestina. Teniendo en cuenta la certeza de esta naturaleza fugaz y clandestina, es posible que cuestionar la patrimonialización del graffiti, que consistiría en su inserción en marcos legales, sea una incoherencia. Sin embargo, considero profundamente que ciertas obras (graffitis) han perdurado en el tiempo (lo cual es ir en contra de su naturaleza) y tanto las obras en sí mismas como su autor, han ganado cierto reconocimiento y valor en la

comunidad. En el momento en el que un graffiti es considerado por un colectivo y adquiere tanto valor artístico como histórico o social, pierde su naturaleza fugaz y furtiva, ya que se introduce en la sociedad y eso le lleva al deseo de conservación.

Así, aunque estas obras se hayan llevado a cabo con unas motivaciones o intenciones concretas, su condición ha evolucionado, convirtiéndose en parte de la conciencia colectiva. Es por eso que, en el caso de las obras que han adquirido los valores anteriormente mencionados, se debería de proceder a su protección y posterior conservación.

La aparición y la popularidad del graffiti han hecho que cada vez estén más expuestos al análisis académico en todas las disciplinas, pero, sin embargo, hasta hace poco, rara vez se les enmarcaba como patrimonio. Lo cierto es que, poco a poco se van analizando casos de graffitis que deben ser conservados y protegidos, ¿será necesario enmarcarlo en el patrimonio cultural? ¿A qué tipo de patrimonio nos estaríamos enfrentando?

El caso es que estamos ante definiciones que aceptan el patrimonio cultural como una herencia cultural propia, que pertenece a una comunidad y sigue viva en la actualidad con el objetivo de transmitir esto a generaciones venideras. ¿No se podría enmarcar el graffiti y el arte urbano en este marco? ¿Acaso no se considera el graffiti como una expresión de un colectivo concreto, que aún hoy en día está en constante evolución, pero que consideramos una expresión cultural?

Ha habido pequeños intentos de relacionar el arte callejero y el graffiti con los marcos formales de patrimonio, como, por ejemplo, la Carta de 1999 de ICOMOS para la conservación de los Lugares de importancia Cultural de Australia (Carta de Burra), que fomenta valores culturales coexistentes y pluralistas. El graffiti crea lugares tangibles de significación cultural mediante la contribución estética, histórica y social, así como de valores potencialmente científicos. Además, afirma que el graffiti cumple con la definición de patrimonio inmaterial proporcionado por la “Convención de la UNESCO de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, ya que involucra “las practicas, representaciones, expresiones, conocimientos, habilidades... y espacios culturales que están constantemente recreados por grupos en respuesta a su

entorno e historia, al tiempo que proporciona “un sentido de identidad y continuidad” (Merril ,2015: 12). Sin embargo, como pasa muy a menudo, la referencia a estos marcos generalmente ha carecido de una explicación detallada.

Y es así como, se ha considerado (sobre todo en el ámbito internacional) que el graffiti goza innegablemente de ciertos valores, y estos valores podrían llevar a desarrollar un interés académico para poder llegar a concebirlo en el marco patrimonial. Para llegar a insertar el graffiti y el arte urbano en un marco patrimonial será necesario esgrimir valores y criterios para una futura consideración. Para ello, será necesario analizar los valores, así como examinar los mecanismos existentes para su protección a nivel nacional. Por otro lado, se observará también los obstáculos que producen estos (ilegalidad, anticomercialismo y fugacidad) en cuanto a esta consideración, invitando a la deliberación e introspección.

4.3 Valores patrimoniales de los graffitis y los criterios

Atendiendo sobre todo a la naturaleza de los graffitis así como otros problemas que derivan de su manifestación, es cierto que el planteamiento de su patrimonialización parece zanjada. Sin embargo, todas estas cuestiones se tambalean cuando estas expresiones adquieren ciertos valores en la sociedad. Es decir, en un momento dado, los graffitis adquieren un significado (valor, interés, importancia) relevante para las personas, a partir de una conciencia social. Es aquí donde surge la conciencia de que existen ciertos valores en esos objetos del pasado, en este caso reciente, que causan un reconocimiento social, identificándolos como un devenir histórico. Ese reconocimiento ciudadano proviene de un interés colectivo. Como consecuencia de este interés que convierte estas manifestaciones inherentes de la sociedad, se procede a su legitimización, lo que supone que las administraciones públicas estarían obligadas a proteger estos bienes objeto de valoración social (que es el valor más importante). ¿Pero hoy en día somos conscientes de los valores que pueden representar estos graffitis? “¿Habrà que esperar entonces un par de siglos para que seamos sensibles a ciertos valores? Se pregunta el mismo Figueroa (s.f., citado en de la Rubia, 2013: 40)

Los valores (objetivos) hacen referencia a las cualidades objetivas de cada uno de los tipos de bienes. Nos referimos a los valores histórico, artístico, arqueológico,

etnológico, científico y todos aquellos que también forman parte del patrimonio histórico y que también se ve reflejadas en las leyes, ya que estos se utilizan para la clasificación de los bienes para así poder determinar su régimen de protección (Castillo, 2020: 34).

El objetivo de este apartado será, a partir de la consideración de que algunas de las obras merecen su “protección”, buscar vías para dotar a los graffitis de valores, que llevan a la patrimonialización de estos. En el caso concreto de los graffitis, los valores que se han de tener en cuenta son el valor artístico, el valor histórico, y el valor social. En términos de patrimonio cultural, “valorar” supone sacarle una significancia o un grado de relevancia a la obra, dando explicaciones razonadas y verificables, y en la medida de lo posible, objetivas sobre su valor.

El concepto de patrimonio cultural evoluciona, junto con su apreciación y percepción, y los diferentes tipos de valores atribuibles a un bien se multiplican. Es aquí donde se puede empezar a considerar los graffitis como un bien patrimonial, porque ciertas obras adquieren valores y se transforman en iconos de una comunidad. Evidentemente, su naturaleza ilegal convierte la patrimonialización en un proceso complicado. Sin embargo, sigue siendo una manifestación cultural hecha por el ser humano y en consecuencia (y dejando de lado su parte ilegal), se trata de una expresión cultural que adquieren relevancia histórica y artística.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, los valores que engloba el grafiti son el valor artístico, el valor histórico y el valor social. Estos valores científicos, que establecen criterios objetivos de clasificación y análisis, sirven para que determinados bienes trasciendan de la consideración de objetivo científico hasta convertirse en un bien colectivo de interés general (Castillo, 2010: 2).

A continuación se especificarán los criterios de reconocimiento de cada uno de ellos:

VALOR	CRITERIOS
ARTÍSTICO	a) Singularidad de la obra b) Reconocimiento del artista c) Reconocimiento social de la obra

	d) Reconocimiento académico e) Importancia de lo estético
HISTÓRICO	a) Antigüedad de la obra
SOCIAL	a) Reconocimiento colectivo o un colectivo concreto

1. Valor Artístico

a) *Singularidad de la obra*

Se debe incidir en la singularidad de la obra, que tiene que ser conocida, especial y reconocida. Es decir, estamos hablando de que, ese graffiti, tiene que ser singular. Un graffiti que sea especial y conocido, además de valorada y apreciada. Tiene que ser una obra que resalte entre las demás,

b) *Reconocimiento del artista*

Se refiere a la importancia que pueda tener ese artista en una comunidad, que debe ser reconocido. Es decir, para que una obra posea valor artístico, el creador de la obra, tendrá que estar reconocido entre el colectivo. La relevancia que adquiera este artista y su valoración es necesaria para la posterior protección y conservación de su obra.

c) *Reconocimiento social de la obra*

Al igual que el reconocimiento del artista en la sociedad, la obra a la que prestamos atención en cuanto a su posterior protección deberá estar considerada por la comunidad. El colectivo debe conocer y apreciar la obra, así como respetarla y valorarla. Es así como su valoración y reconocimiento social serán necesarias para la posterior protección y conservación.

d) *Reconocimiento académico o científico*

En cuanto a su reconocimiento académico, se deberá observar su importancia en cuanto a los estudios, investigaciones, publicaciones científicas realizadas sobre los graffitis por parte de la historiografía del arte o la historiografía universitaria. Es decir, es necesaria también en su valoración, el interés o importancia que pueda poseer en los estudios científicos. Para su posterior protección y conservación, será necesario el reconocimiento científico.

e) *Importancia de lo estético*

Se entienden por objetos artísticos todos aquellos bienes muebles o inmuebles creados por el hombre que dispongan de elementos o cualidades formales o expresivas, o que generen una percepción y emoción estética.

Para poder estudiar la declaración de los graffitis como patrimonio cultural, se debe determinar cuáles representan o poseen valor artístico y cuales no. A continuación se realizará una diferenciación de las manifestaciones que se pueden encontrar en las calles para conocer su relevancia artística.

Hasta ahora se ha hablado detenidamente sobre el graffiti y más concretamente sobre el graffiti, arte urbano o postgraffiti. Pero en las calles de una ciudad se pueden encontrar más manifestaciones, como pueden ser las políticas, expresiones de amor, de ayuda, etc. Es por eso que hay que diferenciarlos de los graffitis. Es decir, muchas de las expresiones que se encuentran en la ciudad no tienen ninguna intención estética, no quieren generar mediante lo visual emociones.

Es un error común confundir el término graffiti con las pintadas. La propia RAE, se equivoca al recomendar que cuando se trate de un texto o dibujo pintado, y no rascado ni inciso, se utilice "pintada". Es decir, cuando en una ciudad se dan pintadas o escritos políticos, expresiones de amor, de ayuda, en contra de algún grupo en concreto... estas manifestaciones no tienen ningún objetivo artístico ya que lo único que buscan es manifestarse, hacerse oír o no callarse y molestar. Es esta ausencia de valor artístico lo que las diferencia, y es que las pintadas no aluden a este fin estético.

Todo lo que se manifiesta en lugares públicos, y que en su mayoría son ilegales, tienen un objetivo que es común: el hacerse ver (*getting up*). Sin embargo, existen diferencias entre las manifestaciones que se suelen dar. Por una lado cuando se hace una pintada política ("*machistas fuera*", "*vox-mito*"...), el objetivo es denunciar o manifestar una idea, al igual que, cuando se escriben mensajes de amor, de socorro, de esperanza. Pero cuando hablamos de graffiti, el objetivo es el reconocimiento de la propia obra, darse a conocer y conseguir respeto y un nombre en esa comunidad.

Por otro lado, las pintadas no suelen tener ningún interés estético ni de originalidad. En los graffitis, sin embargo, lo que prima es la originalidad ya que nadie

puede firmar con el nombre de otro y se busca sorprender con un estilo diferente. Además, hay en ellos una intención estética.

En cuanto al graffiti, suele estar configurado con letras, aunque también en muchos casos aparecen imágenes o ambas cosas. Pero, al margen de que a menudo el estilo de esas letras impide a un observador ocasional entender el texto, lo más probable es que sea su firma (que es, como hemos podido ver anteriormente, original e individual) o un concepto, clave o eslogan que sólo van a entender entre ellos. Por tanto, si en la pintada el uso de las formas verbales responde a una intención comunicativa y expresiva similar a la de cualquier otro texto, en el graffiti es, la mayoría de veces, de uso icónico. (Zaplana, 2005)

2. Valor Histórico

a) Antigüedad de la obra

El valor histórico es seguramente el valor más importante a la hora de reconocer un bien patrimonial. Se trata del valor general que caracteriza el conjunto de los bienes protegidos, lo que hace de él un valor específico, aunque también con identidad propia. El valor histórico muchas veces actúa como amparo de aquellos bienes cuyos otros contenidos quedan muy desdibujados y sean necesario proteger (Castillo, 2010: 11).

El valor histórico, además, implica la antigüedad de una obra, es decir, que tenga años de vida. Es aquí cuando surge la duda y la complicación de la patrimonialización del graffiti. ¿En qué punto el graffiti o arte urbano, al ser un arte joven y pasajero podría tratarse como Patrimonio histórico? ¿Sería posible? Estamos ante un valor difícil de aplicar en este caso debido a que se trata de un movimiento reciente (comenzó en los años 70 en Estados Unidos, dando de su extensión internacional en los 80 y en granada empezó la práctica hacia los 90) y además, la naturaleza del graffiti implica su fugacidad, es decir, desaparecer o no pervivir. Sin embargo, esta naturaleza efímera cambia cuando aquellas obras adquieren ciertos valores, cambiando su naturaleza y evitando su extinción.

Los graffitis y arte urbano que se han protegido hasta ahora tienen un mínimo de 20 años. Es decir, es innegable que el valor histórico es muy importante a la hora de

referirse al Patrimonio ya que implica que una ha perdurado por algún motivo, sin embargo, es un valor bastante difícil de reconocer en los graffitis.

Concebir la historia desde el presente parece un poco contradictorio, sin embargo, toda historia tuvo un presente y por lo tanto este presente se convertirá en historia en el futuro. Este valor, es un valor que se adquiere con el tiempo. Hoy en día las inscripciones del arte rupestre, se consideran directamente patrimonio por ser expresiones milenarias de la creación humana e “ indudablemente, algunos de los graffitis contemporáneos se convertirán en un arte rupestre en el futuro” (López, s.f, citado en de la Rubia, 2013: 42).

Esto mismo intentó plasmar el mismo Banksy en una de sus obras, donde se refleja un hombre eliminando un graffiti, que en vez de tratarse de una expresión contemporánea, muestra una representación rupestre.

Sin embargo, existen casos concretos en los que la antigüedad de la obra no ha impedido su declaración como BIC. Por ejemplo, algunos de los edificios de la Expo de Zaragoza de 2008, el puente de Zaha Hadid o el Hotel Hiberus de Elías Torres y José Antonio Martínez La Peña (Castillo, 2020: 19)

Esa así como, Merrill (2011, en Audio Trails, s.f.) aclara lo siguiente:

“No hay reglas específicas o duración de tiempo que determine cuándo o qué graffiti se convierte en patrimonio, pero algunos académicos del patrimonio argumentan que algo debe ser una edad particular antes de que pueda considerarse patrimonio. Algunos marcos patrimoniales aún tienen límites de edad, o dependen de ellos al menos de manera informal, pero aunque estos solían ser más largos, digamos al menos 70-100 años, ahora ese patrimonio se está volviendo más joven, tal vez un período más de 30 a 50 años. es razonable”

Por ello, y aunque no haya reglas claras en cuanto a qué edad debería de tener un objeto para ser patrimonializado, sí es cierto que este valor es imprescindible en la concepción de lo que es un bien patrimonial.

3. Valor Social

a) Reconocimiento colectivo o un colectivo concreto

El valor social adquiere una gran relevancia en el caso de los graffitis ya que muchos han perdurado debido a la aceptación y el reconocimiento por parte de la gente. Al ser parte de los espacios urbanos, las personas han convivido con estas expresiones y han llegado a apreciarlas como una normalidad visual, hasta llegar al punto de necesitarlas. Seguramente, el valor social es, el valor más importante que posee el graffiti, ya que, su consideración como una obra artística y su posible patrimonialización, ha sido gracias a la valoración y el reconocimiento colectivo, porque una obra se completa con el contacto con el espectador, con el dialogo con e público.

El graffiti, al estar fuera de las instituciones y el mercado del arte, adquiere importancia en las ciudades, por parte de los ciudadanos, gracias a un reconocimiento colectivo. Es así como, será necesaria para la protección y conservación, un reconocimiento colectivo. Puede ser un colectivo concreto como un barrio, o simplemente ciudadanos de una ciudad entera (como Madrid y el caso de Muelle).

4.4 Mecanismos patrimoniales para su protección.

¿Mediante qué vías podríamos llegar a proteger los graffitis?

Para empezar, es importante destacar que, aunque a continuación se hablará de la posible protección de la que podrían gozar estos elementos, en España no hay casi ningún ejemplo de patrimonialización de estos “bienes”.

Antes de nada, será necesario descifrar qué mecanismos podrían proteger estos graffitis. En España existe un régimen general, que comprende tres niveles de protección del Patrimonio histórico en función de la singular relevancia del bien, que ordenados de menor a mayor protección, son los siguientes: Patrimonio Histórico español (grado mínimo), Inventario general de bienes muebles y Bien de Interés Cultural (BIC) (Ministerio de cultura y deporte, Gobierno de España). El nivel de protección “máxima” sería declararlo BIC, que es una figura jurídica de protección del

patrimonio histórico español, tanto mueble como inmueble. Los BIC son los Bienes objeto de Patrimonio que se consideran de una relevancia significativa para la cultura y/o la Historia de la sociedad. Estos bienes se consideran en todas las Leyes autonómicas de la misma forma que en la Ley nacional.

Esto es, el BIC es la figura administrativa del Patrimonio más relevante y que además, goza de mayor protección para un bien. Por otro lado, la asimilación del modelo “bien de interés cultural” por el Derecho de las comunidades, es un hecho constatado (López, 1999: 83). Así, todas las comunidades han creado cuerpos propios y generales sobre Patrimonio cultural, usando la figura del bien de interés cultural o una figura parecida, para proteger los bienes más significativos.

En el caso de Andalucía, que fue la primera autonomía en configurar legalmente una categoría de perfil, creó el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz. Este catálogo tiene como fin la salvaguarda de los bienes más relevantes en los inscritos, para su consulta y divulgación (López, 1999: 85)

Así, y conociendo el régimen oficial español de protección patrimonial en cuanto a los bienes, ¿sería conveniente entender el graffiti dentro de estos parámetros? Ya que, como se ha visto, si un graffiti o una pieza de arte urbano adquiere relevancia y unos valores concretos, se podría llegar a considerar un **caso singular** como un bien de interés cultural, o insertarlo en algún catálogo (por ejemplo, Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz). La singularidad de estos casos radica en que, solo un pequeño número de graffitis adquiere los valores necesarios como para ser protegidos mediante mecanismos a los que se está haciendo referencia en este apartado. Este proceso consistiría en que, los graffitis nacen y mueren en un contexto que se llama ciudad. Las ciudades están llenas de estas manifestaciones, no podemos entender una ciudad sin graffitis, ya que nacen a partir de la experiencia de la ciudad. Estos van y vienen, porque se han concebido con ese propósito. Pero hay ciertas obras, que adquieren tanta importancia y prestigio que ya se ganan ese espacio como suyo, y por tanto merecen ser protegidos. El caso es que, para la protección de los graffitis sería especialmente adecuado utilizar las categorías de protección de segundo nivel (y no sólo los BIC) establecidos en las diferentes leyes de patrimonio histórico promulgadas por las Comunidades Autónomas, como, por ejemplo, la catalogación general establecida en

la ley de patrimonio histórico de Andalucía de 2007, la cual permite además declarar de forma colectiva un conjunto de bienes, hecho éste que, por ejemplo, permitiría aplicarlo a Granada, donde se podría declarar como catalogación general de forma colectiva los graffitis más antiguos y relevantes del Niño de las Pinturas.

Asimismo, existen otras vías que se podrían utilizar como mecanismos de protección. Estos podrían ser tales como los instrumentos de ordenación urbanística o territorial (Planes generales de urbanismo). En concreto su inclusión en el Catálogo de elementos a proteger que todo plan urbanístico debe obligatoriamente que conservar.

Si entendemos el graffiti como parte de la experiencia urbana, que convive con su contexto que es la ciudad, estos mecanismos podrían aplicarse. Como se ha podido observar anteriormente, el graffiti no es solo un elemento independiente de la ciudad que se pueda extraer y no entender en el contexto (como se ha hecho con algunas obras de Bansky o Blu). El graffiti forma parte de la ciudad, y no se entiende (casi nunca) fuera de ella. Nosotros percibimos el graffiti en el espacio urbano ya que es una forma de arte muy diferente de las que hay en las galerías de arte. El arte callejero es performativo en el sentido de que capta el flujo de la vida cotidiana. El graffiti y el arte callejero crean una relación entre obra de arte y la comunidad, la materialidad del espacio urbano y las percepciones de las personas.

Figuroa afirma que el graffiti manifiesta una entidad como fenómeno cultural en la Modernidad que impide pasarlo por alto. Por ello, la arquitectura y el urbanismo deberían tener en cuenta su arraigo y función social. De hecho, dice que los planeamientos del futuro deberían tomar en consideración su complejidad como fenómeno cultural y su implicación en la conformación del paisaje urbano y los mecanismos de manifestación y participación ciudadanas. El autor expresa que no se trata de crear espacios específicos para su desarrollo, sino de comprender que ya existen espacios específicos donde se desarrolla el graffiti (Figuroa, 2006, posición en Kindle 397).

Tal y como se ha podido ver, el peso que tiene graffiti en el espacio urbano es innegable. El mismo De Diego habla de la importancia en futuros estudios de urbanismo y de actuación cultural en el medio urbano, ya que manifestaciones como estas son también parte del Patrimonio cultural urbano (De Diego, 2010: 102).

Es de destacar que, hasta ahora, en España ningún plan urbanístico ha tenido en cuenta el graffiti a la hora de proteger los bienes. Sin embargo, es posible que a lo largo de los años esto evolucione hasta llegar a protegerlo, como ya ha sucedido en otros lugares del mundo, como por ejemplo en Melbourne (Australia), donde el ayuntamiento consideró una propuesta para las "zonas de tolerancia" del graffiti y los graffitis más significativos, recibiendo protección bajo las regulaciones de planificación local y legislación patrimonial (Mcdowall, 2006: 1).

Por ello, en este trabajo se plantea la protección de los graffitis a partir de la consideración de los mismos como parte de las ciudades, justificando su participación en los planes generales urbanísticos. Es planteamiento de protección es interesante sobre todo porque hay un estrecho vínculo entre la tutela del Patrimonio Histórico y los instrumentos de ordenación urbanística (Martínez, 2007: 1).

Para ejemplificar esta situación, se analizará el caso concreto de Andalucía (y más concretamente el de Granada). La [Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía](#) establece que los planes de ordenación territorial o urbanística que influyan a los bienes que configuran el Patrimonio Histórico, con la protección de sus valores y su disfrute colectivo, deberán instaurar una relación compatible. Asimismo, la inscripción de un bien inmueble en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz llevará consigo la obligación de adecuar el planeamiento urbanístico a las necesidades de protección de dicho bien (Junta de Andalucía, 2007)

Así, el Plan especial de protección y catálogo del área centro de Granada que elaboró el ayuntamiento de granada y fue aprobado en 2002 por la Junta de Andalucía tiene carácter de Protección y Reforma Interior, con el añadido de Catálogo que los organismos encargados estimaron conveniente añadir por la relevancia del Patrimonio arquitectónico de interés incluido en su delimitación.

El PGOU, habla de los bienes objeto de protección, y menciona a “aquellos lugares, sitios o parajes naturales vinculados a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, así como a aquellos **elementos urbanos de interés** en la caracterización de la historia o imagen urbana de la ciudad, conforme a lo establecido por la vigente legislación en materia de protección del patrimonio”

En este caso, se podrían considerar los graffitis como un elemento urbano de interés artístico. Se podría proteger como obras que van de la mano de la arquitectura, y en este caso se podrían proteger los graffitis adjuntos a los edificios mediante las protecciones que reciben los edificios con estos planes urbanísticos (tal y como se aprecia en el segundo capítulo del PGOU: “Protección del patrimonio arquitectónico”). El caso es que, la arquitectura recibe en estos casos especial atención, como es lógico, al ser parte del planeamiento urbanístico. Entonces, si entendemos el graffiti unido a la arquitectura, se podría de alguna manera, conservar las fachadas (y por consiguiente el graffiti que este ahí, si ya es considerado valorado y reconocido).

El PGOU de Granda, se establecen diferentes protecciones en cuanto a que se les da un nivel. La asignación de cada nivel de protección a un inmueble se establece en función de los valores que aún se conservan y se deben proteger en el mismo (elementos, zonas, o integridad del edificio). El PGOU tiene 4 niveles de protección, de mayor a menor. Por ejemplo, el nivel 1 de protección, serían los edificios BIC, a los que se les asigna la protección monumental. Los graffitis, hoy en día, en este contexto, se consideran un acto vandálico en contra del patrimonio monumental y se criminaliza por ello, y por tanto, resulta imposible entender los graffitis bajo estas ordenanzas. Después se encuentran los otros tres niveles que son: protección integral, protección estructural y protección ambiental. Estos niveles, al no ser BIC, son más adaptables y las protecciones que reciben son muchas veces menores.

Es posible que ya sea hora de entender el graffiti tal y como es: una expresión artística, aunque es cierto que no todos los graffitis asumen esa identidad. Sin embargo, a partir de aquí, la cuestión sería considerar que los graffitis y las obras de arte urbana, que sí sean casos singulares con suficiente relevancia e importancia artística, podrían llegar a protegerse como parte de los edificios a los que están conexos, si previamente tuvieran declarados ciertos valores y criterios.

Este proceso consistiría en ver la ficha del plan general de ordenación urbana de los edificios catalogados (ver si está inscrito o no ese edificio), para poder proponer una modificación para incluir ese graffiti en la ficha, siempre y cuando ese graffiti tenga ya ciertos valores, y que goce de unos años de vida. Este proceso, también presentaría unos problemas: aunque estos graffitis se hagan sin consentimiento del propietario, que es quien debe proteger el edificio si este está catalogado, la protección del mismo no

debería ser un inconveniente si ya ha adquirido valores en la comunidad. Sin embargo, cuando se habla de conservar y proteger, se tendría que mirar cada caso con lupa, ya que todos son diferentes y presentan diferentes características, como por ejemplo, el hecho de que el propietario puede estar de acuerdo, o puede no estarlo.

Es cierto que, el plan centro de Granda podría considerarse hasta ahora más un obstáculo que una ayuda (así ha sido hasta ahora), pero se está hablando de futuros planteamientos. Es decir, en este trabajo se está hablando de una situación hipotética donde se entiende el graffiti como expresión artística que reúne los valores para ser protegido y conservado, en vez de algo que es criminalizado y eliminado, y por tanto se recoge dentro de unos marcos legales.

4.5 Ejemplos de protección y conservación de graffitis y arte urbano

Dada su naturaleza, la idea de patrimonializar los graffitis es un proceso complicado. Durante estos años ha habido casos que han llevado a los graffitis a la aceptación (primero por parte de la población) y a la patrimonialización o puesta en valor desde la instituciones. En este trabajo, se considera necesario analizar los siguientes casos, debido a que estos muestran la situación que están viviendo los graffitis en cuanto a protección y conservación.

Durante esta década, han crecido los ejemplos a lo largo del mundo de protección y conservación de graffitis y arte urbano. Es decir, la inclusión de las obras de artistas callejeros reconocidos a nivel local, nacional e internacional en los esquemas de protección del Patrimonio se consideran cada vez más. Liderando el camino a este respecto, están las instituciones patrimoniales en Australia y Alemania. En Melbourne, las obras de Mike Brown y Keith Haring se encuentran en los registros de Patrimonio estatal y nacional. También en Melbourne, se han considerado regulaciones de planificación local y legislación patrimonial para los graffitis (Mcdowall, 2006: 1).

En Aquisgran, las obras de Klaus Paie tienen protección federal, mientras que recientemente se consideraron medidas similares para las obras de Blek Le Rat en Leipzig. La decisión de enumerar las piezas como Patrimonio cultural reflejan en su

mayoría una edad y valor de supervivencia, ya que todas tienen al menos 20 años. (Merril, 2015: 7)

Asimismo, existe otro ejemplo en Estocolmo, donde se llegó a proteger un graffiti llamado “Fascinate” realizado en 1989 por los graffiteros Circle y Weird. El graffiti se encontraba en una pared exterior de un edificio industrial y se realizó con el consentimiento del propietario. La zona donde se encontraba la pieza, comenzó las obras para convertirlo en una zona residencial, provocando el comienzo del debate de su posible protección, teniendo como base la consideración que tenía el museo de la ciudad de Estocolmo, definiéndolo como “culturalmente valioso”. Después de un período de incertidumbre sobre el futuro de “Fascinate”, el muro se convirtió en el primer trabajo de graffiti en Suecia en ser protegido oficialmente en 2015.

Por otro lado, se encuentra el ejemplo de Banksy, seguramente el graffitero más conocido y reconocido a nivel internacional, cuyas obras son consideradas joyas en el mercado del arte. A pesar de ello, es importante destacar que sigue haciendo obras ilegales en el espacio público. Es tal su reconocimiento, que se procedió al arranque, por parte de los propios propietarios de las fachadas, y posterior traslado y venta de muchas de sus obras. Los vecinos de los alrededores reclamaron la obra como símbolo de la comunidad, pero las ordenanzas municipales actuales, así como la falta de regularización acerca de este tipo de manifestaciones, apoyaron la decisión del propietario por encima del artista y la comunidad.

Otro de los casos dignos de mencionar, fue el del artista urbano ROA. Este realizó un mural en Londres sobre la fachada de una cafetería en Hackney en 2010. El ayuntamiento obligó al propietario a borrar este mural, ya que la ordenanza municipal prohibía este tipo de manifestación en la fachada. Al final, el propietario, con el apoyo de la comunidad de vecinos, logró conservar el mural. Aquí podemos ver cómo los valores sociales e histórico-artísticos se antepusieron a las normas establecidas. (Amor, 2016: 90)

Por otro lado, en este apartado se profundizará en los casos existentes en España. Es cierto que a nivel español no existen trabajos académicos profundizando en el tema de protección patrimonial de estas manifestaciones, aunque sí existen trabajos académicos de conservación. Sin embargo, estos casos concretos sí muestran la

necesidad de la realización y profundización de un marco teórico que los sustente, precisamente porque muestran esta ausencia, aun siendo parte de esta realidad.

Son numerosos los casos de protección y conservación que han ido apareciendo, pero en este apartado del trabajo se analizarán tres casos concretos para justificar esta situación de marco teórico. El primero de ellos, muestra el intento fallido de declararlo BIC y la consecución de su posterior conservación. El segundo caso, muestra el intento, también fallido, del propio escritor para la conservación de una obra suya. Por último, se tratará el caso de la eliminación de un graffiti valorado y emblemático de una ciudad.

- Primer caso: El graffiti de Muelle en Madrid. Proyecto de incoación de BIC (actualmente rechazado) y su posterior conservación por alumnos de la universidad.

Juan Carlos Arguello, más conocido artísticamente como Muelle, fue uno de los pioneros en la escena española en graffitear, sus firmas se basaban en una rúbrica que terminaba en una flecha. Este hombre se convirtió en una leyenda como escritor, y hoy en día su legado todavía permanece. El mismo Abarca, va mucho más allá a la hora de revalorizar la figura de Muelle: “Fue la primera persona en España en practicar graffiti, el único escritor de graffiti durante muchos años y por tanto un fenómeno social. Detrás de él vino una generación que siguió su estela. Posee un valor cultural enorme, y merece poder ser estudiado” (Ferrero, 2015, pagina web)



Imagen 22. Graffiti Muelle. Recuperado de:
https://elpais.com/ccaa/2018/06/04/madrid/1528134346_678703.html

La última pieza que se conserva de Muelle se encuentra en el número 30 de la Calle Montera de Madrid. Tanto ya el citado Fernando Figueroa, como Elena García Gayo, solicitaron la incoación de expediente para su declaración como Bien de Interés Cultural y además lanzaron (todavía hoy día sigue activo) una campaña en Facebook para difundir su iniciativa y recabar apoyos. Aunque esta incoación no fue aceptada, se recomendó al Ayuntamiento su conservación. Y es así como en 2017 se consiguió proceder a su conservación, después de haber mediado con el propietario de la pared. La restauración se llevó a cabo por los alumnos en prácticas y el profesor que les dirigía de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. (Abarca, 2016)

Durante la conservación se realizaron una limpieza mixta, mecánica y química y se eliminaron partes del pigmento amarillo del tachado, que había perdido casi completamente las partículas doradas. Asimismo, se retocaron las zonas perdidas con unos puntos de acuarela que desaparecerían con el tiempo.

Estamos ante uno de los ejemplos de restauración más importantes que se ha dado en España de un graffiti, más concretamente de un *tag*. Está claro que esto se ha conseguido a partir de la valoración de los ciudadanos y gente que valora el graffiti como expresión artística. No se ha logrado su incoación como BIC pero sí su puesta en valor.

¿Por qué no se ha llegado a considerar BIC? ¿Será que no reúne todos los valores y criterios para esta consideración? ¿O será por la falta de un planteamiento por parte de las instituciones que considere dichas manifestaciones Patrimonio? Seguramente, aunque se trate de un caso muy complejo, sí reúne los valores anteriormente mencionados y sus respectivos criterios. El valor artístico, por un lado, se cumple en cuanto a que la obra es singular, el artista es reconocido, la obra recibe reconocimiento artístico y le ofrece importancia a lo estético. Asimismo, la obra se remonta a los años 80, adquiriendo también el valor histórico debido a su antigüedad

suficiente. Por último, el reconocimiento de este *tag* por parte del colectivo es innegable, por lo que se considera que también cumple el valor social.

- Segundo caso: El graffiti SEX “El niño de las pinturas” en Granada. Proyecto de conservación y restauración dirigido por el mismo autor (Denegado)

Raúl Ruiz, conocido como El niño de las pinturas o SEX (69), es una de las figuras más importantes en cuanto a graffiti nacional e internacional. Nació en Madrid, pero se crió en el barrio del Zaidín de Granada y actualmente reside en el Realejo. Sus obras son ampliamente reconocidas, admiradas y amadas tanto dentro como fuera de Granada. Su barrio es su lienzo, donde sus obras decoran esquinas y edificios decaídos, embelleciendo cada rincón donde trabaja y es así como su pintura ya forma parte del Realejo. Estas obras, que son normalmente figuras, van unidas a frases o poemas más o menos reflexivos como estilo particular de sus graffiti. El Realejo está lleno de su arte y su sensibilidad, llenando muros vacíos de color y poesía. (Ruiz, 2018)

Entre una de esas obras, que es una de las más antiguas producidas por él en el Realejo, está la conocida como “El niño en cuclillas”. Es seguramente una de sus obras más emblemáticas. Se encuentra desde hace casi veinte años en una de las entradas al Realejo, en la subida a la Cuesta de Escoriaza.

El tiempo ha hecho mella en la obra y la pared se cae a cachos, por lo que para evitar su desaparición El niño de las pinturas lanzó una campaña para pedir al Ayuntamiento de Granada la reparación del muro para poder restaurar el graffiti. Recaudó más de mil quinientas firmas (a través de la plataforma change.org), además del apoyo que recibió de los vecinos del Realejo y del Barranco del Abogado. Mientras mantenía esa iniciativa, en marzo del 2020 inició los trámites administrativos para lograr la autorización municipal y poder restaurar el graffiti y la pared en la que está pintado. Una obra emblemática, no solo por lo que refleja, un niño agachado junto a botes de pintura apilados, sino porque ya forma parte del barrio del Realejo. (

Pero aunque todo pintaba bien, el área de Urbanismo informó desfavorablemente y denegó el permiso de restauración porque según las ordenanzas, este tipo de pintura no puede estar situado en el casco histórico.

En una entrevista realizada el 26 de enero del 2020 en el diario El Ideal, el propio Raúl Ruiz declaró lo siguiente:

“Hay algún tipo de problema con que es entorno BIC (Bien de Interés Cultural). Hay que aclarar que el muro está dentro de un entorno BIC, pero no es un BIC. Está dentro de los cincuenta metros de protección que se trazan alrededor del BIC. Quizá entre dentro del entorno BIC de la casa Molino Ángel Ganivet, pero no es otra cosa que un muro de contención hecho 'peazos'. Algún político se ha referido al tema BIC para que se deniegue el permiso, pero en el documento que me ha remitido el Ayuntamiento no se menciona nada de esto.”

Asimismo, manifestó lo siguiente:

“Tengo uno declarado BIC, el de La Chana, dedicado al músico Jesús Arias... Quizá, en la propia normativa, seguro que hay una forma para encontrar la solución. Lo que no puede ser es que la protección del Patrimonio sirva para bloquear la cultura. Es decir, no es que no se pueda, pero todo tiene su trámite. Que se hable con la Junta de Andalucía, se interprete bien la normativa y se conceda el permiso. Si existe un entorno BIC para cuidar y proteger, lo que no puede ser es que se convierta en un espacio burbuja y se quede caducado. Por eso pedimos consulta a la Junta”

Este caso pone en manifiesto cómo todavía el graffiti es considerado como un acto vandálico que maltrata el Patrimonio. Si un artista consagrado pinta en un muro (que es parte de una zona protegida) pero que no afecta en absoluto a ningún monumento patrimonial, ¿cuál es la razón de su marginación? ¿Acaso esta obra no merece ser protegida y conservada?

Granada posee un amplio Patrimonio histórico-artístico, además de una gran belleza natural, que ha hecho de ella una de las ciudades más visitadas para todos los amantes y conocedores del arte. Junto con ese gran Patrimonio convive esas otras manifestaciones pictóricas que son los graffitis (Cambil, 1099). La principal razón podría ser que, estamos ante una ciudad que goza de ser histórica y monumental, en consecuencia en estas ciudades lo que económicamente trae beneficio es el Patrimonio monumental, es decir, “la ciudad se desorbita bajo la tensión del turismo patrimonial,

especialmente el arquitectónico, viviendo en un estupor monumental” (59). El caso es que, la embriaguez del pasado que se instala en las ciudades turístico-patrimoniales suscita una tendencia inmovilista, no solo en lo urbanístico, sino también en lo cultural. La ciudad turístico-monumental se encuentra museificada, cosificada. En consecuencia, lo que sucede es que el graffiti, en estas ciudades, no tiene cabida. Es decir, toda el área centro de Granada está protegida por planes urbanísticos (PGOU) y hasta por las figuras de bien de interés cultural. Además de que el Sacromonte y el Albaicín son Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Tras esta reflexión, la cuestión planteada es la siguiente: en una ciudad concebida en este sentido monumental y turística, ¿qué tipo de cabida tiene el graffiti? Se considera que se debería de proceder a replantear ciertas concepciones en cuanto a esta cuestión tan compleja. Me refiero al replanteamiento en cuanto a que en el caso expuesto se declara que este graffiti, tiene valores reconocibles para considerarse Patrimonio (valor histórico-artístico, valor social). Además de que la misma comunidad en la que se encuentra lo ha pedido. ¿Por qué no se llega a su protección y conservación?

- Tercer caso: El graffiti SEX “El niño de las pinturas” en Granada. Eliminación parcial de “La jirafa cablejera”

El último de los casos es también de Raúl Ruiz o El niño de las pinturas. En este caso tratamos la eliminación de una de las obras mas emblemáticas del Realejo. La jirafa del niño de las pinturas. Esta “jirafa cablejera” se realizó en el año 2002, y se encontraba en la zona alta de la calle Molinos de Granada. Al igual que muchos de sus grafitis en el barrio del Realejo, se fue haciendo un hueco



entre los vecinos. De hecho, se convirtió en una de las obras más curiosas e importantes. Sin embargo, el año 2016, comenzaron las obras de mantenimiento de la fachada del edificio en el que se encontraba, enterrando a la jirafa bajo una capa de pintura. Una de las vecinas, Margarita Martínez, avisó al graffitero de que habían tapado esta obra tan valorada y querida por los vecinos. A modo de despedida, los vecinos y el mismo autor acudieron esa noche a poner velas, flores y cartas de despedida. Esa noche, cinco miembros del coro que suele actuar en el Auditorio Manuel de Falla se plantaron ante la pared e interpretaron el fragmento de la obra de Mozart (Pérez, 2016).

Cuatro días después de su eliminación, con el consentimiento del propietario del edificio donde se encontraba, El niño de las pinturas volvió a pintar la jirafa. Sin embargo, muy a pesar del vecindario, el 30 de abril del 2017 se volvía a ocultarla bajo la pintura bajo la responsabilidad de la ordenanza municipal. Parecía que el Realejo se iba a quedar sin su “Jirafa Cablejera” cuando de repente se le vio otra vez en el muro que circunda el colegio de Santo Domingo de la Cuesta del Caidero, después de una jornada de conferencias y mesas redondas, donde también se realizó un mural colectivo, incluyendo a la emblemática jirafa que ya pertenecía a todos los vecinos (Barrera, 2017).

Pero la historia no se queda ahí. En el 2020, el niño de las pinturas recreó esta jirafa en su propia casa. De hecho, esta vez, el artista, no solo ha pintado la “Jirafa Cablejera”. Esta vez, según ha explicado el propio autor “se ha marcado «un trampantojo»”. En efecto, no ha vuelto simplemente a pintar el animal. Esta vez ha recuperado todo el entorno del final de la calle Molinos. Es decir, el recodo con la casita, sus ventanas, el propio grafiti y hasta la señal de tráfico tan característica, que ya ha desaparecido.

Estos fueron los comentarios recibidos por los vecinos “Cuanto la he echado de menos y cuanto tiempo



Imagen23 y 24. Pared con y sin “jirafa cablejera”.
Recuperado de: <https://www.ideal.es/granada/al-dia/201604/30/adios-definitivo-jirafa-realejo->

dándome los buenos días de camino al curro. Bienvenida de nuevo y espero que por mucho tiempo”. Y también: “Eso es un monumento popular. Me alegro de que haya vuelto”, entre otros (Barrera, 2020).



Imagen 25. Jirafa “cablejera en su nuevo sitio. Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/nino-pinturas-40-calle-taller.html>

Para completar la historia de “La jirafa cablejera”, considero importante añadir unos apuntes teóricos de la autora Nomeikate (2017), que analiza el arte callejero desde un punto de vista patrimonial. El caso es que la autora afirma que, los significados, sentimientos y cualidades afectivas que se adjuntan a una obra de arte callejero en particular pueden ser desconocidos hasta que se elimine. Es decir, la eliminación de una obra de arte puede revelar los significados y sentimientos asociados a la obra de arte o su lugar. Aplicado a este caso, la eliminación de la jirafa llevó al municipio y al vecindario a considerar las cualidades afectivas de la obra de arte en la calle. La comunidad expresó emociones negativas cuando se retiró la obra de arte, y emociones positivas cuando volvió aparecer (no en el mismo sitio, pero sí su representación). Por eso, la eliminación condujo a una evaluación de la importancia de las obras de arte de la calle para el vecindario, y reveló la comprensión de la comunidad sobre el espacio/lugar colectivo compartido.

Es así como estos tres casos nos enseñan la falta de consideración y profundización de estas manifestaciones en el marco teórico patrimonial. Considero que

es necesario revisar estos marcos patrimoniales, así como los urbanísticos o locales. Será necesario replantearnos el arte urbano en estos marcos. Teóricamente, habiendo analizado los valores necesarios para que una manifestación artística sea planteada patrimonialmente, y habiendo conocido a través de estos singulares casos que efectivamente algunos graffitis sí los cumplen ¿qué es lo que separa el graffiti del Patrimonio? ¿Cuáles son los problemas que emergen en este proceso de patrimonialización?

5. La problemática que supone su protección y conservación

En este apartado del trabajo, se abarcará la problemática que supondría considerar el graffiti y el arte urbano como Patrimonio, teniendo en cuenta que existe una incompatibilidad con respecto a considerarlo objeto de protección y conservación. A continuación se observarán estas incompatibilidades.

5.1 Entre el espacio público y privado

Existe una grave problemática a la hora de dotar a los graffitis de valores patrimoniales. Como explica Jaime San Juan (2018: 200) en las conclusiones de su texto sobre la problemática de considerar el arte urbano y el graffiti como bienes patrimoniales, la principal problemática es la propiedad, ya que existe un conflicto de intereses de propiedad sobre lo que es público. La premisa que se da a la hora de criminalizar el graffiti es la agresión que supone para la propiedad tanto pública como privada, argumentando así su eliminación. Es decir, el graffiti recoge tensiones que nacen en la ciudad, porque la calle es un lugar para la expresión, y en estas calles o mejor dicho en el espacio urbano, encontramos una dicotomía: lo público y lo privado.

Cuando se habla de espacios privados se hace referencia a los hogares y las viviendas donde los individuos siguen unas dinámicas propias, que a su vez están atravesadas por roles o procesos sociales. Por el contrario, al hablar de espacio público se hace referencia a contextos o espacios compartidos a los cuales todos tenemos acceso.

Los graffitis se apropian de esta idea y hacen una utilización del espacio público contraria a la idea hegemónica: de alguna manera, podría considerarse que toman desde su libertad individual el espacio que les pertenece. Ariana Sánchez Acosta (s.f.: 11), que ha analizado el graffiti como un dispositivo en el espacio público, afirma que se promueve cada vez más la transformación del espacio público en propiedad, es decir, no todos tendríamos acceso a este espacio público. Además, determinados grupos y acciones producen diversos conflictos vandálicos, imposibilitando el reconocimiento de estos en el debate.

El espacio público se reconoce como un contexto con una armonía inherente, del que, tanto los graffiteros como personas sin hogar, grupos étnicos o prostitutas quedan excluidos ya que rompen esa armonía a través del conflicto (Sánchez, s.f.: 11).

Sánchez Acosta (s.f.: 11) afirma que el espacio público-privado no deja de ser un constructo histórico-social (que define cada contexto en términos de relaciones, actividades o incluso género), en el cual el graffiti tiene un papel determinante produciendo una reflexión en cuanto la tensión y liminalidad de ambos espacios. Es decir, el graffiti sobre un muro está pensado para ser visto en el espacio público, pero también nos hace cuestionarnos sobre la propiedad privada y muestra la fragilidad de la frontera entre ambos espacios.

¿Qué es lo que ocurre, con este concepto de calle como lugar de expresión? Que se ataca el ágora (la ciudad) a través de la privatización del Estado. Se refiere a la privatización neoliberal de las ciudades, incluidos sus espacios públicos (Sanchis, Aix, 2010: 41). El graffiti y el arte urbano son expresiones artísticas no institucionales que surgen en el espacio público. Aitor Pereira, al igual que Sánchez Acosta, analiza u observa que tanto el espacio público como la propiedad privada son una ficción, que nacen a partir de acuerdos sociales. Pereira dicta que estos espacios no son públicos en sí, sino que son espacios institucionalizados. Estos espacios son controlados por el Gobierno o el Estado, por lo que si se actúa como no se debe, es decir, haciendo actos vandálicos, es considerado una falta a la autoridad. En este caso, los graffitis serían actos no consentidos por dichas autoridades. Y dice así:

“La expresión artística no institucional seguirá existiendo mientras tengamos estas circunstancias sociales. Es una reacción al sistema, una consecuencia del

modelo de sociedad. Leyes anti-graffiti o arte urbano, y los intentos del sistema de domesticar el fenómeno, suprimirlo o reprimirlo, solo conseguirán que este cambie de forma, se readapte, pero no se pueda acabar con el” (2014, citado en Pérez, 2014: 88).

En resumen, el graffiti, pertenece y nace en la ciudad, y es, al mismo tiempo, un subproducto de ella. Este, al plasmarse en las calles, obra como un objeto comunicador, al mismo tiempo que cuestiona los límites que existen entre lo público y lo privado. El caso es que, el graffiti se considera una expresión que rompe la armonía que ya existía en la ciudad, llegándose a considerar como un acto vandálico. Esta consideración vandálica se basa en que “ensucia”, por que “no es legal” y además “atenta contra la propiedad privada”. Es por eso que, en este sentido, se podría considerar una incompatibilidad en cuanto a su protección y conservación.

5.2 Las instituciones y su estética impuesta

Otro de los problemas que emerge a la hora de hablar de la patrimonialización es la relación que presentan el graffiti y el arte urbano con las instituciones. El caso es que, la condición de arte se suele poner en duda por buena parte de las instituciones públicas. Y por ello, como afirma Gabriela Berti (2016: 8) “pensar la consideración patrimonial del arte urbano o su tutela/conservación por parte de las instituciones, también es conflictiva” Y además afirma que, “el poder de las instituciones prevalece sobre la definición del arte” (Berti, 2016: 8). Es decir, las instituciones mediante su discurso clasifican la estética que prevalece del arte. El propio San Juan (2018) en su análisis sobre la institucionalización y su estética impuesta hace referencia a “*the aesthetics of authority* of Jeff Ferrel” donde en su discurso institucional establece una estética concreta de lo que debería de ser el arte, criminalizando el graffiti y excluyéndolo de estos cánones artísticos por su falta de gusto o por ser antiestético. Asimismo, el discurso ha sido asimilado por la población hasta el punto de hacer una distinción entre Street art y graffiti, debido a que el primero se asemeja más a esta estética institucionalizada (por sus códigos abiertos que llega a más público). Pone un ejemplo la comparación entre el graffitero Seen (pionero del graffiti en Nueva York) y su firma, y una plantilla de Banksy. Con la mayor seguridad, afirma, califica a lo primero de feo, y a lo segundo de expresión artística.

Añade que estas calificaciones nos mandan directamente a la teoría estética tradicional. Menciona a Arthur C. Danto, un crítico de arte de Estados Unidos, y su obra *“The Artworld”*, y afirma que este habla de manera tangencial del “mundo del arte” y como “juez universal”, desde su punto de vista que toca la sociología y además elimina una aproximación esencialista de corte platónica. Siguiendo la misma postura, tenemos al filósofo George Dickel, que construyó una teoría constitucional basada en una “institucionalización de la belleza”. Para Dickel las instituciones valoran y califican las obras de arte, acercándose a un análisis descriptivo que compondrá un discurso institucional. San Juan (2018) habla del problema que supone esta definición institucional para la historia del arte contemporáneo, y pone un ejemplo que el mismo Danto puso en su artículo *“The Artworld”* sobre el *“Brillo Box”* de Andy Warhol, que argumentaba a través de esta obra, el final de la estética, y en consecuencia el fin del arte en sí mismo.

El caso es que el graffiti queda fuera del discurso institucional, es decir, de las herramientas que garantizan un orden social. Según Berti, y recuperando la definición del filósofo John Searle, una institución es “cualquier sistema de reglas (procedimientos, prácticas) aceptado colectivamente, que nos permite crear hechos institucionales” (Berti, 2016: 8).

Es así como las sociedades e instituciones se apoyan mutuamente, creando un marco estructural jerarquizado y lleno de valores y reglas. Estas instituciones forman parte de la esfera pública. Además, están dotados de criterios excluyentes, por lo que, si no eres parte de esas reglas, no perteneces a este núcleo. En el mundo del arte también hay reglas, prácticas, teorías, y roles que determinan lo que se considera arte en un determinado momento. Estas reglas pertenecen tanto a las instituciones y al arte, y suponen un punto en común, así como un punto de colisión donde se excluye todo aquello que no refiere a los valores dominantes. Y se pregunta Berti, ¿por qué un sistema de valores institucionales prevalece sobre otro? ¿Qué es lo artístico?

Como se ha podido estudiar, el graffiti y el arte urbano, están fuera de estas reglas institucionales dada su naturaleza y el discurso estético de las propias instituciones donde criminalizan el graffiti y el arte urbano.

5.3 Tensión: la ilegalidad

El graffiti, entre múltiples acepciones que tiene, la más controvertida es la de su naturaleza ilegal. Esto supone un problema a la hora de patrimonializar este tipo de manifestación, ya que se trata de insertarlo en algún marco legal, patrimonial. Merrill (2015: 14) dice así: “la integración del arte callejero en los marcos patrimoniales, ya sea de forma tangible o intangible, integra el graffiti subcultural, aunque sea periféricamente, en los marcos legales, que cuestionan fundamentalmente la medida más importante de su autenticidad: la ilegalidad”.

No se puede negar que al realizar un graffiti en el espacio público, se está llevando a cabo una práctica ilegal, pues se trata de su naturaleza. De hecho, muchas veces se entiende la ilegalidad como un fin último de esta práctica. Pero el graffiti tiene en muchos casos como fin lo estético, superando esta ilegalidad. Es decir, mucha gente observa el graffiti desde la perspectiva del vandalismo, creyendo erróneamente que estos artistas se apoderan de edificios bellos y los pintarrajean. Pero lo cierto es que la mayoría de los artistas callejeros trabajan en vecindarios decadentes y plasman su obra en edificios olvidados. Buscan bloques con aspecto de abandono y su objetivo es embellecer esos edificios y darle vida. Creen que el arte aporta algo a la ciudad y genera una energía que realza estas edificaciones en proceso de erosión. (Seno, McCormick, Schiller, Schiller, Pasternak y Serra, 2010, citados en de la Rubia, 2013: 18). Pero, aunque muchas veces el fin último no sea la ilegalidad, es cierto que, no se puede separar graffiti de ilegalidad.

El graffiti, en su más pura versión, es ilegal, y eso es un hecho constatado. Pero lo cierto es que, también esto ha ido evolucionando en el sentido de que, muchos graffiteros al tener fines artísticos y no vandálicos, deben adaptarse a las normas y por tanto, buscan otras vías de trabajo. No significa necesariamente que dejen de hacer el más puro graffiti, sino que cuando la naturaleza ilegal de las expresiones invalida su trabajo artístico, intentan buscar otras soluciones más edulcoradas de trabajar. Mismamente, en muchas ciudades, los graffiteros (que actúan de modo ilegal en la ciudad) participan en murales colectivos que les proporciona el ayuntamiento. Es así como el graffiti, en los últimos años, ha evolucionado más allá de su ilegalidad.

Sin embargo, a la hora de analizar el graffiti y cuestionar su potencial patrimonial, hay que estudiarlo en su versión más pura, y eso implica su naturaleza ilegal, y por tanto, sigue tratándose de incorporar un acto vandálico en un marco legal.

Así, el graffiti, que muchas veces sigue definiéndose como un acto vandálico, sigue percibiéndose como un ataque a las ciudades y al patrimonio cultural. Es decir, existen bienes comunes patrimoniales y estos sufren de agresiones por parte del vandalismo, donde en ocasiones, es incluido el graffiti.

Sin embargo, este discurso, simplista y sin profundización, es el resultado de una invención, ya que el vandalismo, actúa como una expresión iconoclasta y antítesis de lo que se entiende como patrimonio cultural.

Además, graffitear se considera como un primer paso para la delincuencia. Este hecho es también muy difundido y comentado en las comunicaciones, que muchas veces difunden una versión muy equivocada de la realidad. Por ejemplo, tratando el caso de Granada y los medios de comunicación a lo largo de estos años, el Albaicín, ha sido bombardeado por pintadas que destruyen la armonía que se encuentra en ese barrio, histórico, patrimonio de la humanidad. El problema (según los medios) son las pintadas (que no son precisamente graffitis con fines artísticos) y los jóvenes vándalos que los hacen. Pero ¿acaso, el problema que se está dando en este barrio no son las pintadas, sino la crisis socioeconómica que está sufriendo este barrio?

Por suerte, esta concepción poco a poco va superándose, ya que, el graffiti y el arte urbano poco a poco van situándose en el cosmos del arte. Aunque es cierto, que, muchas veces es imposible separarlo de su condición ilegal, y por tanto de su carácter vandálico.

5.4 Fugacidad

Como se ha mencionado a lo largo del texto, el graffiti, es un arte fugaz, efímero por naturaleza. Se entiende así a toda aquella expresión artística concebida bajo un concepto que no permanecerá como objeto artístico material y conservable.

Como pasa con la condición de ilegalidad, otro de los problemas a la hora de conservar y proteger este tipo de manifestación es que, si se conserva algo que es efímero, puede perder su autenticidad con la que ha sido creada. De alguna manera, es posible que este propósito de conservar y “congelar” un graffiti contradiga la razón principal por la que en un inicio fue creado (Santabárbara, 2016: 161). Es decir, los escritores conciben estas obras sabiendo que en algún momento desaparecerán. ¿Por qué se está planteando entonces su protección y conservación?

Es posible que el hecho de crear estas expresiones para que desaparezcan, cuestiona el planteamiento de su futura conservación. ¿Y si simplemente se debe dejar que convivan con la ciudad y que desaparezcan cuando deban hacerlo, dejando sitio a otros y respetando su condición?

En este punto, aunque sí es cierto que considero que se debe tener en cuenta su fugacidad, sencillamente porque se trata de su identidad creativa, también hay que tener en cuenta que a veces, al adquirir ciertos valores (no materiales, sino más bien simbólicos), estas obras anhelan quedarse donde fueron concebidas.

Es un buen ejemplo de todo esto el caso del artista Blek le Rat. Este poseía una obra llamada “La Madonna”, ubicada en la ciudad de Leipzig, que fue concebida teniendo en cuenta su fugacidad, y cumpliendo con su naturaleza, se perdió bajo capas de carteles publicitarios durante dos décadas. Pero tal era su reconocimiento e importancia en la sociedad, que se llegó a restaurar: se limpió y se repintó por el mismo artista. Lo protegieron con metacrilato y se colocó un cartel explicando la historia de la obra.

Este ejemplo explica cómo algunas obras, aunque nacen para no perdurar, a veces, a raíz de su adquisición de valores, su destino puede cambiar. De todos modos, está claro que con excepción de un reducido número de obras singulares, el resto nacen y mueren con esa pretensión fugaz.

5.5 El escritor: La ley de propiedad intelectual

Las obras realizadas en el espacio urbano sufren de otra complicación y es que, cualquiera se puede apoderar de ellas. Al plasmarlas en el espacio público (propiedad pública y privada), las obras afectan y pertenecen a la ciudad. Estos autores no tienen ningún tipo de protección en cuanto a que se respete su autoría. Con todo esto, se trata mucho sobre el tema de propiedad intelectual, ya que, hasta estos días muchos graffiteros y artistas urbanos, al tener una falta de protección en cuanto a la autoría, las obras suelen ser extraídas, apropiadas, vendidas y hasta copiadas por campañas publicitarias, y en la mayoría de los casos, el graffitero no puede hacer nada al respecto. Anteriormente se ha hablado de dos casos. Uno de ellos era Banksy, que se enfrentó a que muchos de los propietarios de las mismas fachadas arrancaron y vendieron sus obras. Otro de los casos más controvertidos fue a raíz de crear una colección de más de 250 obras de arte urbano arrancadas con obras que venían de Amsterdam, París, Nueva York, con el nombre de *Street Art- Banksy&Co. L'arte allo stato urbano*. Fue muy polémico y se habló mucho de esto tanto en los diarios como en los blogs de arte urbano. Los autores de las obras de esta colección no fueron informados en ningún momento del arranque de sus obras. Al final, el artista BLU, a quien le pertenecían algunas de las obras de esta colección, como respuesta cubrió todas sus obras con pintura gris. ¿Hay algún tipo de protección para estos autores?

Existe la Ley de Propiedad Intelectual (en España) que podría funcionar como protección para los artistas. ¿Se podrían entender los graffitis en estos términos? ¿Reúnen los requisitos para merecer la consideración de “obras” en el sentido de que le da a este término la Ley de Propiedad Intelectual?

Según el artículo 10 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, establece lo siguiente:

“Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas: Las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o cómics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas.”

En este caso, el graffiti se entendería como creación artística, y dentro de esa creación artística como una obra de pintura (hecha la mayoría de veces en spray, y en el caso del arte urbano podría contener también algún otro material).

Por otro lado, como indica la Ley de Propiedad Intelectual, “la titularidad de los derechos de propiedad intelectual sobre una obra, corresponde al autor por el mero hecho de la creación” (López, 2018: 65). El autor es el único titular de estos derechos, y la obra tiene autor cuando este lleva su firma, nombre o signo. Sin embargo, el problema viene cuando una obra no está firmada, o cuando la firma no se identifica bien, que es lo que pasa muchas veces con los graffitis. Y así dice la Ley, “ cuando la obra se divulgue en forma anónima o bajo seudónimo, los derechos de propiedad intelectual se corresponderán con la persona que saque a la luz con el consentimiento del autor, mientras este no revele su identidad”. Por ejemplo, algunos artistas callejeros mantienen oculta su identidad, pero se comunican con el público a través de su propia página web, que utilizan, entre otras cosas, para confirmar la autoría de sus obras. En este caso, cabe entender que quien aparezca como titular de la web o la persona natural o jurídica a quien ésta atribuya dicha función, estaría legitimada para actuar en representación del autor.

No obstante, encontramos ciertas limitaciones. El artículo 35.2 del mismo texto, limita la protección al indicar que “las obras situadas permanentemente en parques, calles, plazas u otras vías públicas pueden ser reproducidas, distribuidas y comunicadas libremente por medio de pinturas, dibujos, fotografías y procedimientos audiovisuales.” Este artículo excluiría al graffiti porque aunque, es una obra artística y original, su soporte es la calle, por lo cual, según la ley podría ser reproducida.

Por otro lado, el derecho de creación intelectual le pertenece al artista, pero no el de derecho de propiedad sobre el objeto material, o el soporte que contiene la obra. El artículo 3.1 afirma que los derechos de propiedad intelectual sobre la obra son independientes del derecho de propiedad, cuyo objeto es una cosa material a la que está incorporada la creación intelectual. Pero como contrapartida, por el “derecho moral” que se menciona en esta ley en el artículo 14.1, se dice que el artista puede elegir la forma de divulgación de su obra.

Estamos ante una doble contradicción, ya que la propiedad intelectual es del artista, pero la propiedad de la obra a nivel de pertenencia es del propietario del muro o edificio donde se ha hecho la obra. Ambas propiedades entran en conflicto desde el momento en el que una obra es realizada apropiándose del espacio urbano (Santabábara, 2016: 164)

La propia Ley de Protección Intelectual posee limitaciones para estas manifestaciones, ya que, aunque no quepa duda de que el graffiti cae en el ámbito de protección de Derecho de Autor sin que sea una traba su naturaleza efímera, el anonimato o que la creación de esta obra atente contra el derecho de propiedad, sufre de falta de protección dadas las limitaciones comentadas.

Tal y como aclara Ginger (2016: 30), será necesario crear unos parámetros deontológicos que regulen el rol y la acción metodológica del conservador-restaurador en el contexto del arte urbano, respetando tanto a las obras como a los artistas. Es decir, si la Ley de Propiedad Intelectual no puede llegar a protegerlos, sería necesario trabajar a través de estos parámetros deontológicos.

El graffiti, no solo plantea un debate estético sino que tambalea la configuración misma de la sociedad: los límites de lo público y privado. Además, en consecuencia de su naturaleza ilegal y la apropiación del espacio público, derivan en él ciertas políticas culturales, que normalmente le afectan negativamente. Asimismo, al tratarse muchas veces de obras anónimas, ilegales y pertenecientes al espacio público, las leyes que protegen a los artistas son limitadas.

Es importante tener en cuenta esta problemática ya que también obstaculiza y limita en muchos sentidos su consideración como patrimonio cultural. Ahora, tras haber planteado a lo largo de todo el trabajo su consideración como parte del patrimonio cultural y ver la amplia y extensa problemática que emerge de cualquier intento de inserción del graffiti dentro de los marcos legales, surge una nueva pregunta: ¿Es necesario tratar de incorporar el graffiti al Patrimonio Cultural o es posible que lo realmente necesario sea adaptar los criterios del Patrimonio Cultural a la hora de considerar bienes a objetos contemporáneos como es el graffiti?

6. Conclusiones. Futura valoración patrimonial de los graffitis. El patrimonio alternativo de las ciudades.

A lo largo del trabajo, se ha repetido constantemente la idea de la naturaleza del graffiti, que es (y tal vez siempre será) efímero, ilegal y anticomercial. De alguna manera, el graffiti es sencillamente lo que es: una expresión artística plasmada en el espacio público.

Sin embargo, el graffiti sí cumple valores que lo hacen objeto de patrimonialización. En su caso, tal y como se ha mencionado, su valor más importante es el reconocimiento social que puede llegar a recibir por parte del colectivo, que es testigo de su valía dentro del entramado urbano que es la ciudad. El graffiti es una manifestación artística (no todas) creada por el hombre en la ciudad, que se considera un espacio donde todos puedan participar. Es cierto que no todos los graffitis deben ser protegidos y conservados, ya que algunos sencillamente nacen y mueren en el contexto de la ciudad como un proceso dinámico. Estas manifestaciones son temporales y cambiantes por su naturaleza, aspecto que no tiene por qué considerarse negativo, planteando que, de hecho, tal vez en la mayoría de casos esto debería respetarse. No obstante, en otros casos, que pueden considerarse singulares, sí adquieren los valores necesarios para ser patrimonializados. En definitiva, el graffiti constituye un bien difícil de gestionar y entender. Ya que, se trate de una manifestación artística, puede ser que no todas las facetas de la vida cultural tengan por qué participar formalmente como patrimonio. ¿O sí?

En los innumerables intentos de insertar el graffiti en los marcos legales del patrimonio cultural, este se ha enfrentado en cada una de esas veces, a determinadas problemáticas que parecen no resolverse nunca, ya que atentan a la esencia inherente de esta manifestación. De hecho, es innegable la resistencia que muestra el graffiti hacia los marcos patrimoniales institucionalizados a pesar de incorporar o tener valores patrimoniales, dando la sensación de que la única manera de patrimonializar el graffiti sea modificar alguna de estas características, y es posible que además de ser una incoherencia, el graffiti dejaría de ser lo que es.

El patrimonio, por otro lado, ha mostrado ser firme pero también flexible, ya que a lo largo de la historia ha permitido determinados cambios para poder adaptarse a la realidad del momento. De hecho, los objetos que pertenecen a lo que se considera patrimonio, se deben a los valores que las personas se dan en ese momento concreto de la historia. El presente es también un momento de la historia, y es posible que este sea el momento en que el graffiti pasa por la aceptación de esta manifestación artística, valorándola. Se trata de un movimiento artístico internacional que puede apreciarse en todas las ciudades del mundo (o casi todas) ya que las calles están llenas de graffitis, y forman parte, innegablemente, de la experiencia de la ciudad.

Por todo ello, y aunque este trabajo se ha dedicado en toda su plenitud encontrar la manera de patrimonializar el graffiti, es posible que lo que debería de ser adaptado sea el Patrimonio Cultural, adaptándose así a otras muchas expresiones contemporáneas. Se podría plantear un patrimonio alternativo respondiendo a sus necesidades, a partir de una comprensión más completa de todo lo que supone la existencia y autenticidad de un graffiti. Así, a la hora de construir un patrimonio alternativo, tendría que centrarse en lo que exige o pide el propio bien en sí mismo, ya que, tal y como se ha mencionado, algunos nacen para ser preservados y otros para ser destruidos. Además, un patrimonio alternativo supondría, teniendo en cuenta su naturaleza y su convivencia con la ciudad, la elaboración de determinados mecanismos específicos para estas manifestaciones, considerando tanto el arte urbano como el graffiti como los transformadores de espacios urbanos dinámicos de las ciudades posmodernas.

Merril (2014: 18) habla de los posibles peligros que la integración del arte urbano y los graffitis en los marcos del patrimonio oficial puede representar para la autenticidad de sus tradiciones relacionadas con la ilegalidad, ilegibilidad, el anticomercialismo y la fugacidad, y añade que si la demanda de la integración del arte urbano y a su vez del graffiti en los marcos patrimoniales continua creciendo, entonces las definiciones tradicionales de patrimonio, vandalismo y el entorno histórico deberán revisarse.

En conclusión, el graffiti es una manifestación artística contemporánea que sí reúne determinados valores para ser patrimonializado, y sin embargo parece exigir un marco alternativo que respete su naturaleza.

7. Bibliografía y Webgrafía

- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/11419/>
- Abarca, J. (2016). El estado preservará un graffiti histórico en Estocolmo [Urbanario.es]. Recuperado el 5 abril 2020, de <https://urbanario.es/el-estado-preservara-un-graffiti-historico-en-estocolmo/>
- ABC NEWS (2008). Melbourne graffiti considered for heritage protection [abc.net.au]. Recuperado el 3 de abril del 2020, de <https://www.abc.net.au/news/2008-06-23/melbourne-graffiti-considered-for-heritage/2481118>
- Amor, R. L. (2016). Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al graffiti y al arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas. *Ge-conservacion*, 10(10), 87-96. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.402>
- Amor, R.L. (2016). Primeros criterios para la conservación y restauración de obras de graffiti y arte urbano. Casos expuestos durante las jornadas de Vincularte. *MURAL Street Art Conservation*, (3), 4-7. Recuperado el 1 de abril de 2010, de <http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/muralstreetartconservation>
- ARTIUM (2009). A través del graffiti: de la pared a los libros [issuu.com]. Recuperado el 11 de febrero 2020, de https://issuu.com/artium_vitoria/docs/dossier
- Barrera, J. (2017). El renacimiento de la Jirafa Cablejera del Realejo [elideal.es]. Recuperado el 6 marzo 2020, de <https://www.ideal.es/granada/201703/24/renacimiento-jirafa-cablejera-realejo-20170323184737.html>
- Audio Trails. (2020). When does graffiti become heritage [audiotrails.co.uk]. Recuperado el 3 de abril del 2020, de <http://audiotrails.co.uk/when-does-graffiti-become-heritage/>
- Barrera, J. (2020). El graffiti de la Jirafa Cablejera vuelve al barrio del Realejo [elideal.es]. Recuperado el 5 junio 2020, de <https://www.ideal.es/granada/graffiti-jirafa-cablejera-20200419180219-nt.html>
- Barrera, J. (2020). El Niño de las Pinturas: «No puede ser que la protección del patrimonio sirva para bloquear la cultura» [elideal.es]. Recuperado el 6 de

- Febrero 2020, de <https://www.ideal.es/granada/puede-proteccion-patrimonio-20200126184810-nt.html>
- Cambil, M. E. (2008). La percepción "ilegal" de la ciudad: Graffitis en Granada. *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red): Congreso Nacional de Historia del Arte* (pp. 1097-1110). Palma de Mallorca: Comité Español de Historia del Arte: Universitat de les Illes Balears. Recuperado el 5 de abril de 2020, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7130634>
- Carretón, A. (2020). ¿Dónde está el valor del Patrimonio cultural? [patrimoniointeligente.com] Recuperado el 4 de Febrero 2020, de <https://patrimoniointeligente.com/valor-del-patrimonio-cultural/>
- Castillo, J. (2007). El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre. *E-rph: Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, (1), 1-35
- Castillo, J. (2010). Caracterización del patrimonio histórico en la etapa democrática. *La Protección del Patrimonio Histórico en la España democrática*, 55-90. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3615531>
- Chacón, J., & Cuesta, O. (2013). El grafiti como expresión artística que construye lo político pluralidad de mundos y percepciones. Una mirada en Bogotá. *Nodo: Arquitectura. Ciudad. Medio Ambiente*, 7(14), 65-76. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4323702>
- Consejo de Europa. (2005). Convenio Marco del Consejo de Europa sobre el Valor del Patrimonio Cultural. *Serie de Tratados del Consejo de Europa*, (199). Recuperado de <https://rm.coe.int/16806a18d3>
- Couvreux, N. (2017). Visión purista y visión evolutiva: dos maneras de concebir el graffiti y el arte urbano. *Tercio Creciente*, (11), 131-150. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5791025>
- de Diego, J. (1997). La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano [graffiti.org]. Recuperado el 2 de febrero del 2020, de <https://www.graffiti.org/faq/diego.html>
- Edith, A. (2011). Tipos de graffiti [slideshare.net]. Recuperado el 4 Febrero 2020, de <https://es.slideshare.net/aliedit/tipos-de-graffiti-9214798>
- El Independiente de Granada. (2020). El Ayuntamiento no permite a El Niño de las Pinturas restaurar uno de sus graffitis más emblemáticos en el Realejo [elindependientedegranada.es]. Recuperado el 5 de marzo 2020, de

<https://www.elindependientedegranada.es/cultura/ayuntamiento-no-permite-nino-pinturas-restaurar-uno-grafitis-mas-emblematicos-realejo>

Espacio Visual Europa (9 de abril del 2014). Valor del Patrimonio Cultural [evemuseografia.com]. Recuperado el 3 Febrero 2020, de <https://evemuseografia.com/2014/04/09/valor-del-patrimonio-cultural/>

Fernández, C. (2009). Evolución jurídica de la protección internacional de los bienes culturales en los conflictos armados. *Anuario Español De Derecho Internacional*, (25), 239-262. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3141105>

Figueroa, F. (2006). *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Sevilla: Minotauro Digital.

Figueroa, F. (2014). *El graffiti de firma: un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y de hoy*. Madrid: Minobitia.

Figueroa, F. (2015). El historiador del arte frente al arte urbano. *MURAL Street Art Conservation*, (2), 11-12. Recuperado de <http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/muralstreetartconservation>

Figueroa, F. (2016). Prólogo. *Ge-Conservación*, (10), 82-86. Recuperado de: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/download/409/330/>

Fish, C. (2013). El graffiti y la propiedad intelectual en España [100grados.es]. Recuperado el 10 June 2020, de <http://www.100grados.es/el-graffiti-y-la-propiedad-intelectual-en-espana/>

García, M. P. (2012). *El patrimonio cultural: conceptos básicos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

García, E. (2016). Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación. *Ge-Conservación*, (10), 97-108. Recuperado de <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/401>

Ginger, E. (2016). Propiedad intelectual y arte urbano. *MURAL Street Art Conservation*, (3), 28-31. Recuperado de <http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/muralstreetartconservation>

Gómez, J. (2006). La Academia de Bellas Artes pide que las autoridades actúen contra las pintadas [ideal.es]. Recuperado el 6 de Febrero 2020, en https://www.ideal.es/granada/pg060425/prensa/noticias/Local_Granada/200604/25/COS-GRA-127.html

- González-Varas, I. (2018). *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas* (2nd ed.). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Granada. Ayuntamiento de Granada.(2002). *Plan General de Ordenación Urbanística de Granada*. Granada: BOP nº 186.
- Hernández, A. (2014). *Gestión Cultural Y Conservación De Arte Urbano En La Ciudad De Tarragona* (Trabajo fin de Grado). Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/60609/HERN%C3%81NDEZ%20-%20GESTI%C3%93N%20CULTURAL%20Y%20CONSERVACI%C3%93N%20DE%20ARTE%20URBANO%20EN%20LA%20CIUDAD%20DE%20TARRAGONA.pdf?sequence=2>
- Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico (s.f.). Conjuntos Históricos y planeamiento urbanístico [juntadeandalucia.es]. Recuperado el 2 Marzo de 2020, de <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/culturaypatrimoniohistorico/areas/bienes-culturales/conjuntos-historicos.html>
- Llull, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo Y Sociedad*, (17), 177-208. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173002>
- López, C. (1999). Interrelación de las categorías legales de protección del Patrimonio Cultural en España. *PH: Boletín Del Instituto Andaluz Del Patrimonio Histórico*, (7-27), 83-90. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3004986>
- López, J. (2018). Y el vandalismo se hizo arte: la protección del grafiti por el derecho de autor. *RIIPAC. Revista Sobre Patrimonio Cultural: Regulación*, (10), 53-87. Recuperado de <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/86488>
- Luque, L. (2018). Graffiti e igualdad de género: la artista icat y el proyecto educativo del ies trassierra (córdoba). *Ausart Journal For Research In Art*, 6 (1), 73-82. Recuperado de <https://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/viewFile/19156/17961>

- MacDowall, L. (2006). In praise of 70K: Cultural heritage and graffiti style. *Continuum*, (20), 471-484. Recuperado de [https://www.academia.edu/6770111/In Praise of 70K Cultural Heritage and Graffiti Style](https://www.academia.edu/6770111/In_Praise_of_70K_Cultural_Heritage_and_Graffiti_Style)
- Martín, L. (2015). Arte urbano como patrimonio inmaterial. *MURAL Street Art Conservation*, (3), 21-22. Recuperado de <http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/muralstreetartconservation>
- Martín, L. (2016). Arte urbano legal-ilegal. *MURAL Street Art Conservation*, (3), 36-38. Recuperado de <http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/muralstreetartconservation>
- Martínez, C. (2007). Los nuevos planteamientos de la gestión del patrimonio cultural en el ámbito urbano: planes estratégicos y distritos culturales. *E-rph: Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, (1). Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/61290>.
- Mateos, J. (2016). Manual de Técnicas y Medios del Graffiti [iissuu.com]. Recuperado el 5 de febrero del 2020, de https://issuu.com/acuadros.es/docs/issuu_0b98cf3d710769
- Méndez, J.(s.f.) Introducción al graffiti [valladolidwebmusical.org]. Recuperado el 7 Febrero 2020, de <https://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>
- Menor, L. (2017). *Arte y urbano y políticas públicas en la ciudad contemporánea. El caso de Madrid* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/457524#page=1>
- Merril, S. (2014). Keeping it real? Subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity. *International Journal Of Heritage Studies*, 21(4), 1-21. <https://doi.org/10.1080/13527258.2014.934902>
- Ministerio de cultura y deporte, Gobierno de España. Régimen general de protección del Patrimonio Histórico. Recuperado el 6 de Enero de 2020, de <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/patrimonio/bienes-culturales-prottegidos/niveles-de-proteccion/regimen-general.html>

- Nomeikaite, L. (2017). Street art, heritage and embodiment. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, (3), 43-53. Recuperado de <http://sauc.website/index.php/sauc/issue/view/6>
- Observatorio de arte urbano. (2017). Muelle [muellefirma.wordpress.com]. Recuperado el 4 Marzo 2020, de <https://muellefirma.wordpress.com/firma-de-muelle/>
- Parahia, R. (2007). Las ciudades y su espacio público. *IX Coloquio Internacional de Geocrítica*. Recuperado el 3 de junio, de <http://www.ub.edu/geocrit/9porto/perahia.htm>
- Pérez, A. (2010). Reclaman que un graffiti sea declarado Bien de Interés Cultural [ecodiario.eleconomista.es]. Recuperado el 7 de marzo 2020, de <https://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/2221164/06/10/Reclaman-que-un-graffiti-sea-declarado-Bien-de-Interes-Cultural.html>
- Pérez, M. (2016). El graffiti de una jirafa que enfrenta al Ayuntamiento de Granada y al Banksy local [verne.elpais.com]. Recuperado de 23 marzo 2020, de https://verne.elpais.com/verne/2016/02/05/articulo/1454698711_413983.html
- Pérez, R. (2014). *Escenas del graffiti en Granada*. Granada: Ciengramos.
- Pérez, R. (2017). El graffiti como recurso didáctico en el ámbito educativo. El caso de Granada. *UNES*, (3), 64-82. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/58819>
- Pérez, R. (2017). El graffiti como recurso didáctico en el ámbito educativo. El caso de Granada. *UNES*, (3), 64-82. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/58819>
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba *el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia*. BOE, 97, de 22 de abril de 1996.
- Rubia López, E. (2013). *Arte urbano: graffiti y postgraffiti. Acercamiento a la problemática legal y patrimonial en torno a su conservación* (Tesis final de Máster). Universitat Politècnica de València. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/39193>
- Ruiz, R. (2003). *Mientras duermes: Granada graffiti*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Ruiz, R. (2018). *Hemos restaurado el muro dedicado a Jesús Arias en la Chana. La semana que viene estará listo para recibir una placa conmemorativa en las*

- fiestas del barrio, que estrena esta pared declarada BIC* (tuit).Twitter. Recuperado el 4 de mayo de 2020 de <https://twitter.com/ninopinturas/status/1009399906711298048>
- Raul, R. (2018). El niño de las pinturas. Sex. Recuperado 3 de marzo de 2020, de <https://www.elninodelaspinturas.es/>
- Sánchez, A. (s.f.) Aproximaciones al graffiti como dispositivo de comunicación en el espacio público. El caso de Granada. *Live speaking*, 6, 9-23. Recuperado de <http://livespeaking.es/descargas/Libro%20Vol.%2006/2.Libro%20Ariana.pdf>
- San Juan, J. (2017). Un dialogo mural: Graffiti y Street art [repositorio.unican.es]. Recuperado de <https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/12253>
- San Juan, J. (2018). Grafiti y arte urbano: una propuesta patrimonial de futuro. *Santander. Estudios De Patrimonio*, (1), 181-210. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6675499>
- Santabábara, C. (2016). La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales. *Ge-Conservación*, (10), 160-168. Recuperado de <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/download/409/330/>
- Santana, I. (2017). El tratamiento del patrimonio cultural inmueble en el planeamiento urbanístico desde la experiencia en Andalucía. *E-Rph: Revista Electrónica De Patrimonio Histórico*, (20), 57-75. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/6289/0>
- Sex, Quique, FRS, Nike, Drew, Sam3, Nexus23, Peja, Reno, LJDA, Pornostrars, Kaneda y Chicle (2005). *Granada graffiti, 2005-1989*. Armilla: El Lunes.
- Vallejo, L.E. (2000). *Graffiti: evolución, proceso y concepto plástico* (Tesis). UGR, Granada. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/28557>
- Zaplana, M. (2005). El graffiti y la pintada: texto como forma de hacerse escuchar.. *Tonos*, 9, 1-9. Recuperado de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum9/corpora/GRAFFITI%20.htm?cv=1>