

Visión purista y visión evolutiva: Dos maneras de concebir el graffiti y el arte urbano

*Purist vision and evolutionary vision:
Two ways of understanding the graffiti and urban art*

Nicolás Couvreux Alijarte
Facultad de Bellas Artes Alonso Cano.
Universidad de Granada, España.
ncouvreux@gmail.com

Recibido 04/07/2016
Aceptado 05/11/2016

Revisado 15/09/2016
Publicado 01/01/2017

Resumen

Este texto tiene el propósito de realizar una aproximación a dos maneras diferentes de concebir el graffiti y el arte urbano en el ámbito teórico. En la actualidad nos encontramos con la opinión de unos especialistas que estudian el graffiti y el arte urbano por separado, entendiendo que son dos juegos esencialmente diferentes, que tienen raíces culturales diferentes, practicantes diferentes y públicos diferentes; mientras que desde la opinión de otros especialistas el graffiti y el arte urbano son parte de un mismo fenómeno que ha evolucionado a través de un complejo proceso desde el graffiti infantil, el graffiti de las pandillas, el writing, el graffiti, el postgraffiti,

Abstract

This text is intended to make an approach to two different ways of conceiving the graffiti and street art in the theoretical realm. Today we find the opinion of some experts who study the graffiti and street art separately, understanding that there are two essentially different games, which have different cultural backgrounds and different public; while from the opinion of other specialists of graffiti and street art are part of the same phenomenon that has evolved through a complex process from child graffiti, gang graffiti, the writing,

Para citar este artículo

Couvreux Alijarte, N. A. (2017). *Visión purista y visión evolutiva: Dos maneras de concebir el graffiti y el arte urbano*. Tercio Creciente, 11, págs.131-150. DOI: 10.17561/rtc.n11.9

el street art o el arte urbano. Por ello es necesario acuñar términos para diferenciar estas dos visiones, facilitar su estudio y prevenir fricciones o conflictos a nivel práctico y teórico.

En este sentido se denomina “visión purista” a aquella que considera que ambos fenómenos son esencialmente diferentes y “visión evolutiva” a aquella que considera que ambos fenómenos están estrechamente vinculados a través de un proceso evolutivo.

graffiti, postgraffiti, street art or urban art. It is therefore necessary to coin terms to differentiate these two visions, facilitate their study and prevent frictions or conflicts practical and theoretical level.

In this sense it is called “purist vision” to one that considers both phenomena are essentially different and “evolutionary vision” to one that considers the two phenomena are closely linked through an evolutionary process.

Palabras clave / Keywords

Hibridación, percepción, perspectiva, técnicas artísticas.

Hybridization, Perception, Perspective, Artistic techniques

Para citar este artículo

Couvreux Alijarte. N. A. (2017). *Visión purista y visión evolutiva: Dos maneras de concebir el graffiti y el arte urbano*. Tercio Creciente, 11, págs.131-150. DOI: 10.17561/rtc.n11.9

1. Introducción

Durante los años 70 se consolidaba en Nueva York una cultura que sobresalía tras una amplia tradición en la escritura marginal. Algunos de los antecedentes más directos del graffiti neoyorquino fueron el graffiti infantil¹, pandillero, hobo y carcelario; pero también podía remontarse a otras prácticas como el graffiti erótico y romántico (realizado sobre árboles, bancos o monumentos), el graffiti memorial de viajeros y turistas, el graffiti político, el graffiti de leyenda (esas frases a veces firmadas que hacen reflexionar o sentir al lector), entre otros. En definitiva, toda una serie de huellas socioculturales que giraban en torno a aspectos tan variados como la identidad, el amor, la rivalidad, la reivindicación, la filosofía o la fe.

1.1 Del writing al graffiti

Destacados historiadores en el ámbito del graffiti señalan que el primer impulsor del movimiento writing fue un chico de Filadelfia apodado Cornbread, que en torno a 1966 comenzó a escribir su apodo por el barrio.² Este sería imitado por decenas de adolescentes que constituían sus propios pseudónimos para unirse a la práctica de un movimiento que durante los años 70 pasaría a llamarse writing, en el que la competición por apropiarse de los lugares más visibles y arriesgados así como el uso de elementos decorativos (coronas, estrellas o flechas) ya aparecían a finales de los años 60. Se cree que los escritores de Filadelfia habían comenzado un par de años antes que los de Nueva York a apropiarse de soportes espectaculares como vallas publicitarias y algunos soportes móviles como furgonetas, camiones y autobuses, todo ello con el fin de aumentar el efecto

propagandístico para alcanzar popularidad. Se registra también que en 1969 los escritores de Filadelfia bajaron a bombardear las instalaciones del metro, no obstante, se reconoce que serían los escritores de Nueva York quienes harían evolucionar el fenómeno a nivel cultural y estético³.

En la escena de Nueva York ya venían preparando el terreno los graffiti territoriales que durante décadas habían estado realizando las pandillas callejeras y no fue hasta finales del año 1968 que comenzaron a aparecer los tags de los primeros escritores de graffiti, entre ellos Julio 204 y Taki 183.



Figura 1. Taki183 junto a algunos de sus lienzos. Nueva York, 2009.

(Foto: ©Joe Russo. Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1838490238798&set=a.1142078508940.2022080.1136771956&type=3&theater>) Consultado por última vez el 12 de enero de 2016.

En 1971 el periódico New York Times dedicó un artículo a Taki 183 que a menudo es señalado como el hecho decisivo que inspiró a miles de jóvenes y adolescentes de diversas clases sociales. De este modo, el writing desembocaría en la masificación de la firma dando lugar a que aparecieran nuevos estilos y formatos, después vino la inclusión de figuras del comic y la cultura de masas, el concepto de la competición sana por el estilo o la aparición de crews y otros colectivos como el UGA (United Graffiti Artist) y el NOGA (Nation Of Graffiti Artist) que a mediados de los años 70 comenzarían a introducir a los primeros “escritores” de graffiti en la escena del arte.⁴

Desde principios de los años 70 el graffiti ya se había introducido en el sistema de metro de Nueva York, recubriendo el interior y el exterior de los vagones que recorrían la gran manzana. Uno de los factores clave que hizo que muchos escritores sustituyesen el término writing por el de graffiti, fue que este comenzó a ponerse de moda en los media y pasó a formar parte de la imagen icónica de Nueva York, lo cual no resultó ser tan atractivo para las autoridades que perseguían e intentaban frenar el graffiti mediante el incremento del control policial y las sanciones. Pese a ello, durante aquella década, el fenómeno del graffiti prendió como la pólvora alcanzando a jóvenes y adolescentes de todos los estratos sociales.

1.2 La bifurcación en el graffiti: calidad formal y cantidad de ropagación

Como mencionábamos anteriormente, hasta mediados de los años 70 se había producido una evolución estilística entre los escritores donde primaba la habilidad técnica

para sobresalir entre la masa, produciendo así que la escritura de letras fuesen incrementando nuevos formatos y recursos gráficos. Formatos de graffiti sobre tren como el Panel Piece, Top to Botton, Whole Car, End to End, Whole Train, etcétera, y recursos gráficos que daban nombre a estilos de letra como Buble Letters o letras pompa, 3d o tridimensional, Cartoon Style o estilo de dibujos animados, Shadow Letters o letras sombreadas, Tumble Letters o letras tumbadas, Blockletters o letras bloque.

Como parte de este proceso evolutivo que comenzaba a trasladarse a todo tipo de soportes, incluidos los lienzos, a finales de 1974 e inicios de 1975 aparecía un formato de graffiti nuevo al que denominaban throw up o “pota”, que consistía en la elaboración de piezas de rápida ejecución, empleando frecuentemente letras de estilo pompa con un color para el relleno y otro para el contorno y las sombras. Estas “potas” fueron inicialmente un formato que utilizaban muchos escritores para propagar su nombre de manera económica, potente y respetando los códigos jerárquicos entre formatos; no obstante aparecieron algunos escritores como Iz the Wiz, In, Jee2 y To, que fueron más allá y decidieron enfocar su actividad en bombardearlo todo incluido piezas de otros escritores, vulnerando así el código de respeto mutuo que había dentro de la escena y generando una bifurcación en los modos de comprender el graffiti, ya que estos bombarderos defendían que el graffiti no debía basarse en la habilidad técnica sino en la máxima difusión. Esta disputa quedó muy bien ilustrada cuando Castleman explicó que algunos pintores especializados en vagones como Lee o Blade calificaron la popularidad del escritor In, quien alcanzó la suma de 10.000 throw ups, como la muerte del graffiti;⁵ además se puede ver también ilustrada esta lucha en el documental Style Wars (5), donde se observa

que unos se hacían llamar artistas, otros bombarderos, y que el escritor Cap realizaba un throw up sobre una pieza de Seen de un mural colectivo con The United Artists (fig. 2).

Pese a la mencionada fricción que impulsaba dos maneras distintas de competir, una mediante la calidad formal y otra mediante la cantidad de propagación, el graffiti continuó desarrollándose principalmente en el metro de Nueva York durante la década de 1980, hasta que en 1989 el alcalde de la ciudad pudo celebrar, tras

muchos esfuerzos, la victoria definitiva de las autoridades sobre el graffiti suburbano. No obstante, el graffiti había estado trasladándose de nuevo a las paredes y evolucionando hacia el formato mural desde mediados de los años 80, atravesando simultáneamente distintos procesos como la adopción del término postgraffiti, fruto de su absorción en la escena artística, y el éxodo hacia Europa a través la cultura hip hop, los media, los viajes internacionales y las galerías.



Figura 2. Fragmentos recuperados del documental *Stile Wars* (1983), minuto 49.

(Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=NFBRfhoABIQ>) Consultado por última vez el 12 de enero de 2016.

2. La expansión del graffiti y la aparición de nuevos términos

Desde principios de los años 80 el movimiento del graffiti se extendía por las principales ciudades europeas en gran medida gracias a la cultura hip hop, mientras que en el ambiente artístico se barajaban una serie de términos como “Graffiti Art”, “Aerosol Art”, “Outsider Art”, “New Wave Art” o “Postgraffiti”, que a menudo eran percibidos por el público especializado como una nueva forma de Pop Art. Lo cierto es que antes de que llegara el graffiti hip hop ya se podían ver en las principales ciudades europeas distintas versiones de graffiti autóctono, no obstante la llegada del hip hop parecía impulsar con más fuerza cualquier forma de graffiti, a la vez que contribuía a consolidar aquella imagen icónica del graffiti neoyorquino. Miles de jóvenes y adolescentes de los cinco continentes se sumaron a esta práctica, a la que a menudo incorporaban sus propias aportaciones culturales y sus distintas formas de asimilación, haciendo crecer y variar el fenómeno en muchos de sus aspectos a lo largo de los años 90 y principios del s. XXI.

2.1 Uso del término graffiti en el ámbito teórico y sus bifurcaciones

El término graffiti apareció a mediados del siglo XIX con arqueólogos e historiadores para designar académicamente manifestaciones cotidianas en la vida romana, tales como inscripciones del siglo II encontradas en muros y letrinas de Pompeya, que ya en el mundo antiguo tenían la connotación semántica de la inscripción icónica y textual.

En este sentido el graffiti y el street art han estado presentes en casi cualquier época y lugar, pero como su carácter extraoficial era uno de sus rasgos característicos, algunos arqueólogos como Raffaele Garucci lo separaban del arte oficial, relegándolo así a una categoría inferior. Ya en el siglo XX, autores como Arias (1977) escribieron sobre el graffiti y la pintada trazando una detallada clasificación que aún podría considerarse válida. Marconot (1995) lo distinguió sencillamente en dos tipos (los graffitis estéticos y los archives sociales) distinguiendo los profesionales/artísticos de los furtivos/grotescos. Por otra parte autores como Castleman (1987) o Chalfant (1983) adoptaron el término para estudiar el fenómeno desarrollado en los vagones de metro y en las paredes de los barrios marginales de los primeros años setenta.

Tras el contexto de la posguerra mundial y el desarrollo de diferentes tendencias estéticas, musicales, juveniles, políticas o sociales, el graffiti surgía con tal multitud de prácticas, que autores europeos como Baudrillard (1976) y por extensión Garí (1995) consideraron conveniente dividirlo en dos corrientes principales: el modelo francés o europeo y el modelo americano. El modelo francés o europeo sería conocido y emblemático por las revueltas estudiantiles de Mayo del 68 en París, habitual en Europa antes de la llegada de la moda americana y atribuyéndose toda la tradición de la escritura mural informal que respondía a una reivindicación política y social. Se trataba de un graffiti más centrado en el contenido que en la elaboración plástica, heredando una amplia tradición del pensamiento filosófico, poético y humorístico. Mientras que el modelo americano se identificaba más con la técnica del spray, los famosos vagones del tren de Nueva York y la cultura hip hop. Su

tradición residía en el desarrollo formal y la experimentación técnica, enfatizando en la audacia figurativa y animada, por lo que nacía

más expuesto a los medios de comunicación modernos que a la tradición del pensamiento o el arte oficial.



Figura 3. Pintada situacionista de finales de los años 60, propia del modelo francés o europeo, donde se lee “Jouissez sans entraves / Goce sin obstáculos”.

(Fuente: <http://www.eng.partizaning.org/?p=4938>) Consultado por última vez el 12 de enero de 2016.

En base a esa división Garí (1995) sostenía que los adolescentes europeos que adoptaban el graffiti americano a principios de los 80 ignoraban las preocupaciones políticas o filosóficas con el único interés de emular el estilo hip hop. A lo que De Diego (2000) discrepó, porque decía que Garí (1995) estaba tan empeñado en demostrar el carácter dialógico del discurso mural, que se olvidaba de los abundantes aspectos icónicos, simbólicos, referenciales y culturales que el graffiti americano traía consigo; señalando que aunque existía el graffiti puramente textual del modelo europeo, este no mostraba la capacidad evolutiva del graffiti americano, que más allá del mero marcaje del territorio como a menudo se piensa, también buscaba el reforzamiento de la identidad, y un desarrollo de sus propios signos de vitalidad. Por eso De Diego (2000) atribuye el término Graffiti Hip Hop en lugar de Graffiti Americano para especificar mejor el marco cultural, y después redacta una serie de siete características para definirlo. Figueroa (2004) también consideró la clasificación de Garí (1995) y Baudrillard (1976) demasiado superficial y reduccionista, redactando por su parte otra definición genérica del graffiti a partir de cinco puntos con un carácter todavía más abierto.

Consciente de que durante los años 80 ya estaban apareciendo publicaciones como la de Schwartzman (1985) que bajo el título Street Art recopilaba imágenes de Keith Haring, Lee, Lady Pink, Crash, Samo, Seen, Blade, Comet, StayHigh149, Tracy168, etcétera; Lewisohn (2008) observó la fractura ética que venían generando distintos términos y resolvió que el principal aspecto que los diferenciaba se resumía básicamente en el público hacia el que iba dirigido. Por eso cuando fue comisario de la exposición titulada Street Art, celebrada en el año 2008 en la galería londinense Tate Modern, consideró esencial que en la publicación de su libro Street art: The graffiti

revolution se hiciera una división clara entre graffiti y street art en función del público hacia el que iba dirigido, estableciendo así que el término street art servía para referirse a una actividad dirigida al gran público en general, mientras que el término graffiti se refería a una actividad dirigida esencialmente a los demás escritores.

De ahí fue que Abarca (2016) al escribir su tesis, decidió seguir en esa línea y hacer especial énfasis en establecer unos fundamentos teóricos para definir con claridad las diferencias entre el graffiti, el postgraffiti, el arte urbano, la intervención específica, etcétera; convirtiéndose probablemente en el primer autor en lengua castellana en desarrollar tales definiciones en el ámbito teórico. En su tesis diferenciaba el graffiti y el postgraffiti, término que comprendía dentro del arte urbano o street art, aclarando que a diferencia del arte público el postgraffiti es un arte público independiente; es decir, su planteamiento era distinguir el graffiti de otras prácticas no comerciales, realizadas sin permiso y dirigidas a un público más amplio. Cabe señalar también que Abarca (2008) ya había publicado en su página web un artículo en 2008 donde explicaba que el graffiti y el arte urbano eran juegos distintos, con distintos practicantes y audiencias, haciendo especial hincapié en que el público era el elemento esencial que distinguía el arte urbano del graffiti.

Estos conceptos estaban apareciendo en un momento en el que la confusión entre lo que era el graffiti y el arte urbano precisaban de una explicación fundamentada, por lo que muchos escritores y artistas recibían estos escritos con mucho entusiasmo. De hecho en su tesis Abarca (2016) recogía numerosas declaraciones de artistas que decían haber evolucionado desde el graffiti al postgraffiti, bien porque querían conquistar nuevas

esferas culturales, porque estaban cansados de las rivalidades y las normas implícitas en el graffiti (la ley no escrita), o también porque no querían verse salpicados por los prejuicios que solían vincular el graffiti con el vandalismo. En este sentido su investigación ofrece un estudio rico y contrastado, pero en lo que a términos y definiciones se refiere, como suele ocurrir a menudo en la construcción de teorías, chocó con la opinión de algunos escritores y artistas que vieron limitada su práctica a “etiquetas” teóricas que no siempre expresaban su visión personal, los significados que ellos le atribuían a su práctica o el espíritu con el que lo estaban llevando a cabo. Quizás por causa de ello el autor expresaba años más tarde que había dejado de emplear el término postgraffiti para utilizar simplemente el término arte urbano.

Cinco años después Gómez (2015) heredaría una visión fronteriza similar en una tesis doctoral dedicada a la escena de Valencia, proponiendo en este caso la división entre graffiti y creatividad pública independiente (donde englobaría postgraffiti, street art y arte urbano); señalando que el graffiti fluye al margen del funcionamiento cultural y la sociedad mayoritaria, mientras que la creatividad pública independiente se decanta por el activismo contracultural y la inmersión en el sistema del arte.

En definitiva, el graffiti y el arte urbano parecían tener un poco más claras sus diferencias, no obstante como decíamos, para algunos no estaba tan claro; primero porque algunos escritores y artistas percibían estas definiciones como barreras impuestas que limitaban la práctica que ellos interpretaban de un modo diferente, y segundo porque al final había tantas formas de dividirlo que el tema se volvía bastante complejo. Es decir, si observábamos que la fractura del término graffiti era por causa de una división ética entre la habilidad técnica y la máxima difusión, había

que retroceder a los escritos de Castleman (1987) o Schwartzman (1985) y al año 1972 cuando los escritores de graffiti se animaron a participar de la escena del arte a través del colectivo UGA, a la aparición del throw up a mediados de los 70, o a la exposición “Post-Graffiti” realizada en la galería Sidney Janis en el año 1983. En cambio, si observábamos que la causa de la fractura del término era de origen geográfico y cultural, deberíamos acudir a los escritos de Baudrillard (1976) o Garí (1995) para observar las características del graffiti europeo o francés frente al graffiti americano. Si por el contrario opinábamos que esta división geográfica era demasiado estrecha podíamos encontrar una visión más amplia en De Diego (2000) y Figueroa (2004). Si en cambio observamos que la causa de la fractura del término se debía a la distinción del público, podíamos acudir a los escritos de Lewisohn (2008), Abarca (2016) o Gómez (2015) para observar las características que se atribuyen al graffiti frente al postgraffiti, el street art, el arte urbano o la creatividad pública independiente... Es decir, llegados a este punto las distintas opiniones y teorías con respecto al graffiti y el arte urbano podían ser tan distintas como autores y artistas hubiesen, por lo tanto se hace bastante fácil entrar en debate acerca de las diferencias entre el graffiti y el arte urbano.

3. Dos maneras diferentes de concebir el graffiti y el arte urbano

Las distintas bifurcaciones a nivel práctico y teórico que hemos podido observar en el graffiti, pueden llevarnos a considerar desde una perspectiva más amplia y general dos maneras principales de concebir el graffiti y el arte urbano. Una manera sería la visión purista, comprendiendo que el graffiti y el arte urbano son dos actividades esencialmente diferentes, con practicantes diferentes, dirigidos a públicos

diferentes, con raíces culturales diferentes, etcétera; y otra sería la visión evolutiva, entendiendo que el graffiti ha sufrido un proceso complejo, en el que muchos escritores han evolucionado del writting al graffiti y gradualmente hasta el arte urbano. Por lo tanto, a continuación desarrollamos estas dos visiones con el propósito de proveer de un nuevo panorama teórico y de prevenir posibles conflictos.

3.1 Visión purista



Figura 4. Rodeado de numerosas firmas realizadas con ácido sobre el cristal, se aprecia la intervención de Neko "Graffiti es vandalismo" realizada también con ácido. Madrid, 2012. Foto: ©Francisco Posse.

(Fuente: <http://fotograffiteando.blogspot.com.es/2012/10/graffiti-es-vandalismo-neko-chueca.html>) Consultado por última vez el 12 de enero de 2016.

La visión purista se expone a continuación teniendo como referencia la tesis de Abarca (2016) y por extensión la tesis de Gómez (2015):

1. Raíces culturales: Las del escritor de graffiti son más marginales que las del artista urbano, las cuales están más asociadas al arte, la contrapublicidad o el diseño gráfico.

2. Perfil social: En el escritor de graffiti es heterogéneo mientras que el arte urbano se ve monopolizado por una clase más educada.

3. Intereses: Los intereses del escritor son pertinentes exclusivamente al movimiento del graffiti, mientras que los del artista urbano están más enfocados al mundo del arte y a un estilo de vida alternativo.

4. Motivaciones personales: El escritor busca afirmar la individualidad, la diversión, la aventura o la pertenencia a un grupo, mientras que el artista observa una gran variedad de motivaciones que van desde la conciencia social hasta la liberación del arte tradicional.

5. Motivaciones sociales: El escritor es apolítico, ajeno a las preocupaciones sociales y tiende a la violencia; mientras que el arte urbano asume una posición política generalmente de izquierdas y a una actitud pacífica.

6. Escena: El escritor se rige por una jerarquía, un estricto código interno y un espíritu competitivo, mientras que el artista urbano es más abierto y altruista.

7. Aspectos conceptuales: La propagación de la identidad es más importante en el graffiti que en el arte urbano. El público

del graffiti se reduce comúnmente a un grupo especializado mientras que el arte urbano se abre a todo el público en general. Por otra parte, ambos dan mucha importancia al proceso y a la vida de la obra, pero en cuanto a la carga política implícita los escritores se muestran indiferentes.

8. Aspectos formales: El graffiti establece una serie de materiales para la creación, buscando siempre la máxima perdurabilidad, mientras que el arte urbano es totalmente libre de usar cualquier material sin hacer tanto énfasis en la perdurabilidad. Además el arte urbano no presenta regulaciones formales como el graffiti, el cual si se rige por una serie de estrechos códigos como la técnica, el vocabulario gráfico, los formatos y los estilos, estableciendo el modo de escribir el nombre.

9. Aspectos metodológicos: El escritor de graffiti propaga su identidad para ascender y consolidar su estatus como escritor, mientras que el artista urbano propaga su identidad con la finalidad de establecer un diálogo con el espectador. La localización para el escritor de graffiti es un simple soporte para su nombre, mientras que para el artista urbano es un lugar donde integrar su obra, mostrando más respeto por el soporte, sus dueños y la sociedad en general. Dentro del graffiti también hay un estricto código que impide pintar sobre otros graffiti, mientras que el artista urbano suele apreciar el imprevisible efecto acumulativo de la superposición.

10. La experiencia estética: En el graffiti produce incomprensión, a diferencia del arte urbano que interactúa con el espectador.

3.2 Visión evolutiva



Figura 5. Latas Campbell´s sobre tren, por Fab five Freddy y Lee Quiñones. Nueva York, 1979. FOTO: ©Martha Cooper.

(Fuente: <http://www.speerstra.net/en/collections/fab-five-freddy-soup-cansmartha-cooper>) Consultado por última vez el 12 de enero de 2016.

La visión evolutiva se expone teniendo como referente los escritos de Figueroa (2015):

1. Tras la Revolución Industrial y la Cultura de Masas se produjo una eclosión urbana, que durante los años 50 y 60 desembocó en un proceso de complejización y estetización en el graffiti como medio cotidiano y extraordinario de comunicación, dando lugar al writing que pasaría a llamarse Graffiti en los años 70 y 80.

2. El graffiti se vio en una encrucijada entre el mundo marginal y el mundo del arte, en un tiempo en el que las Vanguardias ya habían logrado liberar al Arte de los cánones académicos tradicionales como la belleza y la armonía. Entonces, gracias a la potencialidad estética de la Cultura de Masas, pudo surgir el arte de la calle: Graffiti Art o Aerosol Art.

3. La relación entre el graffiti y el mundo del arte podía ser tensa, ya que a menudo los escritores de graffiti se resistían a doblegarse a las exigencias del mercado, la moda, o el factor mercancía implícito en la obra de arte.

4. Como el graffiti asumía un caracterización efímera se vino recurriendo a la fotografía, el vídeo o Internet para hacer memoria y difusión de la actividad, lo cual moldeó ciertas normas que han reducido notablemente las represalias por el pisado de piezas, aunque a menudo se sigan manteniendo ciertos derechos y privilegios.

5. A mediados de los 90 se produjo una seria autoreflexión desde la conciencia histórica, resolviendo que el Graffiti no solo se definía por las formas o el instrumental, sino que también eran fundamentales las circunstancias de realización; por lo tanto el Graffiti debía ser realizado sin permiso y en la calle, y si no se podían las dos cosas pues al menos una de ellas.

6. Durante los 80, a menos que los graffiteros tuviesen cierta formación artística y pudiesen integrarse en movimientos postmodernistas o transvanguardistas, tan solo tenían acceso a la esfera de lo naif o lo outsider; pero con el tiempo el graffiti se fue consolidando como un movimiento artístico autónomo, lo cual facilitó la posterior eclosión del arte urbano en el siglo XXI.

7. La galería Sidney Janis trajo a ARCO '85 la representación del Aerosol Art neoyorquino, pero fue criticada como una maniobra especulativa y dejó un nivel de ventas muy bajo. Este tipo de maniobras mercantiles se dieron hasta principios de los años 90, pero provocaron cierto rechazo en algunos escritores que rehusaban usar la etiqueta de artista o que se sentían

estafados por marchantes y galeristas que se aprovechaban de su poca edad e inexperiencia. No obstante, esta experiencia les valdría para retomar la aventura a finales de los 90 desde una posición aventajada.

8. Desde los inicios del writing en Filadelfia ya había bombarderos que decían que querían llegar a ser artistas, de hecho el gran boom del Subway Graffiti no se entendería si los escritores que protagonizaron la guerra de estilos neoyorquina no hubieran aspirado a ser artistas de la pintura a su manera.

9. La alteración del pensamiento interno que venía de la mano del arte urbano a la entrada del siglo XXI, no se trataba tanto de una ruptura, sino más bien de una ampliación de miras; ya que la incursión en el mundo artístico ya no tenía por qué generar un complejo de traición o perversión, solo había que distinguir ambas facetas y disponerse a llevar una doble vida creativa.

10. El graffiti se entendía como un fruto de la posmodernidad que convergía con el espíritu liberador del Arte contemporáneo, mientras que el Postgraffiti o el Arte Urbano fueron el resultado de explorar estrategias y evitar la desnaturalización del Graffiti en el marco artístico, intentando vencer miedos y prejuicios. Escritores como Suso33, ElTono o Spy fueron pioneros en estas soluciones en España.

3.3 El público del graffiti y el arte urbano desde la visión purista y la visión evolutiva.

Desde una visión purista el graffiti es un lenguaje cerrado que el espectador casual no está preparado para disfrutar, por lo tanto está dirigido exclusivamente a un

público especializado, mientras que el arte urbano no utiliza un lenguaje concreto y es más abierto, produciendo obras con las que cualquiera puede identificarse. Por lo tanto el incomprensible graffiti suele ser percibido como algo ajeno e invasivo, una presencia indeseable y agresiva; mientras que el arte urbano suele ser bienvenido por la inmediatez de sus valores y su facilidad de lectura, llegando a considerarse en muchos casos como una aportación positiva a la sociedad.

Desde una visión evolutiva, el graffiti y el arte urbano no tienen por qué estar necesariamente enfocados a públicos diferentes. El graffiti hobo o el graffiti de pandillas por ejemplo, sí podrían definirse como prácticas cerradas a su grupo, pero el graffiti ya mostraba desde el writing inicial un gran interés por alcanzar la máxima difusión a través de vallas publicitarias y otros mecanismos propagandísticos, y aun siendo a veces ininteligible, ha tenido una marcada implicación social al menos desde los años 80, y más fuertemente con la popularidad del arte urbano en el siglo XXI. Sin olvidar que para algunos especialistas como Mailer (1974) el writing inicial ya dilucidaba un mensaje y una actitud implícitas dirigidas al gran público general, de hecho cabe recordar que Mailer ya definía el graffiti como un arte fruto de la era posmoderna.

4. La visión purista frente a la visión evolutiva

Hasta ahora la visión purista parecía estar más consolidada que la visión evolutiva, por ello a continuación se contrasta ambas visiones y se hace especial hincapié en establecer fundamentos teóricos para sostener la visión evolutiva, igualando de este modo el rigor teórico.

1. Raíces culturales: Según la visión purista las raíces culturales del escritor de graffiti son marginales mientras que las del artista urbano están más asociadas al arte, la contrapublicidad y el diseño gráfico. No obstante, desde la visión evolutiva se puede considerar que Castleman (1987) explicaba que tras la aparición de Taki 183 en el New York Times, cientos de jóvenes se lanzaron a practicar este arte suburbano, lo cual ya incluía a jóvenes de diferentes estratos sociales. Gómez (2015) también expresaba que tras su exportación a Europa, no se adoptó por jóvenes que procedían de hogares desestructurados ni subsidiarios sino de la clase obrera y media.

En cuanto a que el arte urbano está más asociado al arte que el graffiti, la visión evolutiva puede considerar que autores como Brassai (1961) ya vinculaban el graffiti al arte en los años 60. Mailer (1974) entendía al graffiti como un arte fruto y consecuencia de la postmodernidad, señalando también que si esos chicos no hubiesen empezado a pintar las paredes y los metros, tarde o temprano habrían aparecido propuestas de este tipo por parte de los artistas, como parte de una cadena de evolución; ya que en la escena del arte se podía ver ya lo sucio y desestructurado de la mano de los expresionistas. A lo que habría que sumar las referencias de Castleman (1987) que vinculan el graffiti con la escena artística a través de los colectivos UGA y NOGA a mediados de los años 70.

La visión evolutiva también puede encontrar numerosas referencias que vinculan el graffiti con la contrapublicidad y el diseño gráfico. En cuanto a la contrapublicidad por ejemplo cabe destacar que Mailer (1974) ya recogía una serie de críticas al diseño urbano y la publicidad. De Diego (6) afirmaba que el graffiti surgía como una lucha constante de reivindicar la función del paisaje urbano y su condición

pública interrumpiendo así el proceso de intercambio comercial. El escritor madrileño Muelle incluía los anuncios publicitarios en su moderada lista de lugares aptos para pintar, y en numerosos documentales se puede oír a los graffiteros justificar su actividad como una reivindicación del espacio público frente al avance publicitario. Finalmente, en cuanto al vínculo del graffiti con el diseño gráfico, Mailer (1974) hacía alusión a la influencia que desde el principio había tenido sobre el graffiti toda la creatividad presente en los rótulos de neón, adhesivos de coches, tiras de cómics, productos televisivos, etcétera.

2. Perfil social: Según la visión purista, el perfil social del escritor de graffiti es heterogéneo mientras que el del artista urbano se ve monopolizado por una clase más educada; no obstante, desde una visión evolutiva se puede considerar que la heterogeneidad de ambas prácticas así como la heterogeneidad de escritores y artistas hacen que el perfil social de ambos sea heterogéneo.

3. Intereses: Según la visión purista los intereses del escritor son pertinentes exclusivamente al movimiento del graffiti, mientras que los del artista urbano están más enfocados al mundo del arte y a un estilo de vida alternativo; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que el graffiti lleva décadas vinculado a la escena del arte, que también puede estar enfocado en un estilo de vida alternativo, y que además los intereses del artista urbano también pueden ser pertinentes exclusivamente a su propio movimiento.

4. Motivaciones personales: Según la visión purista las motivaciones personales de los escritores se limitan a afirmar la individualidad, la diversión, la aventura o

la pertenencia a un grupo, mientras que el artista urbano se abre a una gran variedad de motivaciones que van desde la conciencia social hasta la liberación del arte tradicional; no obstante la visión evolutiva también considera la opinión de muchos escritores de graffiti que justifican su actividad como una lucha contra la invasión publicitaria y la privatización del espacio público.



Figura 6. Pieza de Niko con la frase “Se trata de publicidad: Todo está en orden” de Figueroa (19).15 Motril, 2011.

Fuente: “fotografía del autor”.

De Diego (2000) también afirma que el ADN de la cultura hip hop y del graffiti reúnen diversas formas de resistencia, toma de conciencia, reivindicación sobre el derecho a

la ciudad, el barrio, la historia, la memoria colectiva, etcétera; explicando también que el origen de un medio de expresión gráfico como el graffiti posee un carácter marcadamente social y que por tanto no puede asumirse un estudio, análisis e interpretación desde posiciones cerradas, sino más bien, considerando nuevas y más adecuadas perspectivas de su naturaleza, como pueden ser: su intertextualidad (comunes al cómic, el cine, la música, el cartel, la TV, el diseño), sus condiciones formales y estéticas, o sus condiciones de producción y medio, que puede suponer el mensaje en sí, ya que el graffiti desarrolla procesos muy elaborados de producción de sentido y reflexión sobre sí mismo.

5. Motivaciones sociales: Según la visión purista las motivaciones sociales del escritor de graffiti tienden a la violencia, mientras que los artistas urbanos asumen una actitud pacífica; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que Castleman (1987)) cuenta como los escritores de graffiti se juntaban en bandas pero se negaban a participar de la violencia callejera, argumentando que el graffiti sirvió como alternativa ayudando a establecer la paz en las calles, las cuales hubiesen sido mucho más violentas de no haber sido por el graffiti. Por lo tanto, dentro del graffiti pueden manifestarse estrategias tan represivas como integradoras, lo cual se considera que podría suceder también en el arte urbano.

6. Escena: Según la visión purista la escena del graffiti se rige por una jerarquía, un estricto código interno y un espíritu competitivo, mientras que el arte urbano es más abierto y altruista; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que la ley no escrita en el graffiti a veces varía o se pasa por alto, pudiendo ser también una

escena bastante abierta y altruista. Además también puede considerar que en el arte urbano a veces se desarrollan códigos similares a ley no escrita¹⁶ y que puede presentar un carácter bastante competitivo.

7. Aspectos conceptuales: Según la visión purista la propagación de la identidad es más importante en el graffiti que en el arte urbano; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que la propagación de la identidad no lo es todo en el graffiti y como dice De Diego (6) no hay que olvidar los abundantes aspectos icónicos, simbólicos, referenciales y culturales que el graffiti hip hop trae consigo, mostrando una capacidad evolutiva que va más allá del mero marcaje del territorio (como a menudo se piensa), buscando también un desarrollo de sus propios signos de vitalidad. Además, puede considerar también que la propagación de la identidad es igual de importante en el arte urbano.

Por otra parte, según la visión purista el público del graffiti se reduce comúnmente a un grupo especializado mientras que el del arte urbano se abre a todo el público en general; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar a De Diego (6) cuando afirma que el graffiti surge como una lucha constante por reivindicar la función del paisaje urbano y su condición pública, de este modo el graffiti podría entenderse como un lenguaje abierto al público general, mientras que el arte urbano por su parte puede realizarse también enfocado a un grupo.

8. Aspectos formales: Según la visión purista el graffiti establece una serie de materiales para la máxima perdurabilidad, mientras que el arte urbano es totalmente libre de usar cualquier material sin hacer tanto énfasis en la perdurabilidad; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que

el arte urbano también busca sus propios mecanismos para la máxima perdurabilidad, mientras que el graffiti por su parte a veces puede actuar solo por la foto, sabiendo que al día siguiente habrá desaparecido -como es el caso del graffiti suburbano de muchas ciudades-.

Por otra parte, según la visión purista el arte urbano no presenta regulaciones formales como el graffiti, el cual sí se rige por una serie de estrechos códigos para establecer el modo de escribir el nombre (técnica, vocabulario gráfico, formatos y estilos); no obstante, desde una visión evolutiva se puede considerar que el uso de materiales por ambas prácticas, así como el empleo de técnicas, vocabulario gráfico, formatos y estilos, pueden ser tan heterogéneos en el graffiti como en el arte urbano.

9. Aspectos metodológicos: Según la visión purista el escritor de graffiti propaga su identidad para ascender y consolidar su estatus como escritor, mientras que el artista urbano propaga su identidad con la finalidad de establecer un diálogo con el espectador; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que el artista urbano también propaga su identidad para ascender y consolidar su estatus, mientras que el graffiti a menudo también establece un diálogo con el espectador.

Por otra parte, según la visión purista la localización es un simple soporte para el nombre del escritor, mientras que para el artista urbano es un lugar donde integrar su obra mostrando más respeto por el soporte, sus dueños y la sociedad en general; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que el arte urbano ha recibido una gran influencia del graffiti en cuanto a la localización, y que ésta puede ser un

simple soporte para el arte urbano, así como un lugar donde integrar la pieza para el graffiti. Además cabe señalar también que para ciertas corrientes, como el graffiti autóctono o flechero, gran parte de su actividad se producía desde el respeto al soporte, a sus dueños y a la sociedad.

10. La experiencia estética: Según la visión purista la experiencia estética del graffiti produce incomprensión, a diferencia del arte urbano que interactúa con el espectador; no obstante desde una visión evolutiva se puede considerar que el graffiti siempre ha tenido partes muy comprensibles para el espectador, de la misma forma que en el arte urbano siempre ha habido también obras que no han sido comprendidas por mucha gente.

5. Conclusiones

Haciendo un breve repaso, observábamos que el hecho de que a mediados de los años 70 diversos escritores se unieran a colectivos como el UGA (United Graffiti Artist) o el NOGA (Nation Of Graffiti Artist) y empezaran a desarrollar sus actividades de cara a las galerías, o que algunos escritores como Seen formasen grupos como The United Artists, influyó en otros escritores como Iz the Wiz, In, Jee2, Cap, o To, que reaccionaron de manera opuesta impulsando la idea de que el graffiti debía basarse en la máxima difusión y no en la habilidad técnica. Es decir, se produjo una bifurcación entre dos maneras de entender el graffiti, a medida que las galerías lo rebautizaban con nuevos términos que lo desvinculaban de su aspecto vandálico, facilitando así un lavado de cara y una progresiva introducción en el sistema del arte.

Después analizábamos otras teorías que dividían el graffiti en el modelo europeo

o francés y el modelo americano, también otras opiniones más abiertas que rebatían esta división, u otras definiciones más específicas que dividían el graffiti y el arte urbano principalmente en función de su público. Mientras tanto el término graffiti seguiría conservando su propio término pero adquiriendo progresivamente una definición cada vez más acotada. En este sentido los escritores consideraban que quienes evolucionaban se estaban desvinculando del graffiti mientras que quienes permanecían fieles estaban manteniendo su esencia y su pureza.

Esta visión parecía sostener definiciones claras, no obstante desde el punto de vista de algunos escritores y artistas la cosa no estaba tan clara, porque ellos no concebían que por el hecho de que ciertas actividades estuviesen basadas en la habilidad técnica, dirigidas al gran público en general, o incluso vinculadas a la escena del arte, se estuviesen desvinculando del graffiti; es decir, muchos escritores diferían con la manera de acotar que proponían tales definiciones porque entendían que la esencia y la pureza del graffiti no solamente residía en la cantidad de propagación sino también la habilidad técnica, comprendiendo así que desde el principio el graffiti ya estaba dirigido al gran público en general.

Viendo estas dos formas diferentes de concebir el graffiti y el arte urbano, se ha considerado necesario establecer dos visiones diferentes, la visión evolutiva y la visión

purista; de este modo desde una visión purista se considera que el graffiti y el arte urbano son dos prácticas esencialmente diferentes mientras que desde una visión evolutiva se considera que el graffiti y el arte urbano son fruto de un mismo proceso evolutivo.

Hasta el momento parecía que solo la visión purista estaba consolidada en el ámbito teórico, mientras que la visión evolutiva tan solo se venía gestando a través de escritos más modestos y debates alternativos en los que se venía discerniendo una opinión diferente; por tanto, en este escrito se hace especial hincapié en establecer los fundamentos para sostener la visión evolutiva, con el propósito de igualar el rigor teórico.

Quizás, como ya ocurría a mediados de los años 70 cuando los escritores que valoraban más la cantidad de propagación se revelaban contra los que valoraban más la habilidad técnica, hoy vuelve a surgir una nueva bifurcación, pero esta vez porque los que consideran que el graffiti y el arte urbano son fruto de un mismo proceso evolutivo se revelan contra quienes consideran que son dos prácticas esencialmente diferentes. De este modo, la visión evolutiva puede cuestionar e incluso desestimar la visión purista, pero lejos de entender que una quiere derribar a la otra, es necesario aclarar que muchos escritores y artistas defienden la validez de ambas visiones; considerando su evolución y señalando a la vez múltiples aspectos y valores que los diferencian.

Notas

1 En base a la publicación de Figueroa (El grafiti de firma; Madrid: Minobitia, 2014). utilizamos el término “grafiti” con una sola “efe” para referirnos a las formas generales de grafiti ajenas al movimiento del graffiti estadounidense; mientras que utilizamos el término “graffiti” con dos “efes” para referirnos a las formas de graffiti vinculadas al movimiento del graffiti estadounidense, como pueden ser el getting up, wildstyle, 3D, throw up, etcétera.

Referencias

- ABARCA, Javier. “Graffiti o arte urbano: Julio 204 y Daniel Buren en 1968” (2008). Recuperado de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/graffiti-o-arte-urbano-julio-204-y-daniel-buren-en-1968/> Consultado por última vez el 12 de enero de 2016.
- ABARCA, Javier. El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/11419/1/T32410.pdf> Consultado por última vez el 12 de enero de 2016.
- ARIAS, Fernando: Los graffiti: juego y subversión. (Valencia: Lindes/Comunicación 1977).
- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer, ou l’insurrection par les signes. En *L’échange symbolique et la mort*. (Paris: Ed. Gallimard, 1976), 118-128.19831977
- BRASSAÏ. Brassai Graffiti. (Paris: Hardbound, 1961).
- CASTLEMAN, Craig. Los graffiti. (Madrid: Hermann Blume, 1987).
- DE DIEGO, Jesús. Graffiti. La palabra y la imagen. (Barcelona: Libros de la frontera, 2000).
- FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando. Graphitfragen: Una mirada reflexiva sobre el graffiti. (Madrid: Ediciones Minotauro Digital, 2006).

FIGUEROA, Fernando. “El graffiti y el sistema del arte” en Escenas del graffiti de Granada. PÉREZ SENDRA, Ramón, (Granada: Ciengramos, 2015) 14-32.

FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando. El graffiti universitario. (Madrid: Talasa ediciones, 2004).

FIGUEROA, Fernando. El graffiti de firma. (Madrid: Minobitia, 2014).

GARÍ, Joan. La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti. (Madrid: Fundesco, 1995)

GÓMEZ, Jaume. 25 años de Graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos. (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015).

LEWISOHN, Cedar. Street Art. The Graffiti Revolution. (London: Tate Publishing. 2008).

MARCONOT, Jean-Marie. Le langage des murs: du graffe au graffiti. (Motpellier: Les Presses du Languedoc/ Riresc, 1995)

MAILER, Norman. NAAR, Jon. The faith of graffiti. (Praeger Publishers, 1974).

REISS, Jon. Bomb it. (Estados Unidos: 2007). (Documental).

SCHWARTZMAN, Allan. Street Art. (New York: Doubleday, 1985)

SILVER, Tony., CHALFANT, Henry. Style wars. (Nueva York: 1983). (Documental).

STAHL, Johannes. (2009). Street Art. h.f.ullmann.

TOUSSAINT, Fernando. Pinto con lata. (Venezuela: 2011). (Documental).

