

# ESCENAS DEL GRAFFITI EN GRANADA

## UNA ESFERA PÚBLICA DE TENSIÓN ESTÉTICA Y POLÍTICA

**Tesis doctoral**

Ramón Pérez Sendra

**Director**

Antonio Collados Alcaide

**Programa de doctorado en Historia y Artes**

**Universidad de Granada**

*Febrero 2020*



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

# ESCENAS DEL GRAFFITI EN GRANADA

## UNA ESFERA PÚBLICA DE TENSIÓN ESTÉTICA Y POLÍTICA

**Tesis doctoral**

Ramón Pérez Sendra

**Director**

Antonio Collados Alcaide

**Programa de doctorado en Historia y Artes**

**Universidad de Granada**

*Febrero 2020*



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Ramón Pérez Sendra  
ISBN: 978-84-1306-587-8  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/63493>



Comenzar agradeciéndote a ti, Antonio, todo lo que has hecho por mí desde que volvimos a reencontrarnos. Me proporcionaste los medios para comenzar a investigar el Graffiti, me enseñaste a ser crítico, a ver más allá de lo obvio, a apreciar y valorar la colaboración como verdadero dispositivo de producción. Seguimos.

Agradecer también a quién representa la verdadera esencia de esta tesis, los escritores y escritoras de graffiti y demás protagonistas de esta historia que tanto me habéis ayudado, aportando material documental e información: Spit, Sex-El niño de las pinturas, EC13, Reno, Rakis, Sam3, Quique Quilate, Momo, Stook, Coma, Diam, Jul, Diako, Verónica Soto, Emilio Cerezo, Murdo Ortíz, Ados, Nake, Drew, Pulse, Ruby, Lechu, Duro, Die, Efe Suárez, Mr. Chapu, Zana, Jack, Rem, Eras, Sabor, Kalama, Sovri, Spidertag, Jesus Reina, MS1, Nohek, Kurro, Fasim, Karim, Antonio Ramón Molina, Kaneda, Mico, Paone, Oshe, Takt, Capi, y en especial a Reti, Rose y Flow.

A mi familia, por estar ahí, por aguantarme, por quererme. Mi madre, Elvira, por transmitirme el amor por el arte. Mis hermanas Nuria y Amparo, y mi hermano Carlos, por ser como sois, una parte de mí. Mi padre, Ramón, nunca olvidaré cuando me acompañaste por primera vez a Granada. Por supuesto a Julia, Nicolás y Julia, sois mi familia, gracias por acogerme con tanto cariño desde el principio. Trini, mi compañera, mi amor, nunca olvidaré todo lo que has hecho y sigues haciendo por mí. Sin tí esto no hubiera salido adelante. Te quiero.

Y a mis niñas, Gala, Frida y Leia, sois mi vida.

Por último mencionar de manera especial a Jordi Pallarès, Jaume Gómez, Javier Abarca, Craig Castleman y Fernando Figueroa. Jordi, Jaume y Javi, gracias por echarme una mano en momentos puntuales. Craig, gracias por brindarme tu amistad y llenarme de alegría con tu forma de ser. Y Fernando, infinita gratitud por estar siempre dispuesto a colaborar, por tenderme una mano en momentos de flaqueza, por auxiliarme ante dudas, por tus conversaciones y tus enseñanzas. No se me ocurre una manera mejor de terminar los agradecimientos que devolviéndote las palabras que un día tú me dedicaste a mí: «la risueña mano, que ilumina el mundo, alegra el corazón de la gris realidad».



# ÍNDICE

15	<b>o. PREÁMBULO</b>
21	<b>1. INTRODUCCIÓN</b>
23	1.1. Estructura del trabajo
27	1.2. Consideraciones sobre la terminología específica utilizada
30	1.3. Objeto de investigación
33	1.4. Contexto de la investigación
33	1.4.1. La escena local del Graffiti
35	1.4.2. Motivación personal
43	1.4.3. Interés de la investigación
47	1.5. Antecedentes de la presente investigación.
47	1.5.1. Precedentes en la investigación del Graffiti
47	1.5.1.1. Investigaciones pioneras
56	1.5.1.2. Publicaciones icónicas de los años ochenta y noventa
59	1.5.1.3. Proliferación de las publicaciones de carácter teórico a partir de los noventa
61	1.5.1.4. Fernando Figueroa como principal referente en la investigación española del Graffiti
64	1.5.1.5. La investigación del Graffiti en el s. XXI
70	1.5.2. El caso de <i>Escenas del graffiti</i> como dispositivo de arranque
70	1.5.2.1. Introducción al caso práctico
70	1.5.2.2. Origen del proyecto
70	1.5.2.2.1. Punto de partida. Sobre memoria y archivo
72	1.5.2.2.2. Máster en Producción e Investigación en Arte y Ciengramos como dispositivos de arranque
98	1.5.2.3. Desarrollo del Proyecto <i>Escenas del graffiti</i>
99	1.5.2.3.1. Libro <i>Escenas del graffiti</i> en Granada
113	1.5.2.3.2. Documental <i>Escenas del graffiti</i> en Granada
118	1.5.2.3.3. Jornadas <i>Escenas del graffiti</i>
119	1.5.2.3.3.a Exposición de fotografías históricas: <i>Escenas del graffiti</i> en Granada
119	1.5.2.3.3.b Exposición: <i>Escenas del graffiti</i> en Granada
121	1.5.2.3.3.c Conferencias y proyecciones: <i>Escenas del Graffiti</i>
131	<b>2. HIPÓTESIS</b>
135	<b>3. OBJETIVOS</b>
139	<b>4. METODOLOGÍA</b>
141	4.1. Investigación cualitativa
142	4.2. Bibliografía e informantes
144	4.3. Trabajo de campo e investigación participante
151	4.4. Cronología de la investigación militante durante el periodo doctoral
155	<b>5. DESARROLLO HISTÓRICO DEL GRAFFITI</b>
157	5.1. Inicios, entre Filadelfia y Nueva York: Cornbread y Taki 183, ni los primeros, ni los únicos
166	5.2. Del Writing al Graffiti. Gestación y desarrollo en Nueva York: El Subway graffiti y el Graffiti art
179	5.3. La expansión del Graffiti hacia Europa y el resto del mundo
194	5.4. El Graffiti en España
203	<b>6. DESARROLLO HISTÓRICO DEL GRAFFITI EN GRANADA</b>
206	6.1. Período 1989-1993. Antecedentes y raíces
214	6.2. 1993-1997. Auge y confirmación del movimiento
217	6.3. 1997-2004. Graffiti a la luz del día
231	6.4. 2004-2008. Aceptación, popularidad y controversia
239	6.5. 2008-2014. Madurez, dispersión y contradicciones

<b>251</b>	<b>7. IDENTIDAD COLECTIVA DEL ESCRITOR DE GRAFFITI: MODOS DE HACER</b>
253	7.1. Buscando una definición
253	7.1.1. Terminología
262	7.1.2. Aproximaciones
270	7.2. Seudónimo y anonimato
270	7.2.1. Desdoblamiento
271	7.2.2. La firma
274	7.2.3. Fluctuación identitaria
278	7.3. Autoedición, difusión y búsqueda de referentes
278	7.3.1. Propagación
279	7.3.2. Evidencias e influencias visuales
282	7.3.3. Registros y archivos
286	7.3.4. Relevancia del fanzine en la escena granadina: <i>Down by Law</i>
293	7.4. Competición y colaboración
293	7.4.1. Colectividad y juego
297	7.4.2. Graffiti y participación ciudadana
299	7.4.3. Organización y adquisición de roles
<b>307</b>	<b>8. EL GRAFFITI TOMA LA CALLE. CONFLICTIVIDAD EN EL ESPACIO URBANO</b>
309	8.1. La calle es de todos, ¿o no?
309	8.1.1. Socio-dinámicas del Graffiti
313	8.1.2. El escritor de graffiti-ciudadano. Los barrios
321	8.1.3. La calle como lugar de protesta
331	8.1.4. Graffiti y ciudad, un conflicto latente en Granada
337	8.2. Pseudónimo y anonimato (II)
337	8.2.1. La preeminencia de la ocultación
339	8.2.2. La repercusión como un atolladero personal
340	8.3. Vandalismo, patrimonio y ciudad
340	8.3.1. La problemática del graffiti y el patrimonio
344	8.3.2. Reacciones
348	8.4. La ordenanza cívica en Granada
348	8.4.1. Contexto
356	8.4.2. Planteamiento de la ordenanza y trascendencia
358	8.4.3. El Plan <i>intergraffiti</i> y <i>Granada + Imagen</i>
<b>367</b>	<b>9. LA PARADOJA DEL GRAFFITI EN EL SISTEMA DEL ARTE</b>
369	9.1. Actuar dentro y fuera del sistema
369	9.1.1. Graffiti y arte, una disyuntiva sincrónica
370	9.1.2. El escritor de graffiti atraído por la esfera artística
378	9.1.3. La figura del escritor de graffiti-artista
382	9.2. Pseudónimo y anonimato (III)
382	9.2.1. El anonimato como estrategia
383	9.3. Repercusión mediática y fama (II)
383	9.3.1. La mediatización del Graffiti
387	9.3.2. El reclamo del Graffiti en el arte
389	9.4. La censura en el Graffiti
389	9.4.1. El espectador como agente determinante
394	9.4.2. El Graffiti comercial y la especulación
396	9.5. El Graffiti, entre aulas y calles
397	9.5.1. Talleres de graffiti en el ámbito escolar
400	9.5.2. Graffiti en la Universidad
402	9.5.3. La problemática de la mediación y la enseñanza del Graffiti
404	9.5.4. Sobre observar la calle



407	<b>9.6. Prácticas artísticas convergentes con el Graffiti</b>
407	9.6.1. El graffiti como estímulo artístico
409	9.6.2. Salir de las cuatro paredes
410	<b>9.7. Destruir para crear</b>
410	9.7.1. Graffiti, arte y destrucción
415	9.7.2. La nueva vida de las paredes
419	<b>10. CONCLUSIONES</b>
437	<b>11. BIBLIOGRAFÍA</b>
463	<b>12. ANEXOS</b>
465	<b>12.1. Entrevistas</b>
465	12.2.1. SPIT
471	12.2.2. SEX (EL NIÑO DE LAS PINTURAS)
478	12.2.3. MOMO
482	12.2.4. RENO
486	12.2.5. EC13-SEX (EL NIÑO DE LAS PINTURAS)-SERPA
493	12.2.6. SAM3
496	12.2.7. STOOK
500	12.2.8. RAKIS
506	12.2.9. RETI
513	12.2.10. ROSE
524	12.2.11. RUBY
531	12.2.12. EC13
540	12.2.13. SELEKA
546	12.2.14. SABOR-REM-JACK-ERAS
554	12.2.15. SPIDERTAG Y LA CATEDRAL FUTUMÉTRICA
558	<b>12.2. Material documental</b>
558	12.2.1. Fanzines, carteles, flyers y cartas
578	12.2.2. Noticias de periódicos





# 0. PREÁMBULO



## **o. PREÁMBULO**

### **La calle está viva**

El 11 de mayo de 2011, a las 18:47 horas tuvo lugar en Lorca el mayor y más terrible terremoto hasta la fecha. No fue de los más altos de España en magnitud, pero sí de intensidad, pues su epicentro estaba a muy poca profundidad y se sumaron otras circunstancias añadidas, como ser un terreno mayormente blando o haber una cifra alta de construcciones antiguas, que lo empeoraron aún más. Numerosas viviendas, comercios y edificios públicos y patrimoniales se vinieron abajo, pero lo peor fue las personas heridas y las vidas humanas que se cobró. Fue algo realmente dramático.

Lorca es la ciudad donde he vivido hasta mudarme a Granada en 1999 para comenzar mis estudios de Bellas Artes. El día del terremoto me encontraba en Málaga pintando un mural para una guardería infantil. Un trabajo de esos que se hacen a veces para poder pagar las facturas. Cuando llegué a casa y me enteré de todo, enseguida me puse en contacto con mi familia y mis amigos, descubriendo con alivio que no les había ocurrido nada, pero las viviendas de muchos amigos y conocidos quedaron en ruinas, muchas de ellas inhabitables.

Justo un año antes de este terrible acontecimiento, la comunidad de vecinos de un edificio situado en la céntrica calle Carril de Caldereros, junto a la Biblioteca Municipal de Lorca, solicitó mis servicios para decorar con una pintura mural la puerta y paredes laterales de la entrada al garaje. Tenían una idea bastante clara de lo que querían que pintara en aquel mural, un paisaje urbano con zonas verdes que representara la ciudad de Lorca. Los pormenores anteriores a la realización del trabajo, como acuerdos presupuestarios o visto bueno de ideas y bocetos, se resolvieron sin problemas. A pesar de tener una idea tan cerrada de lo que querían que pintase en aquel espacio, se trataba de una comunidad bastante receptiva y abierta a ideas añadidas. Con todo ello, para mí no dejaba de ser otro de esos trabajos de los que lo mejor que te llevas es la retribución económica, pues en ese momento no se acercaba nada a mi línea de trabajo.

El día de la elaboración del mural iba todo según lo previsto, pintando tranquilamente, mientras algunos curiosos se paraban a observar o a preguntar sobre el significado del mural y sobre mi trabajo en general. Al caer la tarde, cuando ya

me encontraba en la fase final de la ejecución, en la que normalmente paso más tiempo observando que pintando, me di cuenta de que justo en el lado izquierdo de la pintura mural había un gran espacio rectangular pintado de blanco. Pertenecía al edificio colindante. Sin pretenderlo, la mirada se me iba hacia aquel espacio en blanco. Visualmente era como si hubiera dejado el mural inacabado, con aquel vacío al lado. Así que me dispuse a pintarlo también, sin preguntar a nadie si podía. Llevaba todo el día trabajando en aquel mural que me habían encargado, pero seguía con ganas, y además, pintar en mi ciudad y en una calle tan céntrica me motivaba sobremanera. Así que lo vi claro, tenía la ocasión de pintar algo que se acercara más a lo que representaba mi línea de trabajo habitual en aquel momento, con el aliciente añadido de obtener una gran visibilidad. Por otro lado, estaba el hándicap de tener que integrar de alguna forma esta nueva idea con una pintura por encargo, ya casi finalizada, pues de no hacerlo así, tendría que dar demasiadas explicaciones a las personas que me proporcionaron el permiso del espacio, con el riesgo de que una hipotética idea de dos murales juntos pero demasiado diferentes entre sí no les convenciera.

Para realizar este mural añadido, o esta especie de continuación del primer mural, como puede suponerse, no contaba con ningún permiso, pues se trataba de un edificio antiguo y deshabitado. En esta ocasión me salté la burocracia, tenía que ser algo inmediato. El espacio pertenecía a ese tipo de pequeñas edificaciones, de dos o tres plantas, que resisten ante las nuevas edificaciones mucho más modernas y altas. Su destino final suele ser quedar desiertas con sus ventanas y puertas cegadas, o en otros casos, demolidas. Como se trataba de una intervención no premeditada, me dispuse a realizar un pequeño boceto rápido, para ordenar las ideas, y comencé a manchar directamente sobre la pared con la pintura en spray, mi herramienta habitual de trabajo. La verdad es que no tuve demasiado tiempo para pensar lo que allí iba a representar, puesto que solo tenía un par de horas antes de que anocheciera y me quedara sin luz. Además, al día siguiente ya no podría volver, pues debía partir de nuevo hacia Granada. Lo que hice fue encajar la figura de una niña en actitud melancólica, la cual se situaba en disposición de pintar con un pincel que cogía con su mano izquierda, mientras se apoyaba con su brazo derecho sobre una mesa que se intuía. En la imagen creada se podía observar cómo la niña pintaba con el pincel una serie de líneas gruesas e irregulares (Fig. 1), y estas se fundían con el mural representado en primera instancia, que era el paisaje de la ciudad de Lorca. Lo cierto es que me divertí muchísimo improvisando esa segunda parte del mural, en contraste con la primera parte, planificada de antemano.

He de confesar que el resultado no me terminó de convencer al finalizar, y para nada pensé que se trataba de una buena pieza. No sé si fue por la rapidez con que me vi obligado a ejecutarla, o porque realmente no hice una buena pieza, sin más. Como en numerosas ocasiones ocurre en el mundo del Graffiti, pasé página enseguida, y

conté esta pieza como una más, sin darle mayor trascendencia, haciendo el correspondiente registro fotográfico y pensando ya en la siguiente.

En este punto del relato vamos a volver al momento del terremoto, un año después de haber realizado este mural un tanto inusual, compuesto por dos partes diferenciadas pero integradas entre sí: la niña y la ciudad de Lorca. Días después del seísmo se comenzó a hacer balance del estado de la ciudad. Casi la mitad de las construcciones estaban dañadas parcial o completamente, eso quiere decir que numerosos edificios se derrumbaron por completo, otros sufrieron daños estructurales de riesgo y muchos otros soportaron deterioros superficiales. En aquellos días no paraba de ver publicaciones en redes y noticias sobre Lorca y el terremoto, cuando de repente un amigo me mandó una publicación de *Street Art Utopía*, una página web dedicada a fotografías de murales y piezas de arte urbano de todo el mundo, en la que aparecía el mural de la niña pintando la ciudad de Lorca que yo mismo había realizado hace un año. Mi sorpresa al ver la foto que ilustraba dicha publicación fue mayúscula, pues en ella se podía observar cómo la parte del mural que representaba la ciudad de Lorca se había derruido por completo con el terremoto, quedando solo la niña, que ahora pintaba sobre los escombros que habían caído (Fig. 2).

Lo que ocurrió con este mural me hizo reflexionar años después, pensando en la inestabilidad de las cosas, el sentido variable del arte, la heterogeneidad de cada contexto. La casualidad o el destino quiso que se produjera una paradoja, en la que la niña, que antes pintaba una ciudad llena de prosperidad y bienestar, pasó a hacerlo sobre unos escombros de incertidumbre y desasosiego. La imagen que quedó registrada se compartió por miles de personas en las redes sociales. Pienso que se viralizó en gran parte por su sentido poético, pero también por una relectura esperanzadora, la de una niña que reconstruía a base de pinceladas la ciudad caída. Con el paso del tiempo, este hecho también me hizo comprender aquello de la ciudad como lugar vital y común, aprendiendo a relativizar las perturbaciones y modificaciones que se producen en las creaciones situadas de puertas para afuera, incluso las que acontecen sobre las mías propias. El espacio público está vivo, por lo tanto, alterarlo interviniendo en él no significa cerrar o finalizar algo, significa contribuir a esa mutabilidad permanente de una obra que siempre estará abierta.

Daniel Buren (2006) habla sobre la paradoja del significado de los monumentos en las ciudades yuxtaponiendo dos ideas. La primera es la pretensión o el objetivo inicial de sus artífices en cuanto a qué se quiere transmitir con su colocación, traducida en un discurso concreto e inamovible. La segunda idea describe un significado inesperado, cambiante, y que en numerosas ocasiones acaba siendo totalmente opuesto al que se presupone de partida. La presencia de estas dos formas de percibir cualquier hecho o fenómeno acaecido en el exterior supone el motor de arranque de la presente investigación. Comenzar a investigar el graffiti implica, antes que nada, atravesar una primera barrera creada a base de escepticismo y prejuicios. Por

consiguiente, la ambición de la presente investigación se ubica más allá del estudio del graffiti, trata de aprovechar su carácter *a priori* disidente y salvaje, y descubrir tras él –o a través de él– las diferentes problemáticas relacionadas con la otredad y la alteridad, en lo público y lo privado, en lo insólito y lo cotidiano. Así pues, invito al lector a realizar este recorrido en clave de reflexión, utilizando como hilo conductor el localismo de la escena granadina del Graffiti, ahondando en sus vicisitudes, conscientes de estar frente a una expresión urbana alterable, cambiante y viva siempre.





Fig. 1 - Lorca, 12 de febrero de 2010. Archivo personal.



Fig. 2 - Lorca, 15 de mayo de 2011. Archivo personal.





# 1. INTRODUCCIÓN



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Estructura del trabajo

En la presente investigación me he encontrado ante el desafío de ubicar numerosas problemáticas que se han ido sucediendo en la sociedad granadina a raíz de la aparición del Graffiti, desde 1992 hasta 2015 –año elegido para cerrar el presente estudio–, y los conflictos de intereses que surgen entre los diferentes agentes implicados. Por medio de un análisis basado en lo local, he tratado de llegar a unas conclusiones globales, punto imprescindible para dotar al presente trabajo de una perspectiva transversal.

El diseño estructural de la tesis está compuesto por diez capítulos, además de las referencias bibliográficas y los anexos. Según el contenido, la tesis se divide claramente en dos grandes bloques: El primero, compuesto por los capítulos del uno al cuatro y comprende los temas que se refieren a los estudios previos y los procesos de trabajo que han hecho posible la extracción de la problemática; el segundo bloque reúne los capítulos que se abordan la problemática concreta de esta tesis, a través del objeto de estudio propuesto.

Algunos de los capítulos de la presente tesis se presentan divididos en varias secciones y/o subcapítulos, quedando de la siguiente manera:

Como primer capítulo he confeccionado una gran introducción en la que, además de las necesarias consideraciones y aclaraciones acerca de la terminología específica utilizada, hemos incluido tres capítulos que esclarecen el objeto de investigación en cuestión y su contextualización.

En primer lugar, para la confección de dicha introducción, describo cuál será la terminología específica empleada a lo largo de este estudio, concretando sus usos y justificando la elección de unos términos sobre otros.

Además de estas primeras consideraciones a tener en cuenta en lo referente a la terminología utilizada, en segunda instancia acoto el objeto de investigación poniendo el foco en describir exactamente de qué punto se parte, por qué, cuándo y hacia dónde pretendo llegar.

En tercer lugar, se ha tratado de definir y acotar el contexto en el que se sitúa nuestro objeto de estudio, reflejando en todo momento su complejidad. Esta viene dada por un carácter heterogéneo y rizomático, que obliga a centrar la atención en las distintas hibridaciones y estratos que se han ido encontrando a lo largo de la investigación, forzando una búsqueda alejada de los discursos y relatos más extendidos y establecidos en los diferentes ámbitos de nuestra sociedad. Así pues, en este capítulo se argumentan los factores que dotan de sentido a la investigación, definiendo cuál es su interés real. Se exponen cuáles son las motivaciones de la presente investigación, de dónde viene el interés y predilección por este campo de estudio, y cuál es el recorrido que se ha seguido para aproximarse al objeto de estudio. Tanto es así que en este apartado se ha hecho una reconstrucción a través de la memoria íntima, en lo que se refiere a una serie de hechos o acontecimientos concretos, con el fin de extraer referencias personales y dilucidar su conexión con nuestro objeto de estudio. En este apartado también se traza una taxonomía acerca de los motivos y el interés de la investigación, anticipándose de forma genérica a lo que posteriormente supone el corpus teórico de la presente investigación.

En la tercera parte del capítulo introductorio apporto una reseña acerca de los antecedentes más significativos en relación al campo de estudio, dividiéndolo en dos subcapítulos:

- El primer subcapítulo, dedicado a los antecedentes, se reserva para presentar los estudios más relevantes, determinando por qué representan el grueso de nuestra bibliografía referencial. Esta parte se ha dividido en cinco secciones, según su interés en el presente trabajo: pioneros en la investigación del Graffiti; publicaciones icónicas; publicaciones significativas de carácter teórico; la figura de Fernando Figuroa como referente principal de la investigación del Graffiti en España; referentes significativos en la investigación del Graffiti actual.

- En el segundo subcapítulo mostramos cuál fue el inicio y principal dispositivo motivacional del presente trabajo de investigación: el Máster de Producción e Investigación en Arte, así como el proyecto *Escenas del graffiti*, que surgió del trabajo final de dicho máster. Se trata, pues, de un espacio reservado para la descripción y análisis del caso práctico, y cómo este ha influido en la confección teórica de la investigación. Es decir, toda una serie de experiencias relacionadas con mi propia producción cultural y artística vinculada con la presente investigación.

El segundo, tercer y cuarto capítulo de la tesis lo componen apartados referentes al marco metodológico de la investigación. En primer lugar, definido como segundo capítulo exponemos la hipótesis, argumentando y razonando su desarrollo, y

dejando abierta la posibilidad de ratificar, objetar o rebatir *a posteriori* cualquier aspecto general o puntual de esta. En el tercer capítulo hemos confeccionado una lista con los objetivos generales y específicos que desde el inicio de la investigación se han considerado como relevantes para alcanzar los resultados deseados. El cuarto capítulo se ocupa en describir el método de trabajo, cuáles son los dispositivos y las herramientas que han facilitado el camino, mostrando los aspectos concretos de la metodología más relevantes y eficaces para el presente estudio.

Como he apuntado anteriormente, después del bloque de capítulos referentes a aspectos metodológicos de la tesis, entramos de lleno en el bloque en el que se aborda el caso de estudio propuesto, que representa el corpus teórico y conceptual de la presente investigación. Consta de cinco grandes capítulos, a su vez compuestos de varios subcapítulos cada uno. Estos capítulos se presentan con vínculos comunes, haciéndolos complementarios entre sí.

En cada uno de los capítulos se ha seguido un patrón narrativo similar, contando con una breve introducción, un desarrollo teórico y unas conclusiones específicas. Si bien es cierto que en los capítulos cinco y seis se ofrecen dos textos referentes a la historia del Graffiti a modo de contextualización histórica. En el capítulo cinco realizamos una breve reseña sobre la historia del movimiento Graffiti, atendiendo a sus raíces estadounidenses y su expansión global; y en el capítulo seis trazamos un recorrido por la historia del Graffiti en Granada, reparando en sus raíces e influencias a nivel estatal, además de incluir menciones a los hechos y sujetos más significativos. Los tres capítulos siguientes –siete, ocho y nueve– son el resultado de la extracción de información procedente de la bibliografía, entrevistas y análisis del material recabado. Por lo tanto, abordamos en estos tres capítulos un continuo análisis comparativo entre lo local y lo global en el que el foco central lo constituye la escena de Granada correlacionada con otros contextos de manera documentada.

Al hilo del segundo gran bloque, tenemos como décimo capítulo las conclusiones. Se trata de un compendio de todas las reflexiones específicas de cada apartado del segundo bloque, especialmente los capítulos siete, ocho y nueve, sirviendo de eje vertebrador el contexto concreto de la escena de Granada. Así mismo, se amplían y completan con una serie de reflexiones e interrogantes que aparecen a modo de memoria y el anuncio de posibles líneas futuras de investigación que darían continuidad a nuestro trabajo.

El bloque once lo constituyen las referencias bibliográficas. En él hemos incluido tanto los documentos citados a lo largo del trabajo escrito, como las fuentes consultadas y consideradas relevantes, tanto para facilitar la comprensión de la investigación, como para la puesta en marcha de futuras ampliaciones. Se han organizado por orden alfabético y según su tipología. Las publicaciones digitales han tenido una presencia considerable, reflejo de la gran importancia que ha adquirido hoy

en día el entorno digital como fuente de información para trabajos de investigación, así como su relevancia como conector de redes.

Como último capítulo se incluyen los anexos. Este contiene una selección de todo el material documental obtenido durante el periodo de investigación. Imágenes y textos que de por sí representan un material exclusivo, ya que se ha recopilado para la presente investigación. Gracias a la colaboración de los algunos de los sujetos investigados se ha obtenido, por un lado, un amplio archivo documental compuesto por fotografías y documentos, y, por otro lado, una serie de entrevistas que han sido las fuentes primarias del presente trabajo.



## 1.2. Consideraciones sobre la terminología específica utilizada

Para comenzar debemos aclarar algunas expresiones y términos específicos que se han utilizado de manera continua en el presente texto, y que serán útiles para una adecuada comprensión del mismo. Soy consciente de la controversia que pueden llegar a generar algunos de los vocablos manejados. Es posible obviar esta situación tratando de evitar usos superficiales y pasajeros. En concreto, en el campo de estudio que nos ocupa, las indeterminaciones y confusiones terminológicas ocurren con frecuencia. Este hecho se da a menudo en foros informales, tales como conversaciones de vecinos e, incluso, entre los propios sujetos implicados. Resulta llamativo que donde más nos encontramos con estas ambigüedades sea en los sectores gubernamentales, apoyados por los medios de comunicación generalistas, que acostumbra a utilizar indiscriminadamente términos tan amplios y complejos como pueden ser *graffiti* o *arte urbano*.

### Utilización del término *graffiti*

En el presente trabajo hemos hecho uso del término *graffiti* de acuerdo a las definiciones de Figueroa (2006), Abarca (2010) y Gómez (2015). Se refieren a él como una subcultura o movimiento juvenil que nace a finales de la década de los sesenta, desarrollándose en gran parte ligado al movimiento Hip Hop, y saltará a Europa en la década de los ochenta, desvinculándose del Hip Hop en algunos contextos, y se expandirá a la vez que se redefinirá de múltiples formas hasta la actualidad. Con el afán de tratar de focalizar nuestro objeto de estudio hacia un contexto determinado, se ha distinguido entre los términos *Graffiti* y *graffiti*. Dado que su uso indiscriminado se ha generalizado tanto y da lugar a confusión, se ha seguido un criterio propio que dé coherencia al discurso de esta tesis, y que permita una clara y lógica diferenciación de los conceptos contenidos en estos términos y otros adyacentes. Por tanto, en nuestro caso concreto, el empleo del término *Graffiti*, con ge mayúscula, se usa para citar al movimiento global, de acuerdo con las citadas definiciones de Figueroa (2006), Abarca (2010) y Gómez (2015), antes apuntadas. Pese a que según la ortografía académica (p. 495) la palabra utilizada para describir un movimiento o subcultura debería ir con minúscula, por no tratarse estrictamente de un estilo artístico o movimiento que abarca todas o la mayor parte de las disciplinas artísticas y se identifica un gran periodo histórico-cronológico culturalmente diferenciado, he optado por escribirlo con ge mayúscula, siguiendo el criterio de Figueroa (2014), con el objetivo de enfatizar y dotar de una mayor importancia y relevancia al movimiento al que nos referimos. Por otro lado, sabedor de que se trata de un anglicismo y que, por ello, debería tratarse de un término escrito en cursiva, consideramos que existen suficientes precedentes –textos académicos y de otros ámbitos de marcado carácter analítico– como para prescindir de dicha cursiva y utilizar el término según Figueroa (2014) para describir un movimiento o subcultura. No

obstante, en momentos puntuales de la investigación nos hemos visto en la obligación de utilizar los términos *grafiti* o *grafito*, así como *graffiti* –con minúscula–, para reforzar conceptos, aclarar citas o relacionar ciertos precedentes en cuanto al propio uso del término. Reflexionamos sobre la idoneidad de utilizar estos términos en cada caso concreto en el capítulo 7.1.

### **Término escritor de graffiti**

Del mismo modo que hemos utilizado el término Graffiti para referirnos a un movimiento subcultural, descartando *grafiti* o *grafito*, sus actores principales serán mencionados como escritores de *graffiti*, abreviándolo como escritores durante el desarrollo teórico, cuando la ocasión no se preste a confusión. Esta elección, además de mantener una referencia al término *writers* –los orígenes del Graffiti se explican a partir del fenómeno denominado como *Writing* (Figueroa, 2014)–, representa la realidad de los sujetos investigados, puesto que este es el término más utilizado por ellos mismos, entre otros motivos, para dignificar su propia práctica y en un principio, diferenciarla y alejarla de las referencias al mundo del arte. Es por ello que se ha desechado la utilización de los términos *grafiteros*, *grafiteras*, *graffiteros*, *graffiteras* o *grafitistas*, pues consideramos que no reflejan con exactitud la realidad del contexto estudiado. En el caso de solaparse en el mismo párrafo o capítulo el término *escritor*, referido a escritor de *graffiti*, con el término *escritor* que alude a «la persona que escribe, y que es autora de obras escritas o impresas» (RAE, 2014), volveremos puntualmente a la fórmula original *escritor de graffiti*, para diferenciarlos y que no haya lugar a dudas en la mención a unos u otros.

En cuanto a la referencia del género femenino en el Graffiti, sabedor de la existencia relevante de escritoras de *graffiti* tanto en la historia del movimiento como en nuestro caso concreto, he optado por emplear la forma genérica siguiendo una lógica de continuidad, puesto que, al tratarse de un término tan utilizado a lo largo de toda la redacción del trabajo, la mención inclusiva a los dos géneros no haría más que alargar y dificultar la lectura. Aun así hemos hecho uso del término *escritora de graffiti* o *escritora* para explicitar la presencia femenina en momentos concretos, pues, aunque no sea cuantitativamente muy relevante, las mujeres han estado presentes de manera significativa en las distintas y variadas escenas del Graffiti global desde sus comienzos. Dedicamos el capítulo 7.6 a observar y analizar la presencia y el papel que desempeña la mujer en un movimiento dominado cuantitativamente e ideológicamente por el género masculino.

### **Acepciones comúnmente empleadas en el Graffiti**

Considerando la existencia de una cuantiosa cantidad de glosarios y teoría publicada sobre la terminología específica empleada en el Graffiti en los últimos años (Castleman, 1982; Cooper y Chalfant, 1983; Figueroa, 1999; Austin, 2002; Stewart,

2009; Abarca, 2010; Gómez, 2015), he optado por explicar la terminología según vaya apareciendo en cada capítulo. La forma de llevar a cabo dicha tarea ha sido, o bien mediante notas aclaratorias a pie de página o mediante una puntualización en el propio texto, cuando no entorpeciese la fluidez de la lectura. La decisión de no realizar un glosario de términos se ha resuelto, también, por el alto grado de mutabilidad de gran parte de los términos a desarrollar, pues consideramos que algunos han evolucionado y se han transformado. Así pues, a medida que avanza el texto se van explicando, siendo su significado versátil y variable según el contexto o la época en la que van apareciendo. Es por ello que la analogía, sincronización y conexión de dichos vocablos con locuciones y enunciados afines, así como otras expresiones complementarias, ha sido una constante en el desarrollo del presente texto.

### **Uso del término *Arte urbano***

Aunque el término *arte urbano* y su significado no es exactamente el punto central de este estudio, lógicamente está estrechamente relacionado, por lo tanto he tenido en cuenta algunas reflexiones claves para el presente estudio.

En primer lugar ha de diferenciarse *arte urbano* de *Arte Urbano*. El primero, escrito en minúsculas, hace referencia, de un modo genérico y por ello confuso, a toda aquella manifestación con intención artística realizada en el espacio urbano. El segundo tampoco está exento de ciertos desbarajustes. Lo escribimos con mayúscula para citar una corriente o tendencia artística que tuvo su auge a nivel global a principios de los dosmiles. Este término llegó con fuerza y aún sigue teniendo enganche mediático, sobre todo en ámbitos editoriales no especializados pero de gran tirada. Aun así, como demuestran un gran número de investigaciones recogidas en los últimos años, dicho término y, sobre todo, su aplicación de modo genérico se han ido desechando en círculos académicos y foros de investigación, reemplazándose por otros términos. El grado de rigurosidad de dichas investigaciones hará que se exploren nuevas vías de catalogación o citación, teniendo en cuenta una vez más el carácter maleable y/o mutable del espacio urbano y los agentes que en él intervienen como un factor en contra de la taxonomía o clasificación de las expresiones que puedan brotar.

Es por ello que en la presente investigación se ha omitido, en la medida de lo posible, la utilización del término *Arte urbano*, haciendo un esfuerzo por utilizar un léxico específico en cada caso, y tratar así de explicar, exponer o describir cada asunto o cuestión que se ha presentado según la demanda específica.

### 1.3. Objeto de investigación

En los anteriores capítulos se han ofrecido algunas pautas sobre se situará el foco de atención del presente trabajo de investigación. Ahora toca concretar cuál es el objeto de estudio y cómo se ha llegado a él.

El punto de partida ha consistido en una observación pausada y distintiva de la ciudad. Una mirada a pie de calle, paseando, caminando sin una ruta concreta. Una mirada adquirida por las vivencias en el Graffiti y una práctica continuada. A partir de ahí es cuando comenzamos a percibir esa gran amalgama de estímulos visuales que consumimos a diario en la calle, de manera forzosa y casi siempre sin darnos cuenta. En el espacio público urbano conviven vallas publicitarias, señales de tráfico, carteles de conciertos y demás actividades relacionadas con espectáculos, rótulos de comercios, pegatinas de cerrajeros, carteles de estudiantes ofertando o buscando alquileres de pisos, pintadas espontáneas y frases de todo tipo, marcas gráficas que representan nombres, figuras, iconos, etc. En definitiva, nos encontramos ante un gran escenario de comunicación en el que el viandante se convierte en el receptor de infinidad de mensajes sin apenas tiempo para procesarlos. De repente, trazamos un paralelismo con ese espacio digital que constituye Internet, consumido por millones de personas en todo el mundo, y en el que adquieren un gran protagonismo las redes sociales.

El graffiti contiene gran parte de esa configuración visual e itinerante que nos encontramos en las calles de las ciudades. Existen múltiples tipologías en el graffiti, desde frases de diverso contenido en cuanto al mensaje –político, amoroso, etc.– hasta nombres escritos de formas variadas y con objetivos dispares. Dentro de este último tipo de graffiti considerado como un graffiti de firma (Figuerola, 2014), ponemos el foco de atención en el *Graffiti Movement* (Figuerola, 2006). Sus artífices se conocen como escritores de graffiti. De acuerdo con Figuerola (2006: 69) podemos definir el *Graffiti Movement* como un movimiento artístico-vandálico en un periodo inicial y de desarrollo, siendo el contacto de numerosos escritores de graffiti con el mundo del arte lo que determinará su conversión de fenómeno subcultural a movimiento.

La elección de centrar nuestro estudio en el Graffiti, entendido como movimiento, desechando otras tipologías del graffiti, viene dada principalmente por mi propia experiencia personal marcada por una serie de vivencias y formas de hacer vinculadas a una serie de prácticas enmarcadas dentro del Graffiti. A este motivo se suma un evidente y progresivo interés social por comprender a los múltiples sujetos partidarios y/o detractores. En esta disposición juega un papel fundamental tanto la esfera política como el mundo del arte, que se traduce en una serie de factores que influyen directa o indirectamente en el devenir del Graffiti, posibilitando la aparición de una serie de paradojas y contradicciones en las acciones de sus practicantes y, por extensión, en él mismo.

Aunque no es el objetivo principal analizar en profundidad las demás manifestaciones gráficas que se dan en el espacio urbano –sean estas artísticas o no–, y que aparecen a través de múltiples y variados fenómenos, nos serviremos de ellas para contrastar, verificar o disentir sobre algunos casos concretos. El objetivo, pues, es dejar patente la pluralidad de expresiones que se dan en el espacio urbano, desde la que hemos construido nuestro propio enfoque de una escena local y concreta, considerando del mismo modo las variables observadas en otras escenas locales análogas, para así ratificar, discrepar, observar peculiaridades o descubrir nuevas pautas. Tampoco hemos dejado de lado otros movimientos, fenómenos o acontecimientos sociales temporalmente afines, pues nos sirven de nexos para establecer los diferentes vínculos o conexiones que puede haber entre los escritores y estos, evidenciando que el Graffiti no es un mundo estanco, como puede parecer *a priori*, sino que lógicamente coexisten en constante diálogo y reciprocidad, compartiendo un mismo espacio y una tensión social común.

Por lo tanto, nuestro objeto de estudio se centra en la escena de Graffiti localizada en la ciudad de Granada y los modos de hacer de sus practicantes. Hemos evitado análisis formales de las piezas u objetos finales producidas por los sujetos participantes, considerando esta opción únicamente cuando se presenta como algo necesario para exponer o concretar una idea relacionada con la praxis del Graffiti. Es por ello que hemos puesto especial atención en los procesos anteriores y posteriores a la consecución de dicha pieza u objeto final, es decir, lo que podríamos mencionar como unos modos de hacer del Graffiti (Fig. 3). Todo ello en relación a los conflictos que surgen debido al choque de intereses de naturaleza política, y en los que la estética y la opinión pública aparecen como telón de fondo en un escenario en el que los protagonistas nos han proporcionado las claves para la construcción de un contexto concreto y la problemática que en él subyace.

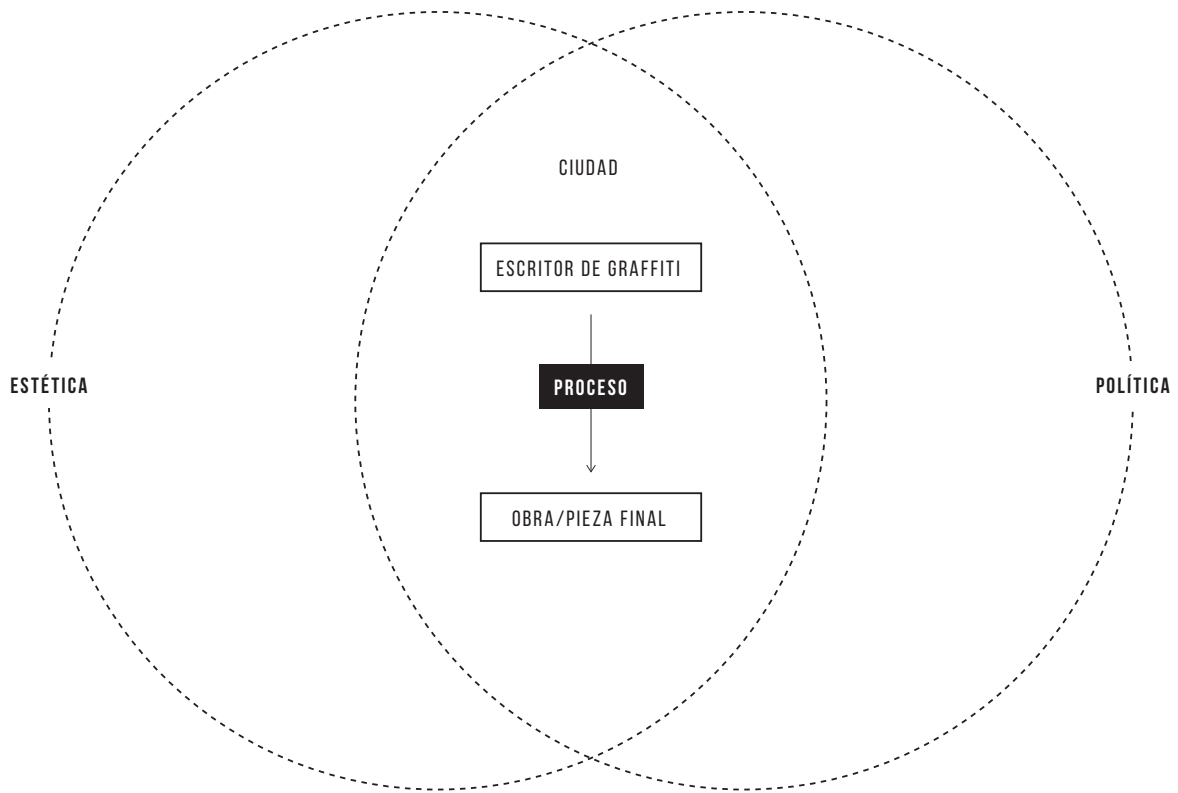


Fig. 3 - Objeto de estudio.

## 1.4. Contexto de la investigación

### 1.4.1. La escena local del Graffiti

En los últimos años han habido situaciones dispares y variadas en torno al movimiento Graffiti en la ciudad de Granada. Algo que comenzó como un juego o un gesto ingenuo de unos pocos, se desarrolló y evolucionó hasta transformarse en un auténtico movimiento juvenil al margen del *establishment*. Actualmente, el graffiti en general se ha convertido en un tema sugerente para la prensa, las instituciones y el público en general, debido a su creciente inclusión en el entorno visual de las ciudades. Mientras tanto, en el Graffiti continúan apareciendo y sucediéndose sin parar generaciones de jóvenes, con aspiraciones comunicacionales y/o artísticas en el espacio urbano, que se mueven entre un tipo de prácticas independientes –sin pretensiones lucrativas, ni apoyo de ninguna organización o institución–, y otras institucionales, participando en exposiciones y eventos, con el fin de hacerse un hueco en el complicado mundo del arte.

La influencia de las ordenanzas municipales y las diferentes políticas llevadas a cabo por el ayuntamiento han sido claves en el devenir del Graffiti granadino. La sucesión de políticas represivas y actuaciones en esta dirección ha sido una constante durante algunos periodos concretos. Todo ello ha hecho que los propios escritores y los artistas que trabajan en el espacio urbano hayan tenido que modificar y adecuar su *modus operandi* al momento. Las generaciones pioneras se han tenido que ir adaptando a las distintas políticas públicas que se han llevado a cabo en la ciudad, y las nuevas generaciones que han ido apareciendo han ido asimilando como algo natural el momento político que les ha tocado vivir, haya sido este más o menos favorable a sus intereses.

Haciendo un gran esfuerzo e intentando englobar a los escritores de graffiti dentro de un colectivo según sus ideales políticos –tarea complicada, ya que constituyen un grupo heterogéneo de personas, con diferentes y variadas formas de pensar–, observamos cómo un gran porcentaje se declaran apolíticos de forma explícita –en algunos casos lo deducimos por su pasotismo o indiferencia a la hora de participar de cualquier forma en actividades relacionadas con la política–. Esta correlación se hace latente en los sujetos más jóvenes y principiantes, pues se suelen asumir cooperaciones no deseadas a nivel de ideales por cuestiones económicas o, incluso, por otros intereses más a largo plazo como la difusión. Esta es precisamente una de las contradicciones más comunes en los escritores que llegan a alcanzar cierta notoriedad y comienzan a desenvolverse en el mundo comercial: en primer lugar a través de la pintura decorativa de comercios y, seguidamente, en la esfera del arte, aunque no necesariamente en dicho orden. Alcanzando la madurez y la experiencia es cuando se pueden atisbar ideales políticos más o menos definidos, visibles también en sus acciones, llegando a realizar obras más comprometidas ideológi-

camente, estableciendo una serie de criterios firmes de actuación y desechando todo tipo de colaboraciones, proyectos u otras actividades incongruentes con una forma de pensar determinada, tratando de mantener cierta coherencia en todas sus acciones y obras. Sea un caso u otro, este es posiblemente uno de los aspectos que más llaman la atención del movimiento Graffiti: su inclusión en los circuitos culturales. Los escritores han demostrado capacidad para adaptarse a los diferentes contextos o situaciones que se les ha presentado dentro del entramado cultural de la ciudad, eso sí, con más o menos acierto, y con distintos grados de aceptación por parte del público.

Una de las características que bien podría definir la escena del Graffiti en Granada desde sus inicios es precisamente ese continuo nexo de unión que ha habido entre numerosas instituciones de educación artística y los escritores. Una relación surgida con naturalidad en una ciudad caracterizada por un continuo flujo de estudiantes de arte y una efervescente plataforma de nuevos talentos locales. Es por ello que de un modo significativo la Escuela de Artes y Oficios y la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano han desempeñado un papel fundamental en el devenir del Graffiti granadino, pues a la vez que han servido de espacios de encuentro e intercambio, de ellas han surgido también nuevas figuras relevantes.

La escena del Graffiti local también ha vivido bajo el influjo de la figura de un solo escritor que por diferentes motivos ha ido adquiriendo una notoriedad creciente en la sociedad granadina. Se trata de SEX69, EL NIÑO DE LAS PINTURAS desde principios del dos mil. Un escritor adscrito desde los inicios del Graffiti granadino a la vertiente del Graffiti Hip Hop –como prácticamente todos los pioneros, con algunas excepciones–, y que actualmente ejerce de un modo mayoritario la pintura mural en el espacio urbano. Su personalidad dinámica y, sobre todo, su gran destreza técnica le hicieron destacar desde sus comienzos, a principios de los noventa. No solo despuntó en su entorno, entre los demás escritores, sino que logró llamar la atención de los medios de comunicación locales desde muy temprano. En sus años de actividad ha contribuido de manera destacada tanto en la dinamización del Graffiti local, como en la expansión y difusión de la escena granadina en las diferentes ciudades en las que ha viajado tanto, a nivel estatal como europeo y global, tomando contacto con otras escenas y con sus escritores destacados, desempeñando un importante papel como transmisor de conocimientos. Ciertamente no ha sido el único escritor de la escena granadina con estas características, pero su abundante y continua actividad han hecho que se convierta en un sujeto ineludible en la escena del Graffiti en Granada. Además, la figura de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS nos ha servido para evidenciar nítidamente las grandes problemáticas del Graffiti, reflejadas en conflictos concretos en los que dicho escritor se ha visto envuelto, bajo el influjo de las decisiones políticas y la repercusión mediática que han podido desencadenar algunas de sus acciones.



### 1.4.2. Motivación personal

Para contextualizar de manera realista y lógica el presente trabajo de investigación es preciso exponer mis propios orígenes en referencia al Graffiti y su práctica, planteando de paso cuáles fueron los motivos que me llevaron a investigar dicha práctica y reflexionando sobre ello.

Como le ocurrió a la gran mayoría de escritores de mi generación, el Graffiti llegó a mí casi por casualidad, en forma de divertimento de fin de semana, propuesto por algún compañero de mi grupo de amigos del instituto. Crecí en Lorca, una pequeña ciudad con características casi de pueblo, pues en el origen del Graffiti de la ciudad, a mediados de los noventa, no éramos más de una veintena los adolescentes que ya habíamos cogido la costumbre de pintar de vez en cuando (Figs. 8, 9, 10). Por supuesto, todos nos conocíamos, y así se ha mantenido siempre. La gran influencia de los escritores lorquinos era sin duda el binomio Murcia-Alicante, encarnada en el grupo o *crew*<sup>1</sup> más relevante del momento y que años más tarde marcó una época: ZNP (Zona Norte Posse). Como comprobaremos más adelante, el Graffiti llegó a España de la mano de la denominada cultura hip hop. Las ciudades pioneras y destacadas en un principio fueron Madrid, Barcelona y Alicante. Estas despuntaron por albergar un gran número de practicantes que no tardaron en adquirir una destreza significativa a la hora de desenvolverse en cualquiera de las calificadas como disciplinas del Hip Hop. En el capítulo 6 ampliamos la información referente al desarrollo histórico del Graffiti en España, haciendo referencia a su impacto sobre la escena granadina.

Eran frecuentes los viajes en tren a Murcia y Alicante, que por cercanía eran los destinos más frecuentados por un puñado de adolescentes que, de vez en cuando, andábamos deseosos de nuevos aires, ya fuese para buscar lugares inéditos donde practicar *skate*, para acudir a un concierto o *jam*<sup>2</sup> de hip hop, o simplemente por el simple hecho de ir en búsqueda y captura de fotos de nuevas piezas. Hay que apuntar la importancia del tren de cercanías que conectaba desde Águilas hasta Murcia y Alicante, pues los pueblos y ciudades que comunicaba esta línea fueron prácticamente las escenas de las que se nutrió el Graffiti lorquino. Lugares como la mencionada Águilas, Totana, Alhama, Alcantarilla, Murcia, Orihuela o Alicante fueron los primeros que visitamos los escritores lorquinos, pudiendo conectar con escritores de la zona en algunas de esas localidades. Quizás por cercanía, Totana (Fig. 5) y Águilas (Figs. 6, 7) fueron las escenas con una mayor conexión inicial con la lorquina. Surgieron importantes y longevas sinergias desde finales de los

1. El término *crew* se ha normalizado en la jerga del Graffiti para nombrar y definir a los grupos formados por varios sujetos. Así mismo existe la posibilidad de una unión entre varias *crews*, formando una alianza denominada como *posse*. Esta forma de vínculo afectivo y operativo obedece a una conciencia de pertenencia en grupo, aspecto esencial en el Graffiti (Figuerola, 2014:191)

2. Las *jams* son unos acontecimientos que se celebran dentro del marco de la cultura Hip Hop, consistentes en un encuentro de practicantes en los que se lleva a cabo la práctica de todas o parte de las disciplinas consideradas dentro del Hip Hop: la música rap, el breakdance y el graffiti. Para ahondar sobre el tema del Hip Hop son recomendables las publicaciones de Toop (1984), Toner (1998), KRS One (1999), Reyes y El Chojin (2010) y Chang (2014).

noventa con los escritores KURRO y RAMI de Totana, y NOHEK, OZHEK, JOKE, BUO y SHOK de Águilas.

Mis primeros referentes reales, con los que pude hablar y conversar acerca de estilos, técnicas, procedimientos, influencias y un sinfín de temas referentes al Graffiti fueron los escritores locales NGR y TIZNE (Fig. 4). Dichos escritores fueron los pioneros en Lorca. Mi curiosidad comenzó observando sus piezas cuando yo apenas había pintado un par de veces, admirando su colorido, sus formas, su frescura y su gran técnica. Fueron las primeras piezas con un aspecto lo más parecido al Graffiti neoyorquino que pude observar en directo, o al menos a mí me lo pareció en su momento. Eran algo mayores que los escritores de mi generación y la gran diferencia con respecto a nosotros era que ellos ya se habían independizado. Mi generación aún andábamos en el instituto y viviendo con nuestras familias. NGR vivía en Murcia, en un piso de estudiantes, pues fue allí para comenzar sus estudios universitarios. De vez en cuando volvía a Lorca, supongo que a casa de sus padres, y nos traía las novedades de Murcia, contándonos historias de su relación con algunos miembros de ZNP y anunciando las nuevas jams o conciertos de hip-hop a las que rara vez faltábamos. Por otro lado, TIZNE viajó a Granada, y acabó cohabitando y colaborando en el Centro Social Okupa de Camino de Ronda (actual CSOA La Redonda), entre los años 1997 y 1998. También realizaba viajes de vuelta a Lorca con bastante frecuencia. Así es cómo pude conocer por primera vez algo sobre la escena granadina. TIZNE tomó contacto con algunos escritores de Granada, llegando a pintar con algunos de ellos, entre los que se encontraba SEX69 (EL NIÑO DE LAS PINTURAS).

Mi primera toma de contacto visual con el Graffiti granadino fue en 1998, a través de unas fotografías de piezas que tomó un escritor de Lorca que firmaba como SKILLZ. Hizo las fotografías en un viaje que realizó con su instituto. A pesar de haber visto en directo numerosas piezas en las rías y en el *skatepark* de Alicante, o en el barrio del Carmen de Murcia, lugares en los que podíamos observar piezas de la élite del Graffiti de nuestra zona; de aquellas piezas granadinas que observé una y otra vez en fotografías me impresionó el alto nivel técnico y la originalidad con que estaban realizadas las diferentes letras y personajes plasmados con *espray*. A partir de este gran catálogo de imágenes que nos trajo SKILLZ, tomé conciencia de lo importante que era intentar llevar siempre una cámara de fotos en los viajes vacacionales con mi familia o en los viajes de instituto a otras ciudades, con el objetivo de intentar escaparme siempre que pudiera y recabar información para poder seguir creciendo como escritor de graffiti. Y así lo hice en las pocas ocasiones en las que tuve la oportunidad. Tomé fotografías de piezas en París, Bruselas, Ámsterdam o Calella en mi viaje de estudios en 1998. Ese mismo año también pude capturar imágenes de algunas piezas en los alrededores de un hotel de la avenida Diagonal de Barcelona, lugar donde mi familia y yo nos hospedamos un día en un viaje vacacional con destino a los Pirineos.

La práctica de pasear sin ruta determinada por las calles de las nuevas ciudades en busca de piezas dignas de fotografiarse se convirtió en una costumbre, pues suponía para mí una doble fuente de conocimiento: en primer lugar, por el hecho de ver nuevos estilos que incluía en mi catálogo de referencias; y en segundo lugar, porque me permitía descubrir los lugares de concreción de los escritores locales, evidenciados por la masificación de piezas.

Con esta actitud recién asimilada llegué en septiembre de 1999 a Granada para hacer la prueba de acceso que me permitiera ingresar y estudiar la licenciatura en Bellas Artes. Consistía en dibujar una estatua en el plazo de tres días, tres horas por cada sesión diaria. El acceso era libre respetando dicho horario. Para alguien tan inexperto como yo en el dibujo académico, la duración total de la prueba de acceso era demasiado extensa y en la primera sesión dejé el dibujo casi acabado, pues era el ritmo al que estaba acostumbrado. De este modo dispuse de abundante tiempo libre que aproveché para hacer mis primeras incursiones por las calles de Granada, dejándome llevar sin rumbo y llegando a estar cuatro horas seguidas andando sin apenas parar. Como no sabía si iba a volver a esta ciudad, pues lógicamente aún desconocía si mi prueba acabaría siendo calificada como apta o no, intenté capturar el mayor número de buenas piezas posibles, dentro de las limitaciones de mi carrete Kodak de veinticuatro fotos.

Finalmente pude cursar mis estudios de Bellas Artes en la Facultad Alonso Cano de Granada. Aterricé en octubre de 1999, en un estudio de alquiler que habité en solitario, y sin conocer a ningún escritor local. La única persona con la que albergaba una posibilidad de contactar para pintar era TIZNE, pero justo ese año se fue de Granada. Así que debía empezar de cero en el mundo del Graffiti en esta ciudad nueva para mí. El ambiente de la facultad fue una gran novedad para mí, pues todo era descubrimiento y aprendizaje relacionado con técnicas plásticas. Para alguien como yo, que no provenía de bachillerato artístico ni había cursado estudios similares en academia alguna, cualquier mínimo aprendizaje suponía un reto agotador a la vez que ilusionante. Además era la primera vez que salía de mi entorno familiar para vivir fuera, lo cual también suponía un reto hacia la madurez que afronté con más entereza que miedo. Con el paso de los días, en la facultad se derrumbaron algunas expectativas que albergaba con respecto al Graffiti, pues suponía que una gran parte de mis compañeros estarían en un caso similar al mío: escritores de graffiti que deciden ampliar sus conocimientos pictóricos estudiando Bellas Artes. Pero no fue así. Lo que encontré fue una multitud de estudiantes que provenían de estudios artísticos o de familias con tradición en la práctica artística, y la gran mayoría ya habían vivido la experiencia de exponer. Según miraba a mi alrededor, veía estudiantes mucho más preparados que yo para abordar un dibujo de estatua o una pintura al óleo. Los escritores de graffiti estaban en otro sitio, estaban en la calle.



Fig. 4 - Piezas de NGR y TIZNE en el patio del IES Ramón Arcas Meca. Lorca (Murcia), 1997. Archivo personal.

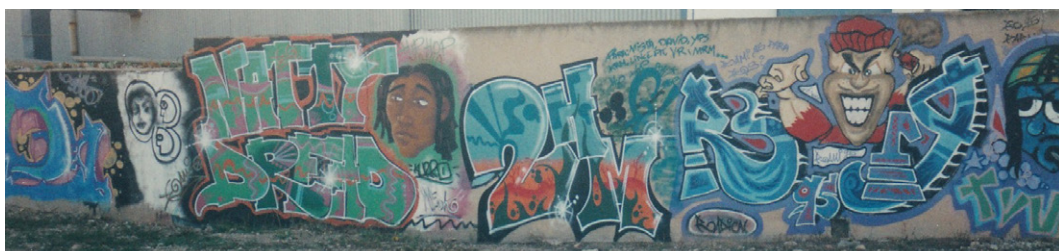


Fig. 5 - Hall of fame «Las ramblas». Totana (Murcia), 1996. Imágen cedida por Domingo Portela.

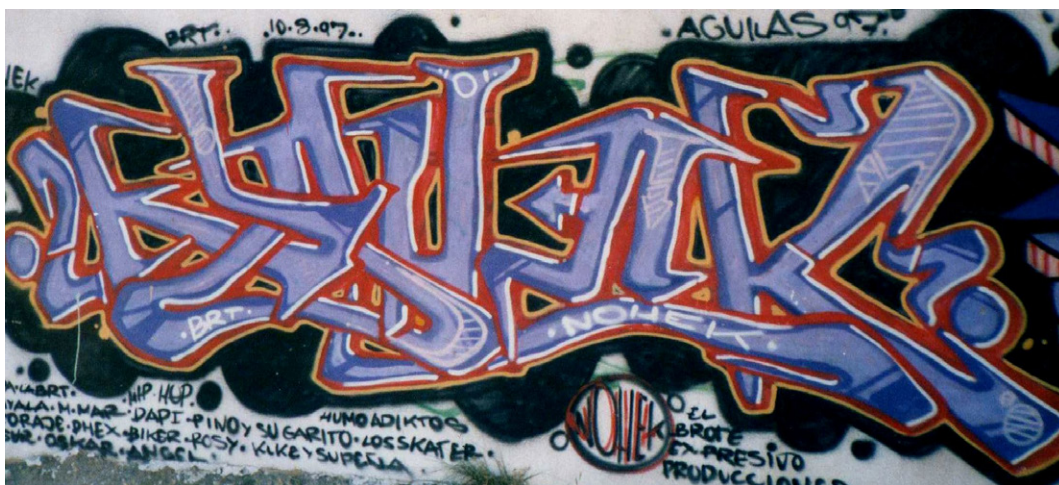


Fig. 6 - NOHEK. Lorca (Murcia), 1997. Imágen cedida por NOHEK.



Fig. 7 - OZHEK, JOKE y NOHEK. Aguilas (Murcia), 1999. Imágen cedida por NOHEK.



Fig.8 - PEJA, Lorca (Murcia), 1997. Archivo personal.



Fig. 9 - «Hip Hop», por PEJA y JEK, Lorca (Murcia), 1998. Archivo personal.



Fig. 10 - Exhibición Huerto de la Rueda, SKILLZ y PEJA, Lorca (Murcia), 1999. Archivo personal.

En parte, me había hecho a la idea de que en la facultad me encontraría con un gran número de escritores dispuestos a estudiar Bellas Artes porque en la prueba de acceso me encontré con SEX69. No le conocía personalmente, pero sí sabía quién era, pues ya lo había visto pintando en una *jam* que se celebró en Murcia en 1998. Imaginé que si SEX69 estaba haciendo la prueba de acceso para entrar ese mismo año en la facultad, también lo habrían hecho otros escritores. Aunque no eran tantos como imaginé en un principio, con el paso de los días descubrí que existían excepciones como yo. Efectivamente, entre los alumnos de Bellas Artes se encontraban unos pocos escritores de graffiti locales y otros de fuera, algunos que ya habían comenzado los estudios antes y otros coincidiendo con el curso que comenzaba. Aquellos escritores-estudiantes eran CALAGAD13, SERPA, SAM3, NONO, PA, MICO y STOOK, además del mencionado SEX69. Todos ellos se encontraban en la misma situación que yo, eran estudiantes de arte y a la vez escritores de graffiti. Su práctica diaria se alternaba entre los trabajos académicos propuestos por el profesorado y la pintura callejera autogestionada. Esta diferenciación entre prácticas para mí era clara e inapelable en aquel primer curso de mis estudios. Meses después iría descubriendo lo absurdo de aquella divergencia.

Precisamente, en ese interés por no diferenciar la práctica artística académica de la otra que hacíamos en la calle por nuestra cuenta y riesgo, empezó mi interés por la investigación del Graffiti. A finales de los noventa y principios de los dos mil comenzaban a despuntar numerosos escritores de graffiti de todo el mundo caracterizándose por la realización de unas obras poco convencionales respecto a lo que hasta ese momento se podía considerar dentro del Graffiti, sin ningún tipo de duda. Es entonces cuando llegó a mis manos el catálogo de la exposición *Urban Discipline* (2002) en el que se podían observar piezas de escritores y grupos como DAIM, LOOMIT, OS GEMEOS, SATONE o VIAGRAFIK que sobrepasaban los límites de algunos de los clichés establecidos en el Graffiti hasta ese momento. Podían observarse piezas cercanas a la escultura, al diseño gráfico o al arte digital. Comenzaron a surgir cuestiones como: ¿Se puede considerar como algo dentro del Graffiti una pieza de DAIM realizada con materiales escultóricos? ¿Y qué ocurre con los cuadros? ¿es posible sustituir el spray por otras técnicas pictóricas?

Gracias al catálogo *Urban Discipline* descubrí por primera vez un término muy simple y obvio, pero que por alguna razón en los casi cinco años de mi experiencia como escritor nunca se me había ocurrido utilizar o conjugar: *graffiti art*. En ese momento vi claro que ese era el camino a seguir, pues todo lo que aprendiese, tanto en la academia como en la calle, sería válido para sumar. Sin diferenciaciones. Así que justo desde aquel momento de 2002 me propuse destapar mi faceta de escritor de graffiti ante el profesorado de la facultad de Bellas Artes, pues mi interés residía no solo en conocer y aprender los procedimientos y técnicas estipulados en la licenciatura como imprescindibles, sino en relacionarlos con cualquier faceta, técnica o praxis que proviniese del Graffiti. La evolución de la programación educativa de la

licenciatura en aquellos años se prestó a ello, pues a medida que pasaron los cursos, las asignaturas se volvían menos estructurales y técnicas, y más personales y libres, dejando de lado los estudios procedimentales y dando cabida a una línea de trabajo o investigación concreta.

Así pues, mi interés por la relación entre la producción e investigación artística y el Graffiti se activó debido a una combinación de los dos ambientes entre los que me movía habitualmente: el académico-artístico y el callejero-folclórico. De forma evidente o de un modo velado, al margen de todo lo referido antes, hubo situaciones, épocas o hechos concretos durante el periodo de pre-investigación descrito que pueden entenderse como dispositivos motivacionales o puntos de inflexión estimuladores en la presente investigación:

**1) Estar en tierra de nadie.** Descubrir cómo numerosos escritores con los que empecé a relacionarme y con los que me encontraba habitualmente para pintar trataban de un modo jocosos y desinteresado todo lo que tuviera que ver con el mundo del arte. El escepticismo del escritor hacia la figura clásica del artista era latente de un modo constante en el Graffiti. Planteamientos tan comunes en la pintura como la utilización de técnicas mixtas a la hora de buscar ciertas soluciones plásticas concretas, o la no diferenciación entre fondo y figura propiciaban reacciones recelosas e incluso jocosas en las que el escritor de graffiti pasaba a ser artista, pero de un modo despectivo y excluyente. Del mismo modo ocurría con parte del profesorado y compañeros en la facultad de Bellas Artes, pero a la inversa. Todo lo que se pareciese al Graffiti neoyorquino de estética hip-hop era vulgar, ordinario y simplón, y no merecía la etiqueta de obra de arte. Por consiguiente, me encontraba en un espacio que consideraba deshabitado, entre el escritor de graffiti más real y el artista más puro, pero me venía en ninguno de los dos.

**2) Del discurso a la experimentación.** Coincidiendo con una de mis etapas más activas en el Graffiti granadino, entre el 2004 y el 2005, dejé algo de lado la licenciatura. Pasé unos meses apareciendo poco por clase, pero pintando en las calles de Granada casi a diario. Fue una época en la que estaba cansado de los discursos conceptuales enrevesados alrededor de las obras, pues en aquel momento me parecía que a través de aquella retórica se trataba de ocultar o disfrazar ciertas carencias. En esos días me interesaba lo inmediato, solo quería pintar, experimentar por mí mismo la pintura en aerosol, así como las vivencias y conocimientos que me aportaba hacerlo en la calle, junto a otros escritores, compartiendo momentos sin la necesidad de pensar demasiado por qué o para qué pintar esto o aquello. En resumen, el proceso cobró una especial importancia en detrimento de la obra final.

**3) Descubrimientos bibliográficos.** También en mis últimos años de licenciatura, a partir del 2004, comienzo a ser consciente de la escasez de publicaciones teóricas sobre Graffiti. La confección de la justificación escrita de algunos de los proyectos

desarrollados en la facultad me reveló las carencias bibliográficas en la investigación del Graffiti, no solo en cotas estatales, sino a nivel global. Hubo tres descubrimientos que me hicieron creer y pensar que era posible investigar y teorizar sobre el Graffiti, más allá de la gran cantidad de publicaciones referentes a catálogos fotográficos que ya existían:

El primer descubrimiento fue la tesis doctoral *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano* (De Diego, 1997). La imprimí, la encuaderné y la guardé como uno de mis libros de consulta habituales. Jamás imaginé que un estudiante de doctorado de finales de los noventa pudiera haberse planteado realizar una tesis doctoral sobre Graffiti, y mucho menos en España.

Mi segundo hallazgo fue mucho más que un libro, pues hallé al investigador que años después se ha perfilado como uno de los más prolíficos y lúcidos en el ámbito español, Fernando Figueroa. Además, dicho autor, a través de oportunas y variadas citas me llevó hacia otros textos teóricos sobre Graffiti.

La última adquisición significativa que figura en mi recuerdo como un auténtico dispositivo motivacional no fue exactamente un descubrimiento, sino un reencontramiento. Fue la publicación *Los graffiti* (Castleman, 1987) que llegó a mis manos en 1999, mi primer año de carrera. Me lo enseñó un compañero de la clase que acababa de conocer en el aula de Historia del Arte. Lo tuve en mis manos un rato, lo ojeé y se lo devolví sin más. En ese primer año de licenciatura en el que yo estaba más atento a otras cosas no le di importancia, es más, me pareció un libro de Graffiti con demasiados textos y pocas fotografías. Qué equivocado estaba. Un par de años después recordé que una vez lo tuve en mis manos cuando gracias a una de las citas de Figueroa volví a leer aquel título. Acudí rápidamente a rastrearlo en el buscador de la biblioteca, y efectivamente, el libro se encontraba en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras.

**4) Repensar el pasado.** El principal dispositivos motivacional o germen de la presente investigación ha sido el simple hecho de discurrir y reflexionar sobre la evolución de mis propias acciones pasadas, para tratar de comprender el presente, o al menos observarlo o distinguirlo desde una perspectiva más holgada y amplia, tratando de escapar de lo que conocemos considerado como algo inamovible o inapelable. Mi propia condición actual de investigador con un pasado como escritor de graffiti me ha permitido generar un vínculo con el Graffiti y seguir manteniendo viva la llama de aquella inocencia e ilusión por descubrir con la que empecé a pintar en las calles de Lorca. Además, emprender y desarrollar la labor de investigación en el ámbito del Graffiti me permite documentar y difundir las diferentes escenas, movimientos y fenómenos urbanos, y por extensión visibilizar las realidades poliédricas que brotan en el mundo contemporáneo.



### 1.4.3. Interés de la investigación

Consideramos como uno de los alicientes principales de la presente investigación el estudio de uno de los contextos específicos del panorama español del Graffiti, como es la escena de Granada. Visibilizar peculiaridades a través de detectar coincidencias y disparidades con respecto a otras escenas ha sido uno de los principales cometidos. En este sentido, como aliciente, se ha contado con la valiosa cooperación de agentes implicados directamente en la conformación de la historia reciente del Graffiti granadino, especialmente a través de escritores de graffiti que consideramos representativos.

Relativo a la participación y colaboración directa de los escritores, que constituyen los sujetos activos principales de nuestro objeto de estudio, advertimos su gran importancia en la presente investigación. El protagonismo que adquieren se convierte en trascendental para conocer aspectos relevantes del Graffiti como movimiento, así como su propia praxis o modos de hacer, en el sentido de algo que afecta a la ciudad y a la convivencia ciudadana. Además de fuente de información primaria para el presente estudio, el punto de vista del escritor de graffiti evidencia las grandes carencias informativas que a menudo se dan en los medios de comunicación dominantes. Estos suelen dar por hecho, sin contrastar, relatos insustanciales y parciales, a menudo extendidos desde el desconocimiento, la superficialidad y lo trivial, contribuyendo a la difusión y legitimación de numerosas falacias.

Ciertamente, en el interés general de la presente investigación subyace un interés particular, e incluso personal. Laiglesia (2016) nos habló en uno de los cursos que realicé para el doctorado<sup>3</sup> de la gota de agua que cae en el estanque como metáfora en la investigación artística. Un pequeño momento o mínimo hecho, como una gota que cae en un gran estanque, puede desencadenar numerosas frecuencias u ondas que cada vez se van haciendo más grandes y numerosas. De este modo me he permitido comenzar la investigación curioseando y rememorando en lo personal, en mi relación con el Graffiti y el mundo del arte; observando y estudiando un movimiento local como la escena granadina del Graffiti, en la cual yo mismo he participado y contribuido activamente; y analizando, reflexionando y planteando una serie de cuestiones universales, principalmente relacionadas con las prácticas artísticas en el espacio público (Fig. 11), pero también con la antropología urbana, las políticas públicas y socio-culturales, la educación o los estudios de género. En conclusión, se ha seguido una lógica procesual, de lo local a lo universal en la que lo cotidiano nos lleva a lo trascendental.

Todavía la escasez de publicaciones teóricas sobre el Graffiti que comenté en relación con mis primeros hallazgos bibliográficos sigue latente en el ámbito de la

---

3. En el curso ofertado por el programa de doctorado de Historia y Artes de la Escuela de Posgrado UGR titulado «Modelos relacionales en la investigación artística» (2016), Juan Fernando de Laiglesia nos mostró métodos de investigación relacionados con la construcción de modelos gráficos con los que trabajar aspectos teóricos, referenciales, y de autoevaluación para el desarrollo de una tesis doctoral.

investigación del Graffiti, si bien es cierto que de un modo no tan abultado como hace veinte años. Hoy en día comienzan a aparecer numerosas publicaciones de carácter analítico-crítico sobre Graffiti, sobre todo impulsadas por la popularidad del denominado Arte urbano, pero siguen siendo escasos los estudios desde perspectivas concretas, que den una mayor cabida a aspectos sociales, humanos y relacionales, o de género, por ejemplo. A nivel global y estatal existe una tendencia hacia los estudios sobre escenas o localismos, atendiendo a necesidades de importancia territorial, y abordando tanto estéticas como formas de hacer. Publicaciones a nivel global como las de Wiese (1995), Austin (2002), Figueroa y Gálvez (2002) o Koopman (2004) son pertinentes en un doble sentido: en primer lugar, continúan llenando lagunas y mostrando partes ocultas de la historia del Graffiti; y en segundo lugar, nos muestran o visibilizan del mismo modo las conexiones entre los fenómenos y movimientos juveniles de cada época, a través de su propia interacción con la realidad social que les ha tocado convivir. En el ámbito académico de Granada y la universidad, la escasez de tesis doctorales y artículos es más que evidente, pues en su totalidad no llegan a superar la decena. Los trabajos académicos en forma de tesis doctorales y artículos a nivel estatal tampoco son demasiado abundantes. Si bien es cierto que desde 1995, año en el que consta la primera tesis que se centra específicamente en el Graffiti defendida en una universidad española (Marín, de Laiglesia y Tolosa, 1998: 170) hasta 2015, año en el que concluye la fase de recogida de información para la presente investigación, la aparición de este tipo de publicaciones académicas ha ido en aumento. En total no llegan a superar el medio centenar, cifra exigua en comparación a otros ámbitos investigatorios.

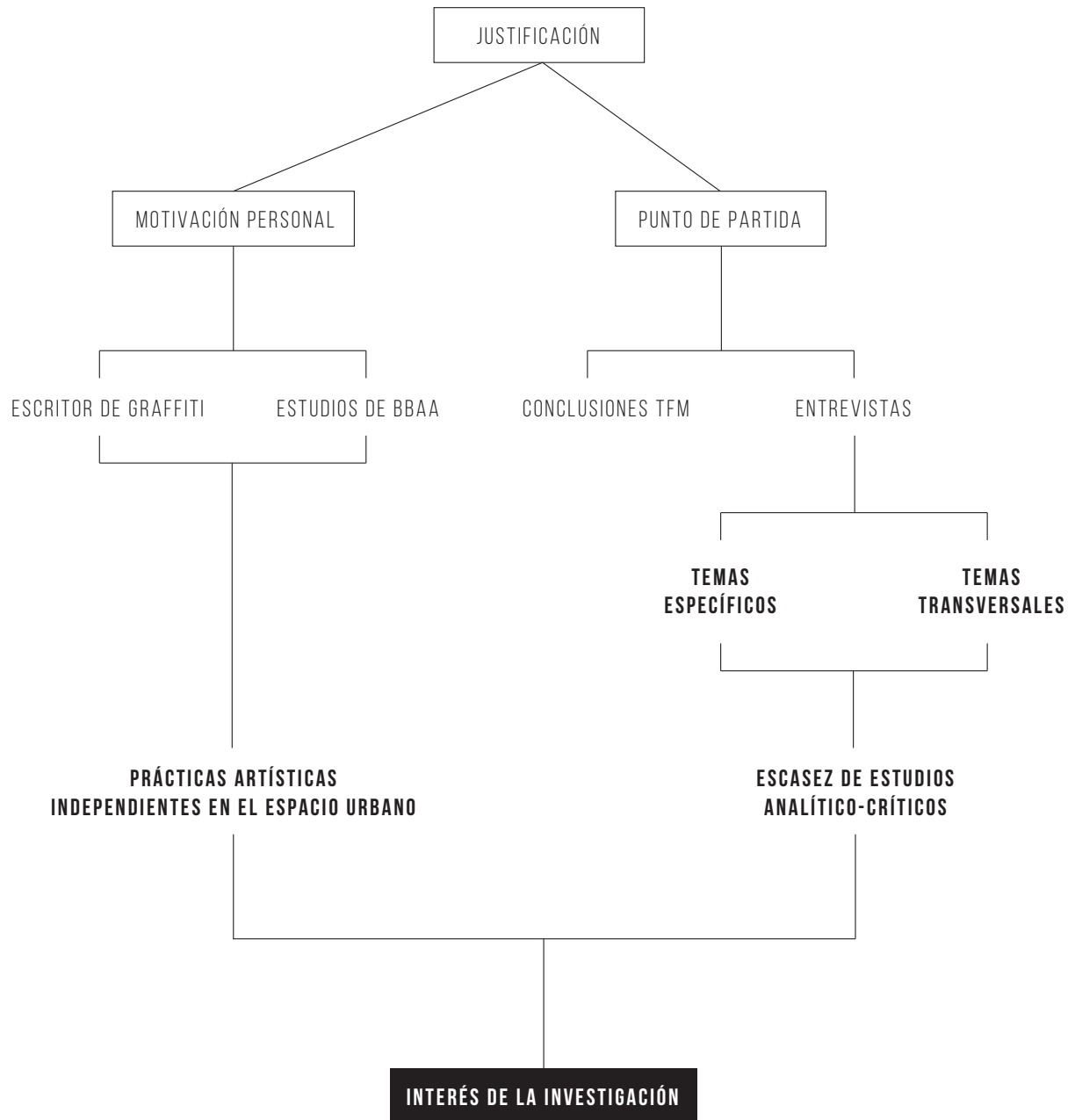


Fig. 11 - Justificación / Interés de la investigación.



## 1.5. Antecedentes de la presente investigación

### 1.5.1. Precedentes en la investigación del Graffiti

Como venimos comentando, no es muy extenso el número de investigadores que se han interesado por el Graffiti a lo largo de la historia, sobre todo si lo comparamos con la cantidad de investigaciones en otros ámbitos científicos, como en la medicina o en la ingeniería, por ejemplo. Tampoco mejora si nos ceñimos a las ciencias sociales y humanísticas. Sin embargo, la cifra de sujetos interesados en estudiar el Graffiti, desde diversos puntos de vista, ha ido aumentando considerablemente conforme este fenómeno se ha ido popularizando. Hoy en día existe una cantidad respetable de personas dedicadas a la investigación del Graffiti, tanto de manera exclusiva como secundaria a través de otros tipos de grafiti y/o manifestaciones artísticas e independientes en el espacio público. Nos encontramos con historiadores del arte, filósofos, escritores, curadores, fotógrafos, escultores, pintores, etc. Personas interesadas en algún momento de su carrera, o durante toda ella, en la exploración de este fenómeno tan poco visibilizado, tratando de arrojar algo de luz aportando diferentes puntos de vista.

En los siguientes subcapítulos confeccionamos un recorrido a través de los nombres y títulos que considero más relevantes y representativos en la investigación del grafiti, y especialmente del Graffiti, a modo de panorámica. El presente capítulo se complementa con el apartado 4.2, en el que afino la exposición bibliográfica mencionando la estrategia metodológica que he seguido: en primer lugar exponiendo cuáles han sido las referencias matriz del presente trabajo, es decir, los autores que han suscitado las cuestiones más relevantes; y en segundo lugar, describiendo una serie de textos y autores que nos han servido para desarrollar algunos temas concretos manifestados a partir de nuestro objeto de estudio. Todas estas referencias se circunscriben a los años treinta del pasado siglo en adelante.

#### 1.5.1.1. Investigaciones pioneras

Una de las primeras y más significativas investigaciones registradas en el ámbito del grafiti fue la que llevó a cabo en periodos intermitentes y durante prácticamente toda su vida el artista Gyula Halász, más conocido como Brassai. Desde los años treinta hasta finales de los sesenta recogió documentación fotográfica de toda una serie de grafitis encontrados en las calles de París, la gran mayoría realizados por niños que residían en barrios obreros. Destacó su predilección por el grafiti de incisión, por encima de las manifestaciones realizadas con tizas u otros materiales blandos, pues este dota a las fotografías de un cierto carácter escultórico, debido al contraste o juego de luces y sombras. La primera publicación que salió a la luz con respecto a esta temática fue *Graffiti de Brassai* (1961), a la que sucedieron otras publicaciones en el tiempo, centrándose especialmente en una temática que ha cons-

tituido el hilo conductor de su obra: la vida cotidiana en los bajos fondos de París. En los últimos años, su trabajo ha sido objeto de exposición en diferentes centros como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1995), el Círculo de Bellas Artes de Madrid (2008), el Centre Pompidou de París (2016); suponiendo a día de hoy un referente imprescindible en el ámbito investigador del grafiti como reflejo y coyuntura social.

En el proceso de la presente investigación descubrí que Brassai viajó a Granada a finales de los años cincuenta, fruto de uno de sus viajes regulares a ciudades de todo el mundo, pues en aquella época trabajaba para la revista norteamericana *Harper's Bazaar* (Fundación MAPFRE, 2018: 18). Se interesó especialmente por el Sacromonte, registrando sus gentes y costumbres, como solía hacer. Por supuesto, también registró las señales infantiles en forma de grafitis que observó en los muros de este mítico barrio granadino (Fig. 12). No puedo dejar pasar por alto la curiosa y puntual conexión con el Graffiti granadino más reciente, pues como veremos en el capítulo 5, referente al desarrollo histórico de la escena local, existe un escritor de graffiti al que también le atrajo ese mítico barrio de Granada. Se trata del norteamericano MOMO, que llegó a Granada en 1999 y se instaló durante un tiempo en una de las cuevas del Sacromonte debido a su relación con una joven que allí vivía (Momo, comunicación personal, 2013). Llegó a realizar alguna pieza en los muros de este tradicional barrio granadino antes de dar el salto al centro de la ciudad (Fig. 13).

Incluso anterior a Brassai nos encontramos con el prolífico escritor novelista y ensayista Jack Lindsay, en cuya obra podemos observar esencialmente temáticas de historia del arte y política. En su libro *The Writing on the Wall: An Account of the Last Days of Pompeii* (1960), Lindsay se interesó por el fenómeno del grafiti histórico en las ruinas de Pompeya, un contexto singular y paradigmático en lo referente al estudio de vestigios humanos, como la escritura espontánea en espacios urbanos.

Situado en la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta, hallamos a uno de los autores pioneros y fructíferos en el campo del grafiti. Se trata del americano Robert Reisner, gran aficionado al Jazz, humorista e historiador del arte. Reisner escribió numerosos textos recopilatorios y analíticos concernientes al grafiti, entre los que destacan las publicaciones: *Graffiti. Selected Scrawls from Bathroom Walls* (1967), *Graffiti Two Thousand Years of Wall Writing* (1971) y *Encyclopedia of Graffiti* (1974). En dichas obras Reisner fue uno de los primeros en analizar el grafiti, y a través de él contarnos historias humanas como creencias, promesas, anhelos, complejos o protestas, que se han dado a lo largo de siglos a través de figuras y textos realizados en los muros de diferentes lugares. Reisner fue profesor de Historia del Jazz en el Brooklyn College de Nueva York, llegando a impartir también a principios de los setenta una asignatura llamada *Graffiti: Past and Present* (New York Times, 1974).

El fenómeno del grafiti infantil ha sido un campo recurrente para los antropólogos interesados en analizar la génesis y el desarrollo de la cultura infantil callejera, considerada hoy día como una de las principales raíces de las que surge el Graffiti. Aparte del mencionado Brassai, existen otros artistas que han dedicado parte de su carrera a documentar este fenómeno y reflexionar sobre ello, y todos ellos, como decimos, valiéndose de la fotografía callejera. La neoyorquina Helen Levitt fue otra fotógrafa que dedicó parte de su carrera artística a registrar las calles de su ciudad alrededor de los años cuarenta, especialmente los barrios de Spanish Harlem y Lower East Side, mostrándonos en numerosas ocasiones la interacción y convivencia urbana entre niños. Lo cierto es que el recurrente tema de los niños jugando en las calles fuera del control parental no fue algo que Lewitt buscara, pues se trataba de la realidad cotidiana de aquellos días, en la que los niños pasaban la mayor parte del día solos, en la calle, mientras sus familias trataban de salir adelante. Sobre ello, Lewitt comenta: «*People think I love children, but I don't. Not more than the next person. It was just that children were out in the streets*» (Gopnik, 2001). La publicación *In the Street: Chalk Drawings and Messages, New York City, 1938-48* (Lewitt, 1987) es la más representativa en referencia a nuestro objeto de estudio, pues, en colaboración con el periodista y escritor James Agee, muestra el mundo del grafiti infantil en las calles de Nueva York desde 1939 hasta 1949.

Continuando la estela de fotógrafos que ya antes de los sesenta registraron grafitos infantiles, nos encontramos con Roger Mayne, que ya en los años cincuenta puso el punto de mira en los niños que jugaban en las áreas más pobres de Londres. En 1954 expone en el ICA –Institute of Contemporary Arts–, dando comienzo a su reputación como fotógrafo de un realismo social en el que los niños serían los grandes protagonistas (Fig. 14). Al igual que ocurre con Brassai, encontramos una vez más una coyuntura en la obra de Mayne cercana al contexto que nos ocupa en la presente investigación. Se trata de una serie de fotografías que realizó en Almuñécar (Fig. 15) y en Nerja, a comienzos de los años sesenta. En ellas se preocupó por reflejar ambientes pesqueros, mercados y, en definitiva, las calles de un pequeño pueblo de la Costa del Sol. Como ya era habitual en su obra, un tema destacado eran los retratos de niños interactuando en este contexto lúdico callejero.

Mirando hacia la década de los sesenta, nos encontramos en Nueva York con el fotógrafo James Hilton y el pedagogo Herbert Kohl, interesados en los grafitos que podían verse por las escuelas y calles de algunos barrios desfavorecidos, en los que predominaba la población inmigrante. Kohl detectó, documentó y analizó una serie de inscripciones de nombres y apodos. Grafiti infantil y juvenil, entre los cuales se hallaban también algunos nombres de las bandas callejeras y violentas que emergieron en el contexto de marginalidad de algunos barrios de Nueva York, como en el South Bronx (Rubble Kings, 2015). Kohl publicó a principios de los setenta *Golden Boy as an Anthony Cool. A Photo Essay on Naming and Graffiti* (1972), con toda una recopilación de fotografías de esos grafitos que más adelante serían clasificados



Fig. 12 - Brassai. Grafitis en el barrio del Sacromonte (Granada). Medios de los cincuenta. Captura de pantalla extraída de la visita virtual Exposición Brassai, sala Fundación MAPFRE Casa Garriga Nogués. Barcelona, 2018.



Fig. 13 - Momo. Barrio del Sacromonte (Granada), 1999. Imágen cedida por Momo.





Fig. 14 - Roger Mayne. *Southan Street, North Kensington*. Londres, 1956. En [gittermangallery.com](http://gittermangallery.com)



Fig. 15 - Roger Mayne. *Children*. Almuñecar (Granada), 1962. En [gittermangallery.com](http://gittermangallery.com)

como uno de los precedentes más cercanos al Graffiti neoyorquino (Abarca, 2010; Figueroa, 2006 y Gómez, 2015). Además de las fotografías realizadas por el fotógrafo James Hinton, Kohl reflejó en dicha publicación algunas de las teorías que ya había desarrollado dos años antes en un artículo para la revista *Urban Review* titulado *Names, Graffiti and Culture* (Kohl, 1969), también con fotografías de James Hinton, que sería la base de ese libro. Lo cierto es que la fotografía callejera de los sesenta y setenta fue muy recurrente en el marco de la ciudad de Nueva York, tanto en lo que se refiere a los grafitis infantiles como a los comienzos del Graffiti, en la medida en que la ciudad se encontraba ante un contexto social y político convulso que se reflejaba en sus calles y sus gentes.

La observación de contextos marginales a través de mapeos urbanos y paseos itinerantes durante periodos temporales extensos es una característica habitual en todos estos autores. Ya en esta época se percibe como un tipo de investigación de cercanía, en la que el trabajo de campo es uno de los ejes principales y constituirá un modo de trabajar usual para cualquier sujeto preocupado por indagar sobre asuntos enclavados en el espacio público, subculturas y antropología urbana.

Adentrándonos de lleno en los comienzos del Graffiti y el denominado Writing como precedente, debemos destacar a Jon Naar como uno de los fotógrafos pioneros que registró las escrituras en forma de nombres y pseudónimos que asomaban por primera vez tanto en las paredes de las calles de Nueva York como en el metro. Naar, junto al periodista y escritor Norman Mailer, publicó *The Faith of Graffiti* (1974), el primer libro que contenía textos en forma de artículos analíticos, a partir de entrevistas a los escritores, además de un excelente catálogo de imágenes fotográficas de estos primeros grafismos neoyorquinos en forma de nombres y de una parte de sus artífices.

Con el auge del Graffiti a principios de los setenta, comienzan a aparecer los primeros estudios académicos y de carácter riguroso o formal. Periodistas y teóricos emergen para estudiar el fenómeno que tanto daba que hablar en los periódicos de Nueva York y Filadelfia, como ciudades pioneras, y poco después en otras ciudades importantes de Estados Unidos. El filósofo francés Jean Baudrillard dedicaba un capítulo entero a disertar sobre el Graffiti en Nueva York en su célebre publicación *L'échange symbolique et a mort* (1976)<sup>4</sup> En el capítulo titulado «Kool Killer ou l'insurrection par le signes» (Kool Killer o la insurrección del signo), Baudrillard analiza la semiótica urbana desde un punto de vista antropológico y político, atendiendo especialmente a la escritura del Graffiti con relación a la desbordante publicidad exterior de Nueva York, así como el propio modelo de edificación capitalista y feroz que caracteriza y define su desarrollo urbano.

---

4. La edición española, titulada "El intercambio simbólico y la muerte", fue publicada en 1980 por Monte Ávila Editores

Antes del texto de Baudrillard encontramos un trabajo excepcional e inaudito hasta ese momento, en cuanto a lo novedoso del enfoque y su rigurosidad. Hablamos de un trabajo de investigación llevado a cabo por los investigadores David Ley y Roman Cybrinsky, publicado en 1974 en la célebre revista de geografía *Annals of the Association of American Geographers* con el título «Urban graffiti as a territorial markers». Con este artículo, Ley y Cybrinsky materializaron un trabajo de investigación de grafiti basado en una metodología de mapeos y registros acotados a una zona muy concreta, Fairmount, un barrio de clase obrera al norte de Filadelfia. Entendemos que lo significativo o novedoso en dicho proyecto reside, en gran parte, en la transcripción de los datos recogidos durante la investigación, pues Ley y Cybrinsky resuelven gráficamente los resultados cuantitativos de dicho estudio.

A principios de los años setenta el Graffiti ya se ha instaurado por completo en el metro suburbano de Nueva York, y son numerosos los escritores practicantes del denominado Subway graffiti. El fenómeno causa tanto impacto en la sociedad neoyorquina que llega a normalizarse como una parte indisoluble de la ciudad. Un joven italiano recién llegado a Nueva York en estos primeros años setenta comienza a interesarse por todo lo que ocurre alrededor de aquellos jóvenes escritores. Hablamos de Andrea Nelli, cuya investigación supone una de las precursoras en el ámbito del trabajo de campo. Acercándose a la antropología y la etnografía, Nelli conoció en persona a escritores de referencia de la época, llegando a moverse con ellos por los diferentes lugares de actuación, experimentando y comprendiendo de manera directa sus modos de hacer. El escritor COCO 144 fue el encargado de guiar y asesorar cada paso que Nelli pretendía dar en el cerrado mundo de los escritores. La culminación de dicha investigación se materializó en la publicación en italiano *Graffiti a New York* (Nelli, 1978), un trabajo que aunaba la extensa documentación fotográfica reunida por Nelli, así como una serie de textos con los que nos introduce en la praxis de los escritores de graffiti pioneros, en relación con el contexto socio-cultural de la ciudad. Dicha publicación fue reeditada más recientemente en el 2012, producida por Whole Trains Press, una editorial dedicada exclusivamente al Graffiti, y dirigida por el eficiente investigador Andrea Caputo.

Justo un año después de la publicación de Nelli, el investigador Craig Castleman defendía en el Teachers College de la Columbia University la primera tesis doctoral cuyo objeto de estudio era en exclusiva el Graffiti en Nueva York. Años atrás un joven Castleman, que daba clases de inglés en la High School of Art and Design, descubrió el Graffiti a través de sus alumnos, pues este era prácticamente el único tema que se oía hablar en todo tipo de conversaciones y charlas en el aula. Así que Castleman, como método de motivación, decidió que todos sus trabajos girarían en torno a la temática del Graffiti y la forma de proceder de sus practicantes. Aquel fue el inicio de una de las publicaciones más icónicas de la historia del Graffiti: *Getting up. Subway Graffiti in New York* (Castleman, 1982). Dicho libro fue la consecución de una tesis doctoral dirigida por la brillante y experimentada antropóloga Margaret

Mead, importante referencia en la antropología y los estudios etnográficos contemporáneos. El valor de dicha investigación viene dado, además de por su carácter precursor, por el punto de vista de su autor. Un relato netamente descriptivo de la actualidad del Graffiti del Nueva York de los setenta contado por sus propios autores. La sencillez y la naturalidad con la que Castleman transcribe y ordena cada uno de los pensamientos y reflexiones de los escritores a los que entrevistó, sumado a la presentación cronológica del revuelo político causado, ha posibilitado que dicha publicación siga representando hoy en día uno de los principales referentes del Graffiti y de su investigación.

Tuve la suerte de conocer en persona a Craig Castleman. El pasado mayo de 2019. Coincidiendo con la última fase de la presente investigación, tuve el honor de coordinar un ciclo de conferencias en el Centro de Cultura Contemporánea La Madraza, gracias al Área de Artes Visuales del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada y, concretamente, a su directora, Belén Mazuecos. Dicha actividad ha sido la última que he podido llevar a cabo como doctorando, y no pudo haber sido más adecuada, pues Castleman, como uno de los referentes más significativos de mi tesis, resultó ser el ilustre y principal invitado que cabía esperar. Por un lado nos ofreció una conferencia sobre los inicios neoyorquinos del Graffiti, explicando los entresijos del proceso de creación del célebre *Getting Up. Subway Graffiti in New York* (Fig. 16). Por otro, participó en una mesa redonda a la que también fueron invitados SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS y EC13, como escritores de graffiti locales; Ari S. Cota y Fernando Figueroa como investigadores; y yo mismo como investigador y moderador de la actividad; en la que estuvimos conversando y debatiendo con las personas asistentes sobre la actualidad local con respecto a problemáticas específicas del Graffiti. Fue muy inspirador y gratificante compartir momentos, charlas distendidas e, incluso, algunas confidencialidades con el maestro Castleman (Fig. 17). Si algo ha quedado grabado en mi memoria de la visita de Castleman a Granada es la gran esperanza que aún continúa depositando hacia la juventud, encarnada en el colectivo de escritores de graffiti, pues esta trascendencia es la que desde un principio ha dado alas a su trabajo y le ha hecho ser respetado en la esfera del Graffiti. Sobre la puesta en valor de los protagonistas de la historia del Graffiti en su investigación, Castleman manifiesta lo siguiente: «(...) al final dejé que los escritores hablaran por mí y el mensaje en su arte fue más importante que cualquier cosa que yo tuviera que decir al respecto» (Castleman, c.p. 2019).

En el territorio europeo, y ya entrados en los ochenta, nos encontramos con aproximaciones al graffiti textual desde la fotografía, antes de que el Graffiti neoyorquino llegase a quedarse definitivamente. Una de las publicaciones pioneras en este sentido data del año 1981, con el título *French Graffitis*. Sus autores, Jean Pierre Imbach y Gilles Grindard recopilaron una selección de escrituras localizadas en las calles de París, relacionadas algunas de ellas con las protestas de Mayo del 68. Unos años después, en 1986 y en plena convivencia del Graffiti neoyorquino, ya extendido,



Fig. 16 - Craig Castleman. Conferencia «Getting up. El Graffiti neoyorquino de los setenta». Sala del Mural. Centro de Cultura Contemporánea La Madraza. Universidad de Granada, 2019. Imagen cedida por Ari S. Cota.



Fig. 17 - Craig Castleman explicando aspectos de su visita a Granada a alumnos del IES Ángel Ganivet. Calle Ventanilla. Granada, 2019. Archivo personal.

y el denominado Arte urbano, aparece la publicación *Sérigráffitis*, una colección fotográfica de algunas de las primeras obras realizadas con plantillas y a las que el autor del libro, Joerg Huber, bautizó como *sérigráffiti* (serigrafiti). Italia ha sido uno de los países donde el Graffiti neoyorquino aterrizó primero, al igual que en Francia, Alemania y Reino Unido. Así pues, en 1983, la crítica de arte Francesca Alinovi coordinó una exposición en el Museo de Arte Moderno de Bolonia en la que el Graffiti neoyorquino era el protagonista, y con motivo de dicha exposición se publicó un año después *Arte di frontiera: New York Graffiti* (1984).

En lo que se refiere a investigaciones pioneras sobre Graffiti en el ámbito español, encontramos como primeros antecedentes una serie de estudios referentes al grafiti situado en el contexto político estudiantil alrededor de la Transición. La primera referencia que consta en forma de libro es de 1977, del ensayista Pedro Sempere, cuyo título *Los muros del post-franquismo* describe exactamente lo que encontramos en su interior. La característica destacable de dicha publicación es el capítulo «Nueva York: La estela del yo», en referencia al Graffiti neoyorquino. Este supone el primer acercamiento a nivel estatal del fenómeno y, por lo tanto, encontramos en este texto de Sempere un hecho sin precedentes, pues en España aún no existía ningún tipo de grafiti equiparable al neoyorquino.

En el mismo año aparecen otras publicaciones en las que sus autores se interesan por el mencionado grafiti político de la Transición, pues evidentemente se trata de un tema recurrente que representa una realidad social, esto es los vestigios del franquismo, su caída y el comienzo de nuevos tiempos. Así pues nos encontramos con *Pintadas del Referéndum* de Emmanuel Lizcano, y con *Los graffiti, juego y subversión*, de Fernando Arias, ambos libros publicados en 1977.

El conocido ensayista y catedrático en Historia del Arte, Juan Antonio Ramírez, fue también uno de los primeros investigadores que se preocupó de abordar la temática del Graffiti y sus practicantes. Al igual que hizo Sempere en 1977, Ramírez dedica un capítulo completo de su libro *Óxidos mezclados. América, fragmentos epidérmicos* (1984) al Graffiti neoyorquino, que había visto en vivo durante su estancia en la Columbia University (1982-83). En dicho fragmento, cuyo título es «*Los graffiti de los raíles Dadá*», nos ofrece una disertación sobre los modos de hacer de aquellos jóvenes neoyorquinos en el metro suburbano.

#### **1.5.1.2. Publicaciones icónicas de los años ochenta y noventa**

Existe otro tipo de publicaciones reveladoras en este capítulo de precedentes en la investigación del Graffiti. Algunas son consideradas como pioneras, al igual que las anteriormente citadas, y al mismo tiempo y por unanimidad se han ganado el título de referentes imprescindibles, pues han trascendido más allá del terreno de la investigación, convirtiéndose en verdaderos iconos para el colectivo de escritores.

Se trata de un número reducido de publicaciones que, tanto en el momento de su aparición como con el paso de los años, se han convertido en una fuente de inspiración y motivación para que jóvenes de diversas ciudades a nivel global comenzaran a escribir su nombre en el espacio urbano.

En primer lugar citamos a Henry Chalfant como una figura clave, tanto en la difusión del Graffiti como en la propia evolución de este. Chalfant comenzó a recopilar imágenes de aquella nueva forma de expresión y de sus protagonistas a finales de los setenta a través de su cámara fotográfica. En 1984 publicó *Subway Art*, junto a la fotógrafa Martha Cooper, constatando la proliferación y auge del Subway Graffiti en Nueva York, y exhibiendo todo un catálogo ordenado de piezas, sirviendo también como manual para las generaciones venideras de escritores. Paralelamente, Chalfant llevó a cabo un proyecto audiovisual de características similares. Se trata del documental *Style Wars* (1983), realizado junto al cineasta Tony Silver, que abordaba la problemática del Subway Graffiti desde un punto de vista social y político, al igual que hizo Castleman, recogiendo declaraciones, no solo de algunos escritores, sino de diferentes sujetos políticos implicados, como el alcalde de Nueva York Edward Koch o el inspector de policía Bernie Jacobs. Además, Chalfant y Silver reflejaron parcialmente en el film algunos aspectos específicos de la cultura de calle, que más adelante se denominó como Hip hop. El archivo fotográfico de Chalfant constituye el mayor legado visual del Graffiti, pues se compone de más de ochocientas imágenes tomadas desde finales de los setenta. La importancia de Chalfant en la investigación del Graffiti viene dada también por su labor como difusor. Pues, además de participar en diferentes charlas y conferencias por todo el mundo en los últimos años, el prestigio de su legado se sustenta a partir de una investigación participante continua, en lo que se ha llegado a denominar como *telegraffiti* (Susoz33, 2018), en alusión a la forma en que Chalfant propició ese viaje intercontinental del Graffiti por medio de sus diferentes producciones en forma de libros y documentales.

Sin tratarse de investigaciones académicas o rigurosas, existen otro tipo de producciones referentes al relato del Graffiti consideradas como icónicas e inolvidables por una gran parte del colectivo de escritores. Hablamos principalmente del film *Wild Style* (1982), un documental ficticio dirigido por el cineasta Charlie Ahearn, en el que contó con la ayuda del escritor de graffiti y posteriormente promotor artístico Fab Five Freddy, y en el que aparecen los jóvenes escritores Lee Quiñones y Sandra Fabara, más conocida como Lady Pink. *Wild Style* representa el primer documento visual que caló hondo en numerosos jóvenes europeos, y lo cierto es que tanto Ahearn como Fab Five Freddy supieron venderlo como un *pack* atractivo de lo que se estaba cocinando en las calles de Nueva York. Todo bajo el paraguas del Hip Hop, aunque en el film no se menciona como tal. Fueron muchísimos los jóvenes fascinados por aquello que veían, emprendiendo su propia imitación e interpretación. Se da la peculiaridad que *Wild Style* fue emitida en las televisiones alemanas e inglesas antes que en Estados Unidos, a pesar de haber sido rodada en Nueva York y tratarse

de una temática eminentemente local, pues estuvo cofinanciada por una cadena alemana. Otro film similar, pero con una producción de mayor envergadura fue *Beat Street*, de Stan Lathan (1984). Aunque no cuajó a tantos niveles como *Wild Style*, en el ámbito del Graffiti español sí llegó a ser un referente significativo, pues se mantuvo en carteleras españolas hasta 1988 (Figueroa, 2014: 258).

Las publicaciones convertidas en iconos o símbolos imprescindibles en su momento para las primeras generaciones de escritores en España tenían más que ver con la vertiente del baile dentro de la cultura Hip Hop, esto es el *breakdance*, que con el Graffiti. Así pues, tanto la película *Breakin'*, de Joe Silberg (1984), como *Breakin' II: Electric Boogaloo*, de Sam Firstenberg (1984), fueron esenciales en un iniciático Graffiti español. Años después llegarían a España las primeras imágenes y textos específicos sobre Graffiti, con las publicaciones y los documentales mencionados de Castleman, Chalfant y Ahearn. Cabe destacar como publicación icónica tanto en el ámbito europeo como el español el libro que Henry Chalfant coedita junto a James Prigoff, titulado *Spraycan Art* (1987). En esta nueva entrega de fotografías y textos se refleja el salto del Graffiti neoyorquino hacia Europa, así como su evolución y desarrollo en el viejo continente. Chalfant dedica una sección al Graffiti barcelonés, fruto de uno de sus viajes a la capital condal. El mismo año de la publicación de *Spraycan Art*, un libro codiciado y complicado de conseguir, Televisión Española emite en TVE2, con el título *Las guerras de estilo*, el film de Chalfant *Style Wars*, el 27 de enero en el programa *El ojo de cristal*.

Aunque pocas, existen una serie de producciones españolas representativas en el periodo del Graffiti de los noventa que con el paso de los años se han transformado en icónicas. Antes de esa década no existía la industria del Hip Hop, y mucho menos del Graffiti, con lo cual debemos remontarnos a los noventa para encontrar libros o producciones nacionales (Berti, 2009: 83). En primer lugar destacamos el documental *Mi firma en las paredes* (1990), de Pascual Cervera. Producido por Televisión Española y emitido en 1991 dentro del programa *Crónicas urbanas*, refleja y analiza el Graffiti autóctono madrileño y los modos de hacer de sus practicantes a través de una dramatización en la que participaron MUELLE, TIFÓN o MOMO, entre otros; además de mostrar la escena del Graffiti de finales de los ochenta de Móstoles, incluyendo *breakdance* y *skate*, y algunos fragmentos de *Style Wars*. Dicho documental contribuyó a la popularización nacional –aunque en mayor medida en el territorio madrileño– del fenómeno juvenil que consistía en hacerse ver mediante una firma. Un año después en Barcelona, Genís Cano publica el libro *Barcelona Murs* (1991) en el cual exhibe una escena urbana local ligada a expresiones artísticas relacionadas con el Graffiti, pero sin serlo. Si bien es cierto que dentro de dicha publicación dedica un apartado al Graffiti barcelonés, contando con la colaboración de Henry Chalfant.

A nivel europeo destaca la publicación *Paris Tonkar* (1991), cuyo autor, Tarek Ben Yakhlef, se encarga de reflejar la influyente escena del Graffiti Hip Hop parisino, una



de las pioneras en Europa. Bajo una investigación participante, Ben Yakhlef recopiló un gran número de fotografías del metro parisino y otras muchas de muros del centro y las afueras de la ciudad, hecho que otorgó a esta obra el título de libro de culto entre los escritores de graffiti europeos.

Resulta llamativa la forma en que unas publicaciones han destacado sobre otras a lo largo de la historia del Graffiti, especialmente entre sus practicantes. En décadas como los ochenta y noventa, en las que el mundo de los *mass media* y las comunicaciones no estaban tan avanzados como ahora, se ponía de manifiesto el anhelo y la preferencia de los escritores por conseguir y consumir imágenes que les sirvieran de referencia en el Graffiti, por encima de textos analíticos o cuidadosos manuales, cuyo valor empírico hubiera sido de igual o incluso mayor importancia.

### 1.5.1.3. Proliferación de las publicaciones de carácter teórico a partir de los noventa

Antes incluso de entrar en la década de los noventa, localizamos los primeros estudios académicos que tratan el Graffiti desde un punto de vista sociológico, además de formal. El sociólogo estadounidense Richard Lachmann elabora en 1988 un estudio para la revista *The American Journal of Sociology* referente a los escritores de Nueva York y sus conexiones con el mundo del Arte. Bajo el título «*Graffiti as Career and Ideology*», Lachmann analiza el Graffiti como un estilo de vida al que se adhieren numerosos jóvenes y a través del cual tratan de ganarse la vida. Solo un año después, el joven investigador Jack Stewart defiende una tesis centrada específicamente en el estudio del Graffiti neoyorquino de los setenta, bajo el título *Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on the Subway System of New York City, 1970-1978*.

Ya en la década de los noventa y debido a la madurez y expansión del Graffiti neoyorquino por Europa y el resto del mundo, se produce un creciente interés en el ámbito investigador, incrementándose el número de publicaciones referentes a estudios analíticos y críticos. En 1990 se publica *The State of Language* (Ricks y Michaels, 1990) en el que el investigador Walter J. Ong participa con el artículo «*Subway Graffiti and the Design of the Self*», disertando acerca de los modos de hacer de los escritores desde la perspectiva de su impacto y trasfondo social.

También en 1990, los investigadores Devon D. Brewer y Marc L. Miller publican en la revista interdisciplinar *Deviant Behavior* el artículo «*Bombing and burning: The Social Organization and Values of Hip Hop Graffiti Writers and Implications for Policy*», un estudio etnográfico situado en Seattle sobre el denominado Graffiti Hip Hop, la organización social y los valores de sus practicantes, y los mecanismos políticos diseñados para una reducción de la producción en las principales ciudades. El mismo Brewer escribe dos años después el artículo «*Hip Hop Graffiti Writers Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti*» (1992), en el que en esta ocasión elabora

un estudio comparativo entre el trabajo policial tradicional con la prevención del graffiti y las alternativas legales de prevención del mismo, como los muros legales o la educación en las aulas.

En 1991 Susan Stewart publica el libro *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation* en el que introduce el artículo «Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art», en el que trata de analizar el significado social y cultural del Graffiti. En ese mismo año se publica una singular tesis sobre Graffiti caracterizada por una investigación llevada a cabo desde el campo de la psicología. Bajo el título *Graffiti Writers, an Exploratory Personality Study* (1991), su autora, la investigadora Lenore Feltman Proctor, realizó una serie de exploraciones sobre perfiles psicológicos, reflexionando acerca de una teoría muy concreta. Proctor consideraba que en el ámbito artístico los escritores de graffiti pueden ser potencialmente más creativos y singulares que otros jóvenes.

En 1996 se publica el libro *Crimes of Styles: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, un trabajo de campo centrado en la escena de Denver, en el que su autor, Jeff Ferrell, analiza la guerra contra el Graffiti emprendida por las autoridades políticas. En ese mismo año, el prolífico investigador sueco Staffan Jacobson publica una tesis doctoral en la Lund University, titulada *The Spray-Painted Image. Graffiti Painting as Type of Image, Art Movement and Learning Process*. Jacobson desarrolla un estudio basado en el concepto del Graffiti TTP (*Tags-Throw ups-Pieces*), diferenciándolo de lo que denomina TG (*Traditional Graffiti*), y en el análisis del proceso de aprendizaje de sus practicantes en el contexto de los estudios artísticos.

A nivel estatal, en la segunda mitad de los noventa aparecen las primeras tesis doctorales que abordan el movimiento del Graffiti desde el análisis de escenas específicas. Así pues, nos encontramos en 1995 con la primera tesis doctoral sobre Graffiti, una investigación de Ángel Arranz Rojo titulada *Graffiti en Madrid: enero 1985-junio 1994*. Del mismo modo, se publica en 1997 la tesis de Jesús de Diego *La Estética del Graffiti en la Sociodinámica del Espacio Urbano*, con la escena de Zaragoza como marco de estudio. Finalmente cabe señalar la tesis que publica Fernando Figueroa en 1999, cuyo título *El Graffiti Movement en Vallecas: Historia, estética y sociología de una subcultura urbana. 1980-1996* refleja que se trata de un tipo de investigación basada en lo local para reflexionar sobre lo global.

Siguiendo en el ámbito español, en el periodo de los noventa surgen diferentes publicaciones que muestran pequeñas apuestas de editoriales por abordar parcial o completamente la temática del Graffiti. En 1992, Juan Antonio Ramírez publica el libro *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, en el que dedica un apartado titulado «¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería», desarrollando la analogía arte-vandalismo, tan recurrente para numerosos investigadores en los años posteriores. En 1995 se publica *La conversación mural: ensayo para la*

*lectura del graffiti* donde su autor, Joan Garí, aborda de un modo complementario el Graffiti, poniendo más el foco en el grafiti político y murales desde mediados de los ochenta. Algo similar a lo que ocurre con la publicación *Graffiti* (1994), cuyo autor, Luis Renart, centra su documentación y argumentario en Tenerife y sus alrededores. Uno de los estudios teóricos del Graffiti más significativos a nivel estatal lo encontramos en la publicación de Jesús de Diego *Graffiti. La palabra y la imagen* (2000), una adaptación y ampliación de su propia tesis doctoral.

#### **1.5.1.4. Fernando Figueroa como principal referente en la investigación española del Graffiti**

Para hablar de la labor investigadora de Fernando Figueroa en el campo del Graffiti y la escritura urbana, me veo en la obligación de hacerlo desde lo personal, pues además de tratarse de una figura imprescindible en la presente investigación, se trata de un compañero con el que he compartido diferentes y variados proyectos, y con el que comparto una gran amistad. Es por ello que, para reseñar el recorrido de Figueroa rebobinamos hacia atrás para recordar cuándo y cómo conocí su trabajo, cuándo y cómo le conocí a él, y cuándo y cómo llegué a colaborar con él. Así pues, dedicamos todo un subcapítulo a revisar la trayectoria de una persona clave en la investigación y difusión del fenómeno del Graffiti a nivel nacional y, por ende, la principal figura de referencia en la presente tesis doctoral.

La primera vez que leí el nombre de Fernando Figueroa fue en el año 2002, en un anuncio de la revista *Hip Hop Nation*. En dicho anuncio se presentaba una publicación que resultaba aparentemente atractiva y novedosa, cuyo título era *Madrid Graffiti 1982-1995. Historia del Graffiti madrileño*, en la que Fernando aparecía en coautoría junto a Felipe Gálvez. De repente tuve muchas ganas de tener ese libro en mis manos, ya que, según decía, no estaba compuesto exclusivamente de imágenes de piezas, sino que era todo un tratado histórico y vivencial acerca de los primeros años del fenómeno del Graffiti en España, centrado en Madrid, una de las ciudades pioneras. Cuando por fin lo tuve en mis manos no me decepcionó, ya que fue una grata sorpresa encontrar textos rigurosos en él. Acostumbrado a ojear revistas sobre Graffiti en las que los textos se limitaban a una presentación de este o aquel escritor, o a breves y superficiales prólogos sobre alguna escena concreta, fue algo insólito observar la cantidad de información recopilada en unas cuantas páginas en las que se mostraba la historia, al mismo tiempo que se analizaban diversos aspectos del Graffiti en la capital española en su primera época. Personalmente, por aquel entonces me encontraba en un momento en el que casi toda mi energía iba encaminada a la producción en el Graffiti y, además, sentía la necesidad e inquietud de conocer los orígenes y la historia de eso que yo mismo empecé a hacer por imitación. Mi compromiso actual con la investigación ya se anunciaba y, gracias al esfuerzo de algunos pioneros de la investigación en España, veía que no era un imposible en el ámbito académico español.

Después del dispositivo motivacional que supuso para mí ese primer libro de Figueroa y que pude obtener, me propuse buscar más información acerca del autor y su vínculo con la investigación del Graffiti, descubriendo que existían varias publicaciones y trabajos académicos de otros autores además de él. Como hemos podido comprobar en los anteriores subcapítulos, prácticamente se pueden contar con los dedos de una mano los trabajos realizados en España en este sentido en la década de los noventa. Pero si además concretamos esta búsqueda y la reducimos a publicaciones en las que se analice exclusivamente el Graffiti como movimiento y obviamos otras tipologías de grafiti, como las pintadas políticas o el latrinalia, la lista se reduce a unos pocos artículos y escasas tesis doctorales. Entre estos trabajos se encuentra la tesis de Figueroa, que defendió en 1999 en la Universidad Complutense.

A mediados de los dos mil yo seguía atento a las nuevas publicaciones que se sucedían y a otras actividades que tenían que ver con la crítica y la reflexión en el Graffiti. Es entonces cuando encuentro de casualidad, en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Granada, un nuevo libro de Figueroa que, poco a poco, me iría absorbiendo y que, a día de hoy, considero como uno de los principales y más notables referentes teóricos y ensayísticos en lengua española para cualquier investigador interesado, no solo en el mundo del Graffiti, sino en una sección poco visibilizada de la historia de la humanidad. Se trata de *Graphitfragen, una mirada reflexiva sobre el graffiti*, publicado en el año 2006. Saltaba a la vista que esta publicación era la materialización de las indagaciones y teorías construidas por Figueroa hasta esa fecha, condensadas, ordenadas y explicadas de manera que pudiesen ser comprendidas por un amplio espectro de posibles lectores.

Poco después de este gran hallazgo, yo seguía deseoso de realizar actividades académicas relacionadas con el Graffiti y su estudio. Así es cómo me encontré en el año 2007 con un curso de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, titulado *Arte Urbano como Vanguardia*, e impartido por el mítico escritor de graffiti y artista urbano Suso33. La idea de escuchar todo lo que Suso podía contarnos me atraía mucho, pero lo que realmente hizo que me decidiese a matricularme y viajar a Santander fueron los ponentes programados en dicho curso. Eran Miguel Ángel Rolland, director de un documental nominado a los Goya titulado *Aerosol* (2004); Henry Chalfant, aclamado fotógrafo y documentalista que, como se ha mencionado, vivió en persona la época dorada del Graffiti neoyorkino; y por último, Fernando Figueroa, al cual yo ya conocía por las anteriores publicaciones descritas. Dicho curso suponía que por fin podría conocerlo en persona, escuchar de viva voz sus planteamientos acerca del Graffiti, e intercambiar impresiones. Fue muy emocionante escuchar a todos hablar de procesos de trabajo que giraban en torno al Graffiti, cada uno en un contexto específico y diferente, sus vivencias y sus propios puntos de vista. Aquellos días empecé a entender mejor lo que Figueroa proponía en sus textos, sobre todo, cómo trataba de comunicar una apertura de miras hacia



Fig. 18 - Primer fin de semana de intervenciones enmarcadas en el proyecto «El color de la calle 2. El arte se mueve». Campo del Príncipe. Granada, 2019. Archivo personal.



Fig. 19 - Fernando Figueroa conversa con escritores locales presenciando la primeras intervenciones enmarcadas en el proyecto «El color de la calle 2. El arte se mueve». Campo del Príncipe. Granada, 2019. Archivo personal.

el exterior, estudiando el Graffiti como parte del imaginario y la cultura popular, teniendo presente siempre la importancia de la transdisciplinariedad y de la investigación relacional, para alcanzar una completa, o al menos más rica, comprensión del fenómeno y, en definitiva, del mundo que nos rodea.

Después de esta experiencia tan enriquecedora que supuso el curso de Suso33, aterricé en Granada con las pilas cargadas y con muchas ganas de seguir investigando y difundiendo el Graffiti desde todas las perspectivas y puntos de vista posibles, asimilando su carácter poliédrico y rizomático. En el 2009 se me propuso comisariar, junto a SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, una exposición en la que, de una u otra manera, los protagonistas fueran escritores de graffiti de Granada. A través del título *El color de la calle II: El arte se mueve* (Fig. 18) daba continuidad a otra exposición celebrada el año anterior. En consenso decidimos solicitar la colaboración de Fernando Figueroa, para que escribiera un texto a modo de prólogo para el catálogo que contendría un registro de las acciones que se producirían. Fernando no solo aceptó la propuesta, sino que viajó a Granada para asistir al desarrollo del proyecto *in situ* (Fig. 19), y una vez más poder empaparse y vivir de primera mano acontecimientos muy ligados al Graffiti y, en definitiva, a unos modos de hacer en la calle diferentes a lo que la mayoría de ciudadanos acostumbra a ver. En el texto, titulado «El arte de la calle: El color se mueve» (2009), Fernando reflejó a la perfección el sentir de los escritores y demás artistas urbanos. Frente a la idea estática y utópica de una ciudad blanca como sinónimo de lugar limpio y pulcro en el que habita una sociedad perfecta, Fernando advertía que nos encontramos en un espacio vivo y dinámico, un lugar de encuentros y desencuentros, de paradojas y contradicciones, en el que no existe el ciudadano impecable, existe la pluralidad y el conflicto, y en el que el graffiti es la forma visible y testimonio material de esa situación.

#### **1.5.1.5. La investigación del Graffiti en el s. XXI**

La investigación específica del Graffiti después de los noventa ha ganado en profusión, a la vez que se ha vuelto más compleja, principalmente con el auge de nuevas tendencias y formas de expresión en espacios urbanos. El ámbito de las publicaciones sobre Graffiti y el denominado Arte urbano da el salto definitivo hacia grandes editoriales, que ven en ello una fuente económica importante. Este hecho favorece la aparición de una serie de publicaciones de importante envergadura en las que la utilización de técnicas de impresión innovadoras y el uso de materiales costosos hacen que se traten de objetos atractivos visualmente. Por el contrario, en gran parte de dichas publicaciones se descuida la parte teórica, encontrándonos no solo con textos superfluos y casi ornamentales, sino también con una falta de criterio taxonómico. Afortunadamente, comienzan a multiplicarse tanto las publicaciones de carácter académico, como otras consideradas rigurosas y/o de interés debido a la relevancia de sus informantes.

A continuación se nombrarán las que he considerado como imprescindibles y, por lo tanto, relevantes en la presente investigación, teniendo en cuenta que nuestro objeto de estudio circunda el Graffiti, entendido este como un movimiento que ha traspasado fronteras temporales y geográficas.

Ya a comienzos de los dos mil nos encontramos con numerosas publicaciones revisionistas sobre el Graffiti neoyorquino de los setenta y ochenta. Una de ellas se trata de un monográfico sobre el carismático DONDI, un escritor muy activo durante la época dorada del Subway Graffiti, y que falleció a la temprana edad de treinta y siete años, en 1998. Bajo el título *Dondi. Style Master General. The Life of Graffiti Artist Dondi White* (2001), su compañero de crew y amigo ZEPHYR, junto a su hermano Andrew White, se encargan de coordinar un material visual valioso para entender tanto su trayectoria como aquel periodo del Graffiti en general. Además, cuenta con un texto introductorio del investigador Carlo McCormick. Dicha publicación inaugura el camino que seguirán otros tantos monográficos sobre escritores significativos, situados en el Graffiti neoyorquino y que por un motivo u otro han llegado a adquirir una fama internacional sobresaliente. Algunos ejemplos reveladores son los libros *The Nasty Terrible T-Kid 170; The Uncensored Story of Graffiti Writer Julius Caverio; Cope2 - True Legend*, o *Fuzz One: A Bronx Childhood*, todos publicadas en 2005.

En Europa también se produce el fenómeno de los monográficos, aunque desde un plano menos espectacular, atendiendo más si cabe al trabajo y proyección de escritores de graffiti destacados, a la vez que con una trayectoria contrastada. Por consiguiente, destacan en la primera década las publicaciones monográficas *Daim, Daring to Push the Boundaries* (2004) y *McClaim: Finest Photorealistic Graffiti* (2006), sobre los alemanes DAIM y McCLAIM, destacados por su faceta como muralistas. En la segunda década nos encontramos con otra publicación que referencia el caso del escritor neerlandés Shoe, uno de los pioneros del Graffiti europeo, cuyo libro *Calligraffiti. The Graphic Art of Niels SHOE Meulman* (2010) habla más sobre el trabajo artístico actual de su autor, que sobre su recorrido en el Graffiti. En esta línea destaca la publicación *Moses Taps. International Topsprayer* (2011), en el que sus autores, los escritores alemanes MOSES y TAPS, muestran a modo de retrospectiva sus sorprendentes acciones sobre trenes y metros de todo el mundo.

Una de las publicaciones fundamentales en el estudio revisionista del Graffiti es *Taking the Train: How Graffiti Became an Urban Crisis in NYC* (2002), dedicada a repasar y teorizar sobre el Graffiti neoyorquino de los setenta y ochenta, contribuyendo a su entendimiento y posicionamiento histórico. Su autor, el investigador Joe Austin, realiza un trabajo de exploración y análisis de la bibliografía existente al mismo tiempo que no descuida el trabajo de campo, dando como resultado un libro explicativo y convincente sobre el Graffiti desde una perspectiva tanto estética como social. Alrededor de este periodo nos encontramos también con otras publicaciones revisionistas sobre el Graffiti como *The Art of Getting Over, Graffiti at*

*the Millennium* (Powers, 1999), *Broken Windows. Graffiti New York City* (Murray, J. & Murray, K., 2002) y *Aerosol Kingdom. Subway Painters of New York City* (Miller, 2002); todas ellas con un carácter más visual, al contrario de lo que ocurre con el libro de Stewart. Dentro de la gran oferta de publicaciones revisionistas del Graffiti neoyorquino observamos otras tantas que tratan de desmarcarse, observando contextos americanos diferentes y no por ello menos interesantes. En este sentido, señalamos *Graffiti* (Walsh, 1995), centrado en la escena de San Francisco, y *Los Ángeles Graffiti* (Gastman y Teri, 2005) como dos de las más notorias.

En Europa nos encontramos con otra serie de publicaciones aparecidas en la segunda mitad de los noventa y pasados los dos mil, en las que se han tratado de poner el foco de atención en diferentes escenas o contextos muy concretos. Destacan las publicaciones *Dortmund Graffiti* (Wiese, 1995), *Swiss Graffiti. Graffiti aus der Schweiz* (von Koeding, 1998), *Amsterdam Graffiti: The Battle of Waterloo* (Koopman, 2004) y *Oslo Graffiti 1984-2009* (2009). Mención aparte merece el investigador italiano Andrea Caputo y su publicación *All City Writers. Graffiti Diaspora* (2012). Caputo se encarga de reflejar en algo más de cuatrocientas páginas el desarrollo de las escenas europeas más importantes desde la llegada del Graffiti neoyorquino. Un trabajo de investigación que incluye numerosos textos escritos por muchos de los protagonistas, además de una cantidad ingente de fotografías, esquemas, documentos... que lo convierten en uno de los títulos imprescindibles para la investigación del Graffiti.

Al hilo de Caputo, consideramos también a la figura del investigador y curador Roger Gastman como una de las más destacadas del panorama contemporáneo. Se trata de uno de los investigadores punteros en lo que se refiere al estudio de la historia del Graffiti. Después de sacar a la luz fanzines y algunos catálogos sobre Graffiti en la primera mitad de los años dos mil, Gastman publica su primer libro importante junto a Ian Sattler y Darin Rowland, titulado *Freight Train Graffiti* (2006). Un año después aparecerá el gran recopilatorio fotográfico *Street World: Urban Art & Culture from Five Continents* (2008), coproducido junto a Caleb Neelon y Anthony Smyrski, y semejante en concepto al que publicarían Nicholas Ganz y Tristan Manco en 2004, titulado *Graffiti World: Street Art from Five Continents*. Ambos daban un sentido global a la expansión del Graffiti. Pero sin duda una de las mayores contribuciones de Gastman llegará de la mano del libro *The History of American Graffiti* (2010), en colaboración nuevamente con Neelon. La importancia de dicho libro viene dada por el aporte de un relato más amplio del que se sabía hasta ese momento sobre el origen, desarrollo y expansión del Graffiti en los Estados Unidos de América. Todo ello a través de un inconmensurable trabajo de campo reflejado en una propuesta de especificidades obviadas hasta el momento. En dicha publicación destaca un texto introductorio de TAKI 183, uno de los escritores pioneros. La faceta investigadora de Gastman también destaca por una serie de producciones cinematográficas documentales como *Infamy* (2005), o el reciente film *Wall Writers: Graffiti*



in *Its Innocence* (2015). Este último adquiere una especial importancia, pues nos habla de los inicios del Graffiti en las ciudades de Filadelfia y Nueva York, bajo el calificativo de Writing. Dicho documental comparte título con una publicación en formato de libro. En ambos Gastman continúa la labor de investigación, análisis y configuración de lo que podríamos denominar la prehistoria del Graffiti contemporáneo.

Con el cambio de siglo y ubicándonos en el ámbito académico, destacamos a la investigadora Nancy MacDonalds y su estudio sobre el Graffiti desde una mirada feminista, con el libro *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York* (2001). MacDonalds se encarga en dicha publicación de abordar la evidente dominación masculina asentada en el mundo del Graffiti, todo ello a través de una investigación etnográfica centrada en escritores adolescentes de Londres y Nueva York. Mediante dicho artículo MacDonalds continúa la senda de otros estudios similares, como por ejemplo el que escribió la investigadora Fern Siegel, en 1993, para la revista feminista *Ms.*, titulado «*Lady Pink: Graffiti with a Feminist Inten.*», en el que se apoyó en la popular escritora neoyorquina Lady Pink para abordar el tema del Graffiti desde una perspectiva de género.

Los países latinoamericanos han cobrado un gran interés desde la segunda mitad de los noventa, especialmente México, Brasil, Argentina, Chile, Venezuela, Ecuador y Perú. En algunos de los casos esta importancia se adquiere por la hibridación sufrida entre la exportación del Graffiti neoyorquino y la tradición mural que arrastran algunos de los países citados. Aun así, nos encontramos con figuras como la de Claudia Kozak, en Argentina, dedicada a investigar el grafiti desde diferentes vertientes. Ya en los ochenta realizó un trabajo de recopilación y disertación titulado *La paredes limpias no dicen nada* (1991), referente al grafiti genérico encontrado en las paredes de Buenos Aires y otras ciudades cercanas, con tímidos apuntes sobre algunos probables casos de *tagging* a la neoyorquina. Ya entrados en los noventa, Kozak comienza a destacar como investigadora sobre teorías del arte en Latinoamérica, y en el año 2004 publica su libro más completo sobre grafiti, *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. La perspectiva semiótica en los estudios del grafiti ha sido frecuentada sobre todo desde ámbitos académicos, y así podemos comprobarlo en otra publicación argentina notoria como es *Graffiti* (2002), de la investigadora Lelia Gándara.

En Latinoamérica tampoco han faltado los libros de carácter revisionista de las distintas escenas, pues aunque no hayan tenido tanto recorrido como las estadounidenses, si han adquirido un interés dado por la peculiaridad de cada una. En representación de dicha temática localizamos las publicaciones *Brasil Graffiti* (Manco y Neelon, 2005), *Graffiti Argentina* (Ruiz, 2008), *Mural y Luces* (Omaña y Juárez, 2011) o *Codex: una aproximación al grafiti de la Ciudad de México* (Arroyo y Arroyo, 2015), como algunas de las más significativas. En el ámbito académico del estudio del Graffiti latinoamericano cabe destacar la figura de la investigadora y docente ecua-

toriana María Fernanda López Jaramillo, dado su currículum como investigadora y curadora desde comienzos del dos mil a la actualidad. Su tesis *Detrás de los muros. Exploraciones sobre graffiti y street art. Democracia radical, política y gestión culturales en Ecuador y México, 2010-2013* (2015) despunta como un estudio excelente que aúna la observación de la práctica del Graffiti y las políticas culturales en el espacio público.

A nivel estatal, además de los mencionados Fernando Figueroa y Felipe Gálvez –el primero como uno de los investigadores de Graffiti más activos, y el segundo como el documentalista infatigable–, destacamos las figuras de Javier Abarca y Jaume Gómez como dos de los investigadores más dinámicos y eficaces de los últimos años. Javier Abarca es investigador y docente especialista en Graffiti. Además de publicar periódicamente un gran número de publicaciones y reseñas desde 2008 en su blog divulgativo *Urbanario*, Abarca se mantiene muy activo participando en conferencias, impartiendo talleres y cursos, y dirigiendo o coordinando exposiciones, tanto a nivel estatal como europeo. Su tesis *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, publicada en el 2010 es una referencia ineludible para la investigación del Graffiti. Recientemente coproduce la publicación *Tramp Directories, Noms-de-Road, and Unwritten Codes. A souvenir of hobo graffiti* (2017) junto a Thomas Chambers y Susan Phillips, un estudio documental sobre el graffiti hobo de finales del s. XIX, a partir de la figura de Jack London. Además, Abarca dirige desde 2016 la feria *Unlock Book Fair*, un encuentro itinerante de editores internacionales dedicados exclusivamente al Graffiti y al Arte urbano, y que ya ha transitado ciudades como Barcelona, Besançon, Ámsterdam o Lisboa, entre otras. Como decimos, también destacamos la figura del investigador Jaume Gómez, tanto como historiador del Graffiti, como por su faceta de documentalista. Destaca la tesis que publicó y defendió en 2015, *25 años de Graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos*, con una extensísima introducción al Graffiti neoyorquino, y un trabajo de campo en el que destaca la investigación participante, a través de la cual analiza los aspectos esenciales de la escena valenciana.

A propósito de Abarca y Gómez, observamos una tendencia singular en la investigación del Graffiti a partir de la segunda década del s. XXI, a la que yo mismo me adscribo. Se trata de una creciente cifra de investigadores que provienen de la militancia en el mundo del Graffiti, aspecto que es aprovechado por un lado en el trabajo de campo, pues ser o haber sido escritor facilita la tarea tanto de recogida de información; y por otro lado, para impugnar falacias extendidas, pues no cabe duda que haber vivido el Graffiti en primera persona dota al investigador de un punto de partida privilegiado. En este sentido destacamos la tesis *Graffiti, pintadas y Hip Hop en España* (2002) de Francisco Reyes, más conocido como PASTRÓN#7; el libro *La gràfica del Hip Hop a Barcelona* (2012), de David Shot; y el artículo «Condiciones definicionales para el predicado *graffiti*» (2015), de León Ka.

Por el contrario, existen también una serie de textos relevantes sobre Graffiti, fruto del interés puntual de especialistas en la investigación de todo tipo de prácticas artísticas relacionadas con el espacio público. De este modo resaltamos la publicación *Pioneros del Graffiti en España*, de Gabriela Berti (2009), así como la labor de coordinación que desempeña Elena Gayo para la revista digital *Mural. Street Art Conservation*, centrada en el controvertido tema de la conservación de arte urbano, y en la que podemos encontrar artículos de numerosos escritores de graffiti y artistas urbanos, así como diferentes investigadores. Así mismo, en el territorio nacional de la investigación y difusión dentro del ámbito universitario sobresale la labor de Juan Canales y Joan Peiró en la organización de *Poliniza*, un festival anual de arte urbano y graffiti que lleva celebrando en el entorno de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia desde 2006, y del cual se suele publicar un catálogo en forma de libro.

Situados en el contexto concreto de la presente investigación, nos encontramos con una serie de publicaciones auspiciadas por los escritores de Graffiti locales, así como un número reducido de investigaciones académicas enmarcadas en la Universidad de Granada. Son dignas de destacar las publicaciones surgidas desde la práctica del Graffiti y su relación con ciertas instituciones, pues aunque la mayoría carecen del rigor de publicaciones científicas, son una clara muestra de la dinámica activa en la que se han movido habitualmente los escritores locales. De este modo es como aparece *Mientras duermes* (2003), un catálogo producido por los propios escritores, subvencionado por la Diputación y el Ayuntamiento de Granada. Tres años después y gracias a la colaboración, una vez más, de numerosos escritores de graffiti, aportando fotografías y documentos, se publica *Granada Graffiti 2005-1989* (2006). Dos años más tarde tendrá lugar una gran exposición en la sala de exposiciones de la sede central de Caja Rural de Granada, titulada *El color de la calle* (2008), de la cual se publica un catálogo fotográfico e incluye un texto sobre la historia del Graffiti de EC13. Al año siguiente, la Diputación de Granada, a través de la sala de exposiciones Casa Molino Ángel Ganivet propone continuar dicho proyecto con una nueva entrega titulada *El color de la calle II: El arte se mueve* (2009), y en cuyo catálogo ya se indicó que colabora Fernando Figueroa.

En cuanto a la investigación en el ámbito académico, como decimos, nos encontramos con un número escaso de textos. La tesis de Luis Emilio Vallejo *Graffiti: Evolución, proceso y concepto plástico*, defendida en el 2000 en la Facultad de Bellas Artes, constata la primera gran aproximación al fenómeno en la ciudad de Granada. Habrá que esperar hasta el año 2012 para advertir un nuevo trabajo de investigación centrado en la escena local. Se trata del artículo titulado «Los graffitis y el espacio urbano: El "Niño de las pinturas"», de María de la Encarnación Cambil Hernández. Cuatro años después de dicho artículo, el investigador y artista urbano Nicolás Couvreur defiende una nueva tesis sobre Graffiti en la Facultad de Bellas Artes, titulada *La Biblia del Graffitero. Una teoría constructiva para la generación que*

tomará el relevo (2016). Por último, debemos distinguir la labor del Grupo de Estudios La Corrala y, en concreto, a la antropóloga urbana Ari S. Cota, por sus numerosas aportaciones materializadas en investigaciones referentes a las políticas públicas que afectan a la convivencia ciudadana y al arte en la calle en concreto. En lo concerniente al presente estudio hemos considerado como imprescindible la publicación *¿Por qué no nos dejan hacer en la calle? Prácticas de control social y privatización de los espacios en la ciudad capitalista* (García, Rodríguez y Sánchez, 2013), por las continuas referencias y reflexiones sobre la ordenanza cívica en Granada, y que ha influido notablemente en el devenir del Graffiti en la ciudad.

## **1.5.2. El caso de Escenas del graffiti como dispositivo de arranque**

### **1.5.2.1. Introducción al caso práctico**

Presentamos el proyecto Escenas del Graffiti como el caso práctico que funcionó como dispositivo o mecanismo cultural desde el cual se constituyó el corpus teórico de la presente investigación. Se trata de un proyecto que comenzó como un TFM, se adaptó para una publicación en forma de libro, y posteriormente derivó en una serie de exposiciones y otras actividades relacionadas entre sí.

A medida que el proyecto siguió su curso comenzó a crecer y a expandirse, implicando a numerosos agentes y sujetos colaboradores, erigiéndose como una herramienta de investigación, y que aún continúa en vías de desarrollo en la actualidad. Al mismo tiempo, el proyecto representó un artefacto que posibilitó la recopilación y procesado de gran parte del material documental utilizado y mostrado en la presente tesis doctoral. La importancia de este material reside, por un lado, en su carácter histórico y, por otro, en el hecho de tratarse de un tipo de información primaria, tan importante en un trabajo de investigación.

Advertimos cómo el presente estudio ha ido avanzando de forma simultánea al proyecto Escenas del Graffiti, retroalimentándose y evolucionando a través de su propio proceso. Es por ello que describiré a continuación el origen y desarrollo de dicho proyecto, ya que sin él no se hubiese concebido esta tesis doctoral.

### **1.5.2.2. Origen del proyecto**

#### **1.5.2.2.1. Punto de partida. Sobre memoria y archivo**

Para explicar el origen del proyecto Escenas del graffiti tenemos que retroceder al año 2013 y analizar porqué en un momento dado decidí escribir sobre mí, y sobre mis vivencias, en relación a la práctica del graffiti.

Antes de comenzar la presente investigación y el proyecto que a continuación explicamos, dediqué una gran parte de mi tiempo a pintar en la calle, o como se decía comúnmente, pintaba graffiti. Concretamente, lo hice durante quince años, entre 1997 y 2012. Realmente estuve mucho tiempo haciendo algo sin saber muy bien porqué –en este caso, pintar de forma asidua en la calle, y casi siempre sin permiso–, y sin profundizar demasiado sobre ello, por lo cual consideré importante, en un momento dado, recular y retroceder en el tiempo. Comencé a cuestionarme qué podía aprender de todo aquello o a preguntarme cómo había cambiado mi forma de pensar desde ese mismo momento en el que cesó de forma total o parcial dicha actividad.

En mi caso, y como en tantos otros, la práctica del graffiti en su periodo de gestación no fue más que un juego de adolescencia. Algo que se preveía temporal y que duraría todo el tiempo que mi entorno más cercano quisiera. Mientras mis amigos siguieran practicándolo, yo también lo haría, pues era algo que hacíamos todos juntos. Pero ese juego continuó durante años, muchos años. En referencia al aspecto lúdico en el Graffiti, en aquellos primeros años, a pesar de haber llevado a cabo tareas o acciones en las que conscientemente procuraba huir del juego, centrando mis objetivos hacia lugares *a priori* más sensatos que a los que me conducía el Graffiti, lo lúdico siempre acababa por aparecer. Era una tendencia inevitable que se incrementó a partir del comienzo de mis estudios de Bellas Artes en Granada. La diversión y la despreocupación era lo que realmente me atraía del Graffiti.

Al comienzo de mis estudios, se instaló en mi pensamiento y forma de proceder en lo referente a la pintura una especie de obsesión por separar los trabajos y ejercicios que realizábamos en los talleres de la facultad de la práctica autónoma del graffiti en el espacio público. Esta circunstancia se mantuvo en los dos primeros años de carrera, en los que me tomaba con cierto relativismo y desidia gran parte de mis estudios. Mientras tanto, mi actividad como escritor de graffiti aumentaba y prosperaba, abriéndome un pequeño hueco en la escena granadina. Al final del segundo año de carrera fue cuando me di cuenta de la incoherencia y pérdida de tiempo que suponía diferenciar la práctica del graffiti de mis estudios artísticos. Más allá de la percepción y consciencia de un debate en el que el Graffiti era o pudiera llegar a ser arte y, sobre todo, animado por profesores como Asunción Lozano, Marisa Mancilla, Rosa Brun, Juan Orozco o Pedro Osakar, emprendí una investigación acerca de los materiales y procedimientos habituales en el Graffiti, a través de una serie de trabajos y prácticas pictóricas. Durante los demás años de licenciatura aprendí a utilizar la praxis del Graffiti como objeto de estudio de cara a las diferentes asignaturas que se iban presentando. Incluso los trabajos que debíamos hacer obligatoriamente para algunas de estas asignaturas me sirvieron de salvoconducto en muchos de los lugares en los que intervine sin un permiso explícito, en los que en ocasiones se presentó la policía pidiendo explicaciones.

Todo este proceso resultó muy provechoso para el desarrollo de las dos ocupaciones que me estimulaban en aquel momento, la de escritor de graffiti y la de artista. Después de un tiempo también entendí que convivir en diferentes ámbitos a través de estas dos identidades diferenciadas me causaría contradicciones, incoherencias y paradojas que antes no veía. Aquella problemática, que apareció de repente y que nunca antes me había planteado, fue una de las causas por las que comenzó mi interés por la investigación del Graffiti. Me surgían cuestiones tan básicas como: ¿Quién o quiénes fueron las primeras personas consideradas escritores de graffiti? ¿Dónde comenzó todo? ¿En qué lugares pintaban y por qué lo hacían? Y lo más importante, ¿por qué hacía yo lo mismo que esas personas? Lo que sí tenía claro era que no se trataba de algo pasajero. Encontré lo que me gustaba hacer y me había acostumbrado a coexistir con una especie de fuerza interior que me hacía estar prácticamente todo el día obsesionado con el Graffiti. Recuerdo las palabras que me dijo ELQUIQUE, uno de los escritores de graffiti veteranos de Granada en una conversación informal mientras escuchábamos unas fotografías que me cedió: «En un momento de mi vida, el Graffiti se convirtió en un estado mental». Me hizo reflexionar sobre el modo de ver y de relacionarme con mi propio entorno. Llegué a la conclusión de que una vez entras en la vorágine del Graffiti, no vuelves a ver la ciudad y su contexto de la misma forma.

Después de acabar la licenciatura en Bellas Artes inicio mi andadura como investigador a través de un proyecto revisionista en el que mi perspectiva y vivencia dentro del Graffiti sería el punto de partida esencial.

#### **1.5.2.2.2. Máster en Producción e Investigación en Arte y Ciengramos como dispositivos de arranque**

Con este posicionamiento y sensibilidad en mente, en una primera reunión informal, mantenida en noviembre de 2013, me dispuse a plantear a Antonio Collados, mi director de trabajo fin de máster del Máster de Producción e Investigación en Arte, cuál iba a ser mi ámbito de estudio y qué objetivos me disponía a alcanzar con ello. Lo cierto es que, teniendo claro de qué forma quería abordar el proceso de trabajo y cuál sería el enfoque, aún no había acotado mi objeto de estudio. Para un trabajo académico de las características de un trabajo fin de máster, que se presupone como la antesala de una tesis doctoral, es preciso predefinir como mínimo el objeto de estudio, los objetivos y la hipótesis. Y este fue el primer cometido que me encargó Collados después de escuchar lo interesado que yo estaba en transmitir mis vivencias del Graffiti en forma de reflexiones. Para mi sorpresa en aquella primera reunión, Collados me propuso publicar un libro con su editorial, Ciengramos, al término del trabajo fin de máster, si este llegaba a buen puerto. Asombrado y a la vez entusiasmado por el ofrecimiento, fui tomando consciencia de la motivación extra que suponía, y me dispuse a iniciar la tarea de la investigación.

Desde aquel momento existía un objetivo real. De repente, ya no estaba gestando un trabajo que al finalizar quedaría guardado en mi disco duro o a lo sumo depositado en el archivo digital de la UGR, ahora me había convertido en investigador y en autor de un libro que iba a ser publicado, como mínimo, a nivel regional. Siempre he tratado de huir del alumnado que realiza sus estudios para continuar completando periodos académicos hasta agotarlos sin más. Con lo cual, nada más comenzar mis estudios de posgrado me encontré justo donde yo deseaba, fuera de la zona de confort, y eso me gustaba. He de decir que tuve la gran suerte de toparme con Collados, ya que gracias a su ofrecimiento y a posteriores proyectos y actividades que hemos compartido, mi motivación y entusiasmo por la investigación ha seguido creciendo de una forma vertiginosa. Algo que hace unos años nunca habría imaginado. Además, en este proyecto Collados me enseñó a ser práctico y eficaz, a economizar tareas y aprovechar todo lo que está a nuestro alcance. Como él mismo me comentó en un email, para que un proyecto sea excelente y pueda cumplir con los objetivos establecidos debemos «conciliar intereses con capitales» (Collados, c.p., 26-1-2014).

Me tomé muy en serio esas palabras, y dado que acababa de comenzar los cursos y seminarios de los que se componía el Máster de Producción e Investigación en Arte, decidí como estrategia aprovechar cada uno de estos cursos para obtener toda información específica que me pudiera ser de utilidad, tanto para mi trabajo fin de máster como para la futura publicación. En cada uno de ellos comencé a localizar y analizar aspectos en común con el que por fin había decidido que fuese mi objeto de estudio: La relación entre el Graffiti y el sistema del arte.

De los seminarios sobre metodología, que cronológicamente fueron los primeros cursos del máster, aprendí la importancia de una planificación previa exhaustiva y rigurosa. Jose Luis Vicario, Isabel Soler y Alfonso del Río, en el curso titulado «Posturas en la antesala de una hipótesis», nos mostraron que, para afrontar una investigación académica del rango de una tesis doctoral, debemos ser decididos y saber de antemano qué es lo que vamos a estudiar. Es decir, tener las ideas claras desde un principio y explicarlas a través de un lenguaje sencillo y directo, sin divagar ni dar rodeos sin sentido. En este curso pude perfilar de manera concisa el tema de mi trabajo fin de máster y los objetivos. En cuanto al título y la hipótesis, aunque ambos quedaron en el aire, confeccioné una lista de posibles títulos y de ideas preliminares que más adelante me sirvió como apoyo para la elección final.

Consuelo Vallejo, fue otra de las piezas clave en la evolución metodológica de mi trabajo previo a la presente tesis. Nos mostró a todos los asistentes al curso «Procesos y proyectos de investigación artística» que, además de los procesos técnicos y protocolarios que debemos seguir para que la investigación tenga el éxito deseado, es muy importante también conocerse a uno mismo y plantearse preguntas como : ¿qué estoy haciendo y por qué? Comentó que, en este aspecto

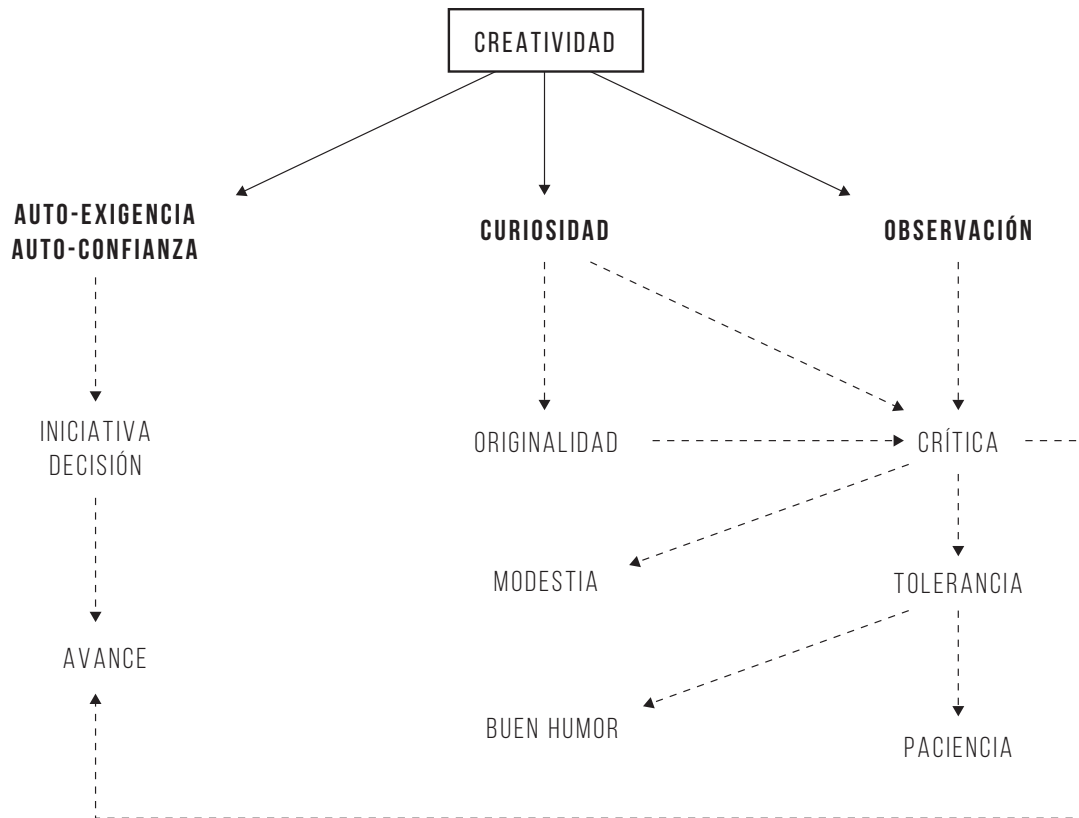


Fig. 20 - Esquema extraído del curso *Procesos y proyectos de investigación artística*, Consuelo Vallejo. Máster Producción e Investigación en Arte, Facultad de Bellas Artes, UGR, 2014



esencial, además influirá nuestro entorno, algo que a menudo no se tiene en cuenta, marcado por factores sociales, culturales y laborales. Nos habló también sobre la trascendencia de la creatividad en todo el proceso de trabajo, basada en tres cualidades: la autoexigencia, la curiosidad y la observación (Fig. 20). Como consecuencia del curso de Vallejo, plasmé un plan de investigación que contenía tres partes necesarias tanto para mi trabajo fin de máster como para el futuro libro que estaba coordinando: un índice-mapa de conceptos relevantes, un esquema de autores llave y autores clave (Laiglesia, 1998) y una cronología de trabajo. La evolución revisada y actualizada de estos tres planos o mapas de contenidos metodológicos podemos encontrarlos en el apartado 4.2. del presente trabajo.

Las dos últimas sesiones de este curso sobre metodología investigadora nos deparó una grata sorpresa a todos los alumnos, y es que tuvimos la suerte de contar con la presencia de Juan Fernando de Laiglesia, artista, teórico y docente con una larga y contrastada trayectoria forjada a base de exposiciones, conferencias y publicaciones, además de su continua participación como docente en múltiples cursos de posgrado, colaboraciones en seminarios y dirección de más de una treintena de tesis doctorales. Nos sorprendió a todos con sus explicaciones sobre los modelos relacionales en la investigación artística –al menos, a los que hasta ese momento no conocíamos sus teorías–, basados en la metáfora de un tetraedro que aparece irremediabilmente en todo momento. Este tetraedro se erige como un mapa cambiante en el que todos los elementos importan. En él no existen jerarquías, cada parte complementa a las otras; es un símbolo de democracia real (de Laiglesia, c.p., 5-12-2013). Su definición se compone de cuatro elementos: *sapiens* es el «qué», el saber, comprender, innovar; *ambulans* es el «por qué», es el entorno, es la razón estructural, recorrer, estudiar, verificar; *Ludens* es «cuándo» y «dónde», es la emoción del descubrimiento, crear nuevas reglas, jugar, descubrir, innovar; *faber* es el «cómo», es fabricar, es inventar, el «hacer» y «cómo hacer» en el mismo acto, manipular, componer, facilitar (de Laiglesia, c.p., 5-12-2013). Siguiendo esta lógica tetraédrica, nos dio unas claves que no había tenido en cuenta hasta ese momento para esta tarea, y que consideré relevante para la continuidad de mi investigación, autoevaluar nuestro trabajo:

- *Sapiens*: Comprender, ¡Splash! Complejidad. Capacidad de incluir en la obra varios estratos de la realidad.
- *Ambulans*: Fundamentar. ¿Humm? Claridad. Expresar rotundamente la sencillez. Argumentar con referencias.
- *Ludens*: Falsar. ¡Brumm, brumm...! La sorpresa. Uso de esquemas inesperados y refutables (salto de nuestra imagen a la imagen colectiva).
- *Faber*: Presentar. *Et... voilà!* Trazabilidad. Acierto en la utilización de determinadas herramientas o materiales.

Laiglesia, además, también nos dictó, paso por paso, una serie de tareas necesarias para confeccionar una tesis doctoral con éxito. Todo desde su experiencia como director de múltiples trabajos de investigación artística, y a través de su propio análisis sobre el tema (Marín, Laiglesia y Tolosa, 1998: 9). Nos explicó la importancia de «traducir nuestro pequeño capricho a un lenguaje universal», recalcando que debemos «estructurar la tesis del mismo modo que una piedra cae en un estanque», comenzando por el centro, lo bonito, lo interesante, y a partir de ahí se expande todo (Laiglesia, c.p., 5-12-2013).

Como información extra en este curso, en una charla informal con Consuelo Vallejo y al explicarle que mi tema iba a girar en torno a la relación entre el Graffiti y el sistema del arte, me comentó que hace unos años su hermano Luis Emilio Vallejo defendió una tesis que ponía en valor los graffiti de Granada como expresión plástica. Me facilitó su contacto, y de esta manera pude hablar con la persona que realizó el primer trabajo académico de la UGR con referencias directas al Graffiti (Vallejo, 2000). Tuve la suerte de que Luis Emilio Vallejo se prestase a contarme los pormenores del proceso de su trabajo y su posterior defensa.

Después de estos seminarios en los que me pude empapar bien sobre técnicas y procesos metodológicos, extrayendo todo aquello que me era útil, comenzó otra serie de cursos que nutrieron mis referencias bibliográficas de nombres y títulos sugerentes y algunos claves. Pedro Osakar, en el curso titulado «La construcción cultural de la imagen», nos hizo partícipes de una toma de conciencia acerca de los mecanismos del arte, de cómo la política influye en nuestras formas de hacer en el arte, y de la importancia, no solo de lo que se dice, sino del cómo se dice, es decir, de la actitud y las formas. De este curso en concreto extraje, aparte de multitud de referencias del mundo del arte contemporáneo –algunas desconocidas para mí hasta ese momento–, conceptos muy concretos en relación a mi objeto de estudio. Tanto es así, que desde entonces hasta el presente trabajo he seguido revisando y analizando cada uno de los nombres e ideas que Osakar nos mostró en aquel curso, y que yo mismo me apresuré a anotar en mi libreta. La relación entre arte y realidad fue una de las nociones o ideas que *a posteriori* aproveché para indagar más en profundidad, ejemplificado en las estrategias que suelen seguir numerosos medios de comunicación para construir un relato en torno al graffiti (Fig. 21).

En el curso que impartió Rosa Brun, «La obra: lugar de encuentro y significación», también me encontré con valiosas referencias que inmediatamente relacioné con mi investigación. Nos mostró piezas de Gordon Matta-Clark, circundando las ideas de *exceso* y *límite*. Analizamos el espacio como concepto clave a través de piezas de Richard Serra. También la energía cromática y la expansión de la pintura por medio de piezas de Katharina Gross. Estos tres artistas en concreto me fueron muy útiles para explorar y explicar –a través de casos de estudio específicos– la relación entre el mundo del arte y el Graffiti.

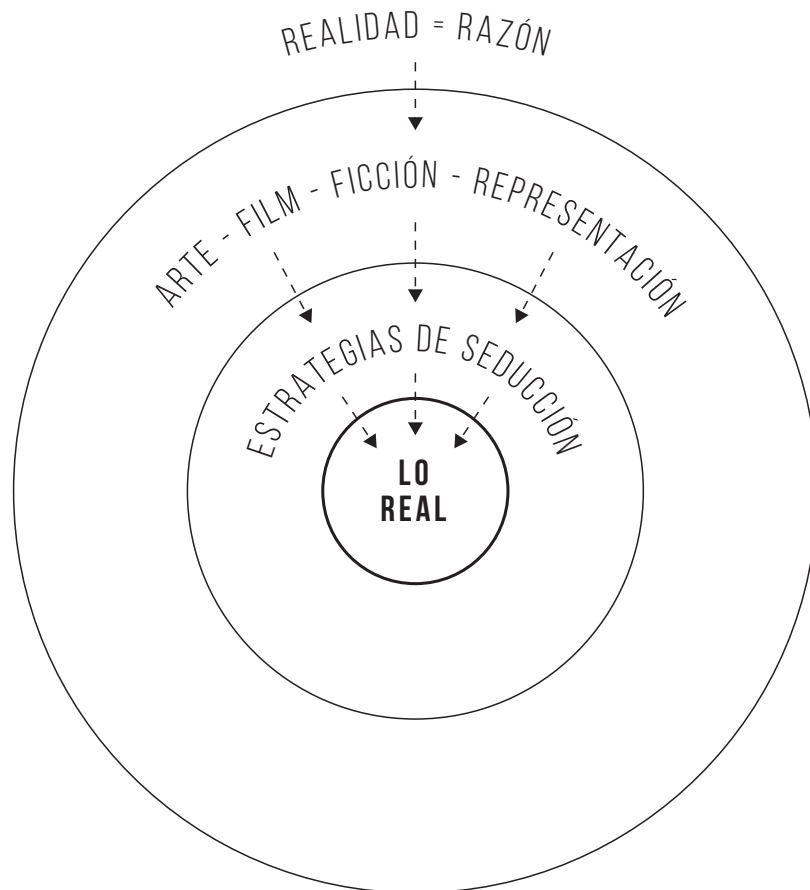


Fig. 21 - Esquema extraído del curso *La construcción cultural de la imagen*, Pedro Osakar. Máster Producción e Investigación en Arte, Facultad de Bellas Artes, UGR, 2014

En el caso de Gordon Matta-Clark encontré referencias significativas en algunas de sus piezas, concretamente con las piezas *Graffiti Truck* (1971), y *Window Blow-Out* (1976), en lo referente a mi objeto de estudio. Con la primera pieza mencionada percibí la importancia del proceso sobre el resultado final en el Graffiti. A través de la segunda pieza citada reflexioné sobre la contundencia del resultado de una acción, el poder que puede llegar a adquirir la imagen residual y estática que queda. Además, en este segundo caso descubrí en qué consiste la *teoría de las ventanas rotas*, acuñada por James Wilson y George Kelling (1982), y para mi grata sorpresa, redescubierta y replicada por Sánchez, Gracia y Rodríguez (2013: 129) en referencia a la apropiación de discursos y políticas públicas llevadas a cabo con respecto al graffiti en la ciudad de Granada.

En el segundo caso de estudio, la obra de Katharina Gross, encontré multitud de similitudes en cuanto a técnica y procedimientos. Gross utiliza habitualmente pintura con pistola y aerosoles, al igual que los escritores de graffiti. Obtuve la interconexión entre los conceptos de pintar y pensar simultáneamente, por la continuidad que produce el chorro de pintura. También se hace evidente la idea de expansión de la pintura por cualquier tipo de soporte y sus irregularidades debido a la ausencia de contacto o fricción que proporciona la herramienta del aerosol (Abarca, 2009). Estos conceptos relacionados proporcionaban facilidades a la hora de argumentar la preferencia y continuidad de la pintura en aerosol en el Graffiti.

En referencia al tercer caso de estudio que llevé a cabo gracias a este curso, me centré en la figura de Richard Serra, que aunque *a priori* no parecía tener demasiada relación con el objeto de investigación, presentaba un punto de conexión en lo que ocurrió con una de sus piezas, en concreto, con su instalación *Tilted Arc* (1981), situada en la Foley Federal Plaza de Nueva York. La pieza fue desmantelada y destruida, desapareciendo de su ubicación original en 1989. Al parecer fue una estrategia personal de desprestigio llevada a cabo por el juez principal Edward D. Re, que incluso llegó a alentar a los trabajadores del edificio de oficinas situadas en la plaza donde se instaló la obra, y donde él mismo trabajaba, a que firmaran diversas peticiones para su destrucción (Serra, 2010: 193-196). El asunto de la censura en el arte, concretamente en el arte público, no se aleja demasiado de lo acontecido en numerosas ocasiones en el que podemos denominar como graffiti institucional o de exhibición, traducido sobre todo en los murales. Así surgió otro de los temas recurrentes que investigué y que pensé que debía tener cabida en el trabajo fin de máster y en la futura publicación que estaba por llegar.

De igual forma que en los cursos que acabo de exponer, pude reunir una lista de artistas destacados y sobre todo relacionados con diferentes aspectos de mi investigación sobre el Graffiti. Además, hubo un bloque de cursos del máster que fueron aún más allá. Me hicieron descubrir otra gran cantidad de artistas contemporáneos interesantes para mi estudio y me mostraron que las referencias o fuentes de

inspiración pueden hallarse en cualquier ámbito. Así pues, descubrí otros tantos filósofos y sus teorías, además de numerosos conceptos relacionados con la sociología, la política, la literatura e incluso la psicología. Uno de estos cursos fue el que impartieron Miguel Ángel Moleón y Reyes González Vida, titulado «Arte contemporáneo, ilustración e identidad cultural». Se circundaron nociones referentes a la construcción de la identidad individual y colectiva a través de diferentes perspectivas de teóricos y artistas contemporáneos. Encontré esencial la necesidad de investigar este aspecto en el Graffiti, considerado un movimiento cultural en el que diferentes sujetos, en un contexto determinado, se van constituyendo como grupo o comunidad. González nos mostró las diferentes concepciones del *yo* y del *otro*, de las cuales consideré las siguientes para mi investigación: la necesidad de pertenecer a un grupo y de identificarse, en un proceso en el que «los sujetos se articulan como tales a partir de un trabajo de identificación que opera suturando identidades personales y colectivas (para sí y para otros)» (Briones, 2007: 71); el punto de vista de Berger y Luckmann (1968) acerca de la intersubjetividad y la formación de la identidad a través de procesos sociales; el estudio del *yo distribuido* –cómo nos definimos a nosotros mismos y a los demás– a través de dos requerimientos: por un lado, el significado cultural, traducido en las ideas preconcebidas o impuestas, y por otro lado, las prácticas culturales, o formas de actuar predefinidas (Bruner, 2006); y la importancia del *yo narrador*, en el que cada vez que contamos una historia aparece un bosquejo del *yo* como parte de esa historia, ideas también relacionadas con el psicoanálisis (Spence, 1982). Reyes también nos mostró en este curso las diferentes concepciones del término *cultura*. De estas podríamos destacar la de Goodenough (1971), presentada como una serie de estructuras psicológicas que guían la conducta de varios individuos, complementándose con la definición de Geertz (1973) en la que las personas somos un entramado de significaciones en interacción, lo que nos permite vivir en los diferentes entornos en que nos movemos, dando como resultado un *yo* único.

En definitiva, las exposiciones de Reyes González Vida resultaron ser de lo más productivas, ya que además de ayudarme a plantear una serie de cuestiones para mi trabajo fin de máster desde perspectivas que hasta ahora no había valorado, me estimuló en la investigación y búsqueda de referentes en temas de identidad y relaciones sociales aplicados al Graffiti.

Otro de los cursos que podría destacar por su influencia en mi trabajo actual, tanto en la investigación como en la producción artística, fue el titulado «Narratividad, sentido y crítica: Presencia de la obra y sus rastros activos», impartido por Fernanda García Gil. En él fuimos hallando numerosas ideas y conceptos –que una vez más me apresuré a anotar en mi libreta para posteriores consultas– referentes al análisis y la crítica cultural. García nos habló de semiótica y teorías de la percepción a través de Wittgenstein (1953), Merleau Ponty (1945), Goldstein (2005), Baudrillard (1980), Lakoff y Johnson (2003). García también detalló la manera en que

coexisten tres planos de lectura a la hora de enfrentarnos al análisis de una obra o pieza, entendida esta como objeto, acción o intervención. En primer lugar podemos hablar del plano científico; en segundo lugar la observamos desde el plano fenomenológico, traducido en el continuo de la vida, el proceso; y en tercer lugar estudiamos la obra desde la Hermenéutica, que se podría definir como la ciencia de la reflexión, la interpretación.

Todos estos conceptos, que me llegaban de golpe y sin previo aviso, me llevaron a explorar de qué forma debía abordar algo tan complejo como la historia del Graffiti en Granada. Sabedor de que se trata de una historia no escrita y vivida por los sujetos protagonistas desde diferentes percepciones y puntos de vista, hallé un nexo de unión con las teorías de Paul Ricoeur referentes a los procesos de comprensión de la vida y a la interpretación de estos. En ellas, aún los conceptos de *fenomenología* y *hermenéutica*, remitiéndonos a un tiempo vivido y una narración que forman las caras de la misma moneda, deduciendo que no hay experiencia del tiempo sin narración (Ricoeur, 2003).

Aunque sin duda la figura que me marcó sobremanera en este curso fue la de Mieke Bal y su forma de entender la crítica y el análisis en el marco de unos estudios culturales. Bal es una reconocida teórica cuyas ideas y perspectivas hacia la historia a través del discurso narrativo, en sus aspectos formales, técnicos y estructurales, me parecen esenciales para cualquier trabajo de investigación y crítica cultural. La mirada analítica de Bal se dirige desde un ángulo interdisciplinar e intuitivo, de tal modo que, partiendo de una observación y un diálogo, será el objeto el que nos guíe hacia la escritura, en lo que ella misma denomina «el objeto primero» (Hernández-Navarro, 2008: 14). Rápidamente comencé a asimilar algunos de los conceptos de Bal, aplicándolos a la investigación del Graffiti granadino. Realicé diferentes mapas conceptuales para tratar de sintetizar y representar gráficamente la metodología de Bal. A través de ellos divisé dos factores fundamentales y coexistentes en el análisis cultural: la visibilidad, dada por una observación profunda y una descripción pormenorizada; y la visualidad, condicionada por nuestro conocimiento y bagaje (Fig. 22).

Otro de los cursos de ese máster, que resultó gratamente provechoso y del que una vez más terminé casi abrumado por la cantidad de conceptos atrayentes y susceptibles de ser aplicados en mi trabajo, fue el que impartieron Elisaberta López y Elena Úbeda, titulado «Laboratorio de ideas: Legados modernos y postmodernos en el arte actual. La transmodernidad». Fueron múltiples y variados los temas de los que nos hablaron López y Úbeda en relación a los discursos del arte contemporáneo. Desde una serie de metodologías encaminadas a superar pensamientos dualistas a través de un tipo de narración diacrónica y continua –ejemplificada en una cinta de Moebius que los propios alumnos creamos con un folio–, hasta el concepto de *atlas* y sus diversas lecturas no-lineales (Warburg, 2010). Extraje también nuevas perspec-

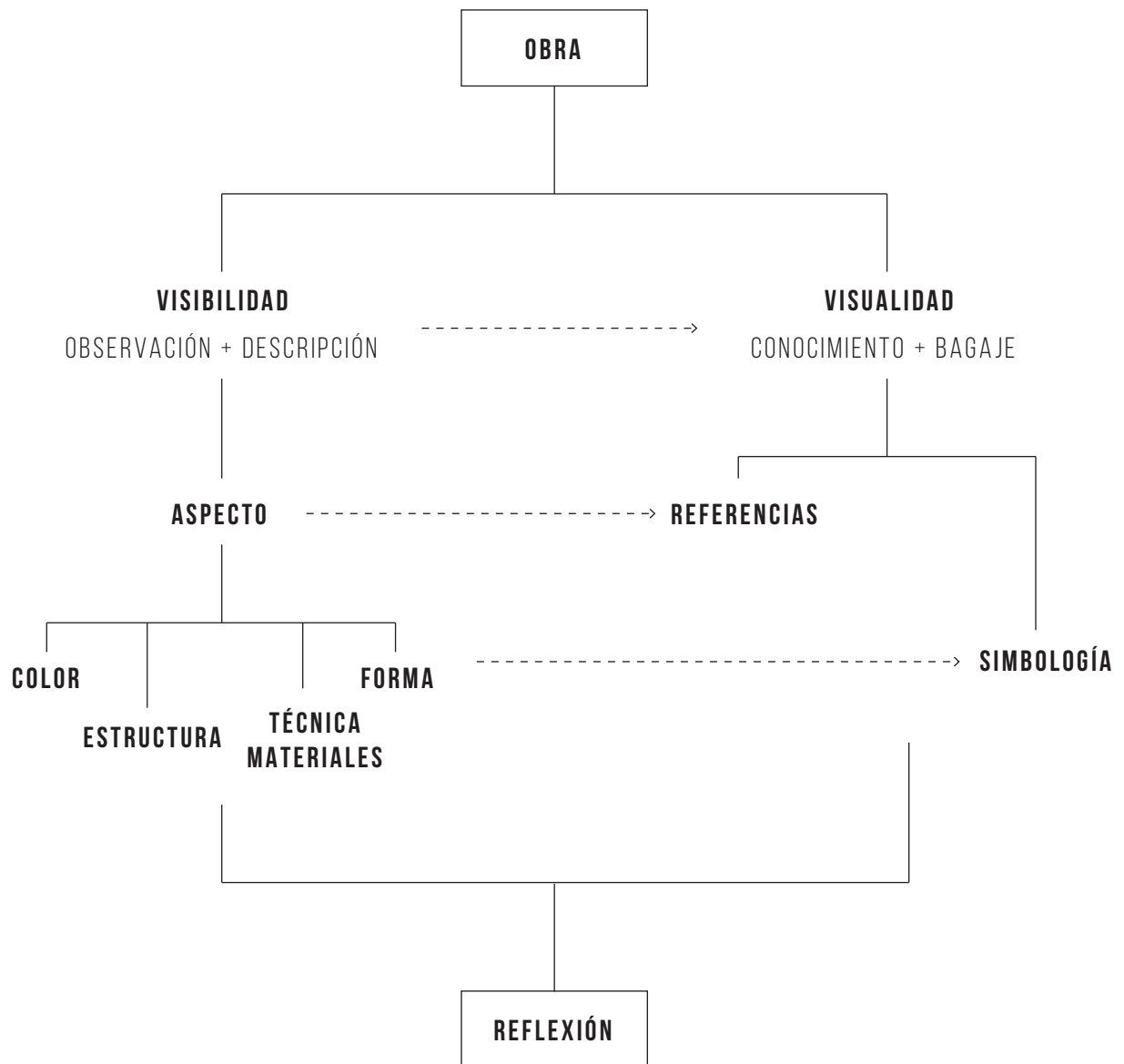


Fig. 22 - Teoría analítica de Mieke Bal. (2001; 2002; 2008).

tivas de investigación que tuve en cuenta en mi estudio sobre el Graffiti: la voluntad del *flâneur*, el concepto de perderse, vivir el presente, deambular para ver qué ocurre y encontrar algo repentinamente (Benjamin, 2005); *la heterotopía de Foucault* (2009), espacios contruidos culturalmente, lugares heterogéneos reflejados en las ciudades contemporáneas; la otredad e invisibilidad a través de la obra de Anna Artaker, basada en el cuestionamiento de la historiografía a través de la búsqueda de grietas y zonas marginales, y la prácticamente nula visibilización del trabajo de las mujeres artistas en la historia (Breitwieser et al., 2009); la simulación y el juego como estrategias del arte y como espacio transicional para acceder a lo real –conceptos que nos llevaron a examinar la apropiación y otro tipo de simulacros similares como la parodia o el *ready-made*–. Todas estas cuestiones planteadas por López y Úbeda siguieron abriendo un gran abanico de posibilidades en mi afán por realizar un estudio del Graffiti con pretensiones más allá de catálogos de imágenes o textos descriptivos. Por añadidura, en este curso ocurrió algo interesante que no esperaba, y es que sin pretenderlo produjo un extenso debate en el aula, no exento de polémica y subidas de tono. Más adelante hablaré de ello en detalle.

López y Úbeda nos solicitaron un trabajo final que consistía en la elaboración de un artículo, con la idea de que constituyese uno de los capítulos de nuestro trabajo fin de máster y, además, debíamos realizar una breve defensa de dicho artículo ante los compañeros y compañeras de clase. En mi artículo, que titulé «No molestar», entré de lleno en el tema de la opinión pública y el grafiti en el contexto granadino. A través de los comentarios de ciudadanos anónimos suscitados por dos reportajes de un diario local en el que una vez más aparecía la teoría tan empleada de una dualidad entre un grafiti bueno (murales) y un grafiti malo (firmas), traté de reflexionar y cuestionar cuál es nuestro papel como ciudadanos ante la ciudad, cuál es nuestro papel como artistas ante la sociedad y, por último, cuál es el papel de los museos ante la vorágine del arte. Todo ello, como digo, utilizando los comentarios de personas anónimas que estaban a favor o en contra del grafiti. Finalmente la investigación se deslizó de forma natural hacia temas que tenían que ver más con el vandalismo en las ciudades, a propósito de esta vertiente del Graffiti. Aquí se me plantearon una serie de cuestiones que expuse en clase ante las profesoras y todos mis compañeros: ¿Hay una única forma de ver y hacer en la ciudad? ¿A qué intereses responden las ordenanzas cívicas establecidas? ¿Es el vandalismo un acto irracional o una respuesta social? ¿Son los museos el lugar donde se encuentra un «arte sin molestar»? Esta problemática ha seguido vigente en el presente trabajo de investigación, constituyendo uno de los bloques más significativos. Me parecía esencial analizar el significado de algunos términos como *civismo* o *vandalismo* en relación a su uso común o a qué fenómenos o hechos se suelen asociar.

Como conclusiones traté de destapar una serie de intenciones o prácticas ocultas o invisibilizadas –de eso trataba este curso al fin y al cabo– como la búsqueda utópica de una ciudad limpia y pura, las contradicciones en la redacción y aplicación de



las leyes y ordenanzas que atañen al espacio público, o la creación de alarma social y, por lo tanto, de un clima propicio para la aplicación de según qué normas por parte de gobiernos, apoyados por los medios de comunicación dominantes. Pero al término de mi exposición, lo que más me sorprendió fue el debate que se originó precisamente en torno al vandalismo y el patrimonio, a raíz de una serie de fotografías que mostré en las que se observaban diferentes monumentos intervenidos con escrituras consideradas grafiti y otras tipologías intervencionistas ilegales. Algunos compañeros y compañeras se incomodaron por mi postura, ya que obvié la definición de vandalismo como un acto inconsciente, intentando observar el fenómeno desde otros planos y perspectivas. Con el tiempo he reparado en que esta es la tónica habitual en los distintos foros en los que he asistido. Y es que cuando surge el tema del vandalismo, a propósito de esta vertiente de un grafiti más subversivo y agitador, algunos compañeros de mesa y asistentes se suelen indignar más –o al menos lo exteriorizan de forma más exagerada– que con otros temas como podrían ser las políticas de desahucios o el brutal y desmesurado modelo de urbanización que poco a poco sufren la gran mayoría de ciudades del mundo. Contraste que nos habla de las diferencias de percepción de lo violento.

Continuando con una forma de pensar y reflexionar basada en una búsqueda de otredades y en el cuestionamiento de las políticas de la mirada, Elena Úbeda, dirigió otro curso titulado «Sistemas del arte en el marco del capitalismo cultural». Una vez más se me presentaba un curso con unos contenidos más que interesantes para mi proyecto de investigación. Se empezó analizando el concepto de *sistema*, presentado por su composición a base de criterios o dispositivos. En él observamos una red, una organización en la que las reglas condicionan su funcionamiento. Mi pensamiento conectaba en todo momento con ese sistema del arte en el que se introduce el Graffiti. Examinamos las teorías de Foucault (1983) y esos espacios panópticos, como la cárcel, la escuela o el hospital, que funcionan según unas normas determinadas y en los que se presupone una actitud a seguir, fruto de una constante influencia de poderes situados en diferentes niveles. El museo y la ciudad –siguiendo con la relación entre este curso y el tema de mi trabajo fin de máster– entrarían dentro de esta categoría. El museo, por ejemplo, se trata de un lugar en el que por tradición parece que nos sentimos más inteligentes, partícipes de una cultura superior. Quizás de ahí aparece el primer choque u obstáculo que encuentra un Graffiti originado a partir de una cultura marginal o subcultura. A través de esta relación entre museo y Graffiti, cala la idea de *museo poroso* (Carrillo, 2006) y que bien podríamos deducir a partir del *Condensation Cube de Haacke* (1965).

Otro tema sugerente propuesto por Elena Úbeda fue visibilizar las políticas de comportamientos o normas establecidas en las ciudades. Lyotard (1994) nos explica el condicionamiento que supone el conocimiento en la sociedad, si seguimos o no las reglas, y la relación existente entre conocimiento y capitalismo. Este último tema me llevó a pensar en el concepto de *capitalismo cognitivo*, y de qué forma encaja en

él la libre utilización del espacio público, característica principal del Graffiti, e idea totalmente opuesta a las de antagonía (si yo lo tengo, tú no), y exclusividad (solo yo, yo decido) y en las que se basa la propiedad intelectual. Elena Úbeda también expuso teorías del análisis de discursos y fenómenos de una postmodernidad marcada por las nuevas tecnologías y la sobreinformación, de las que deviene un efecto social consistente en que existe una información invisibilizada por la ceguera que nos produce el exceso de luz. Precisamente este fue el destino del Graffiti a nivel global, que sufrió un gran giro en sus modos de difusión y comunicación a raíz de la llegada de Internet, a finales de los noventa, repercutiendo en el desvanecimiento de las diferentes escenas surgidas y desarrolladas en distintos puntos del globo hasta llegar a fundirse casi en una sola.

Uno de los cursos del máster que *a priori* parecía que no iba a tener demasiada relación con mi trabajo de investigación fue el titulado «Producción y mercado en el arte contemporáneo», impartido por Belén Mazuecos y José Ibáñez, y con la investigadora Marilena Vecco (Université Bourgogne Franche) como invitada; pero para nada fue así. Simultáneamente a la celebración de dicho curso fue cuando decidí junto a Collados el tema de mi trabajo fin de máster, la relación del Graffiti con el sistema del arte. Con lo cual, los temas relacionados con el mercado del arte y los circuitos de galerías, exposiciones y ferias de arte de los que constaba el curso de Mazuecos e Ibáñez venían muy al caso, ya que estaban y están de actualidad en el Graffiti como movimiento subcultural, pero estrechamente relacionados desde sus inicios con la esfera artística. Surgieron cuestiones muy interesantes, como, por ejemplo, cuál es el valor de una obra o pieza, qué variantes se tienen en cuenta o quién decide al final qué es arte o qué no es arte. Por norma general, sabemos que en el Graffiti este tipo de cuestiones no se suelen plantear, pero ¿qué ocurre cuando los escritores de graffiti se prestan a realizar un tipo de piezas susceptibles de ser comercializadas y vendidas? Estaríamos hablando entonces del valor monetario de una obra de arte, suponiendo que esta sea considerada como tal, en el que concurren una serie de variantes que para cada artista tienen un peso o importancia determinados, tales como la fama, la autenticidad, la escasez o exclusividad, la conservación de la obra o pieza, las dimensiones, la época, la técnica o la calidad... Todo ello teniendo en cuenta la tendencia digital actual en el mercado del arte, debido a la creciente inclusión de las nuevas tecnologías, con la que se pasa de la exhibición y venta de objetos al derecho de acceso a información. Una de las conclusiones que se podía atisbar, en cuanto al intento de traducir unos valores estéticos de una obra de arte en términos monetarios, fue la incongruencia existente entre valor y precio, ya que, por un lado, existe una falta de correspondencia entre los costes de producción y precio final y, por otro lado, la dificultad que plantea alcanzar un consenso en términos de gusto (Mazuecos, c.p., 2014). Mazuecos nos mostró un esquema referente al valor del arte, en él entrarían en juego como variantes los valores de uso, artístico y comercial de una obra, para concluir que esta es portadora de un doble valor: el cultural y el económico.

En otro de los grandes bloques de este curso, Mazuecos se centró en la cuestión de qué define a un artista o creador y qué tipo de productos genera. Dado el permanente debate que se genera entre los escritores de graffiti a propósito de si es conveniente declararse artistas del graffiti o artistas en general, encontré necesario abordar estas cuestiones en mi investigación. Verifiqué que en los ochenta, en Nueva York, surgieron este tipo de debates y conductas contraproducentes a raíz de los primeros escritores de graffiti presentados como artistas del graffiti en galerías como Sidney Janis Gallery o Fun Gallery (Thomson, 2012). También salieron a relucir algunos de los casos más significativos en relación a artistas que han hecho fortuna con su obra. Uno de los más reveladores es el del artista Damien Hirst, que ha llegado a convertirse en una marca o empresa que comercializa con obras de arte, rompiendo así la idea de la escasez como elemento de revalorización de una obra (Thomson, 2009). En este sentido, salieron a relucir nombres específicos del mundo del Graffiti, como David Choe y BANKSY, cuyos casos son reseñables en cuanto a una fortuna conseguida a partir del desarrollo de una marca relacionada con el denominado arte urbano y la repercusión mediática de todo lo que hacen o lo que acontece a su alrededor.

Sin duda, el curso más esperado, por su evidente alusión al arte público y, en consecuencia, al Graffiti, era «Public Art in Germany», dirigido por el investigador y docente Karl Schawelka, de la (Bauhaus-Universität Weimar). Antes de comenzar, ya había llegado a mis oídos que Schawelka dedicaba una gran parte del curso al estudio del graffiti en general, deteniéndose a analizar el Graffiti en algunos momentos, pero nunca imaginé que los apuntes de mi libreta cuadruplicarían el número de páginas escritas con respecto a los demás cursos del máster. El caso es que Schawelka nos regaló tal número de nombres de obras, autores, ejemplos y casos significativos con respecto al arte público –institucional e independiente– que estuve semanas revisándolos y transformándolos en parte esencial de mi trabajo previo al corpus teórico del trabajo fin de máster. Así pues, aparecieron nombres como Asger Jorn, Benjamin Constant o Guy Debord como algunas de las posibles primeras referencias –desde una perspectiva artística– cuyos modos de hacer Schawelka vinculaba con los del Graffiti. Una vez más, se hablaba de los paseos psicogeográficos practicados en el movimiento situacionista, relacionados con la idea dadá de la deriva, el *flâneur* que no pertenece a la masa, la inexistencia de propiedad y la oposición a la vida moderna y la cultura de consumo.

Antes de entrar de lleno en la historia del Graffiti en Nueva York y Filadelfia, Schawelka nos comunicó algunos de los planteamientos y acontecimientos relevantes en cuestiones de disidencia y protesta urbana, como la célebre revuelta en Francia de mayo del 68. Salió a la palestra el nombre del activista alemán Fritz Teufel, detenido por planear en 1967 un atentado contra el vicepresidente de los EEUU Hubert Humphrey, en el que el contenido de la supuesta bomba no era más que harina, pudín y yogur. Pronto se convirtió en un personaje odiado por la

policía y proporcionalmente buscado por los medios de comunicación debido a sus acciones antifascistas cargadas de crítica y sátira (Stürmer, 2010). Apoyado en casos como este, Schawelka desarrolló la idea de que en el Graffiti –y en el arte urbano en general– se utiliza muy a menudo la ridiculización de las autoridades precisamente para cuestionar dicha autoridad, siendo precisamente este hecho uno de los principales motivos de persecución y, en consecuencia, observándose que el nivel de persecución es directamente proporcional al nivel de sutileza crítica de una pieza o acción determinada.

Para introducirnos e ir entrando poco a poco en el tema del Graffiti, Schawelka dedicó toda una sesión a mostrarnos movimientos y artistas que de alguna forma adaptaron o utilizaron el grafiti como herramienta o recurso dentro de su lenguaje visual y plástico. En este contexto artístico de referencias al grafiti nos presentó a Asger Jorn como uno de los primeros artistas que estudió el grafiti. A través de su obra introdujo la idea de destruir para crear algo nuevo como algo reseñable y a tener en cuenta en los estudios tanto de la creatividad como del grafiti. Como era de esperar, dedicó gran parte de la sesión a analizar la historia del Situacionismo y sus principales componentes conceptuales: el comportamiento experimental que nos lleva hacia la deriva y el juego permanente, el urbanismo unitario en referencia a la psicogeografía, el *detournement* y la arquitectura situacionista (Fig. 23). Relacionó los paseos psicogeográficos de los situacionistas con la idea dadá de la deriva, la figura del *flâneur* como el paseante o individuo ajeno a la masa y una concepción del mapa que supera su mera lectura territorial (Rumney, 1957). Schawelka nos mostró un catálogo amplísimo de autores con relaciones directas e indirectas con el Graffiti y su problemática con el sistema del arte. Nos presentó la idea tradicional de destrucción en el arte con la obra de Duchamp *L. H. O. O. Q. o La Mona Lisa con Bigote* (1919), y las pinturas informales de Arnulf Rainer. La idea de destruir para crear encaja a la perfección con la forma de proceder de VHLS, por ejemplo, que literalmente elimina partes de la pared para crear formas –normalmente retratos–. La fama, otro tema sugerente tanto en el arte como en el Graffiti, fue ampliamente tratado a través de la historia de CORNBREAD, uno de los pioneros del Writing en los años 60, y un ejemplo muy claro de la búsqueda de la fama a toda costa por medio de la propagación de su firma. En definitiva, iban surgiendo multitud de temas susceptibles de tratarse en mi trabajo fin de máster.

A medida que Schawelka iba proponiendo y explicando todas estas problemáticas del mundo del Graffiti y el arte urbano en general, yo me daba cuenta de que todos podían ser extrapolados y tratados desde el caso concreto de Granada. Algunas problemáticas estaban incluso de actualidad en la ciudad, como por ejemplo el conflicto del grafiti sobre monumentos y todo el debate que se genera en torno a estos sucesos. Recordemos que, en el desarrollo de los diferentes cursos, yo mismo fui haciendo un esfuerzo por ir relacionando con mi trabajo fin de máster –y la publicación que estaba por llegar– todos los temas que los profesores nos iban

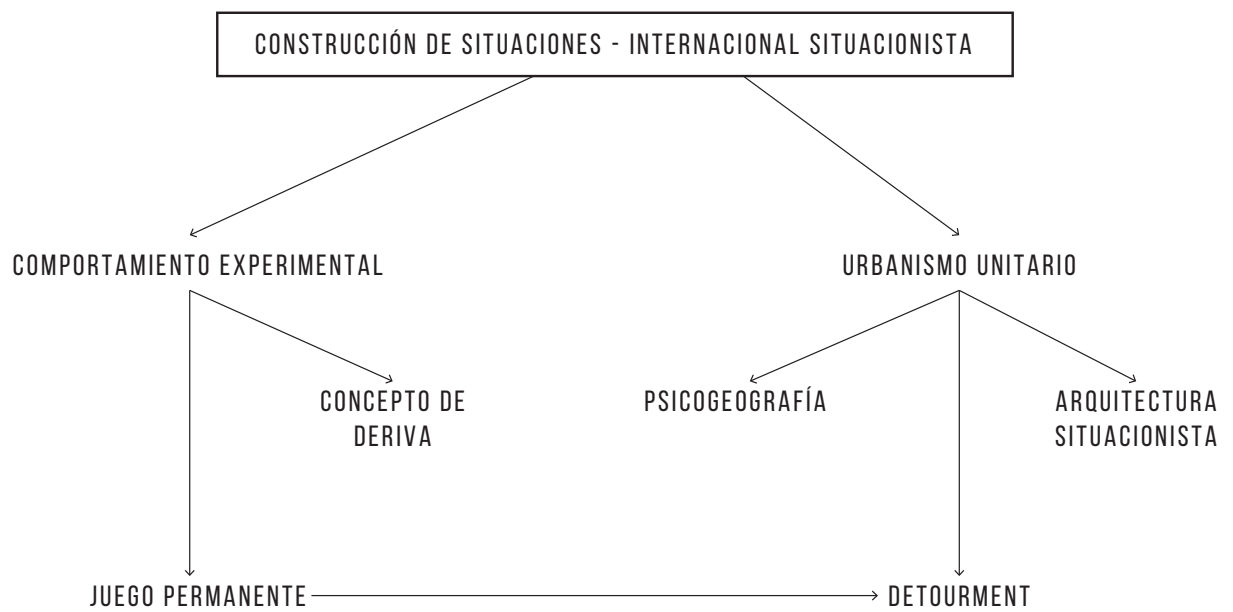


Fig. 23 - Internacional situacionista (Perniola, 2008).

proponiendo. No ocurría así con el curso de Schawelka, ya que sus contenidos encajaban a la perfección con mi trabajo en vías de desarrollo.

Como colofón, hubo una parte del curso que me vino especialmente bien, pues se trataba justo de la relación del Graffiti con el mundo del arte. De este modo comenzó a rondar la idea de la doble moralidad y las paradojas que aparecen en esta difícil ecuación entre grafiti y museo. Utilizando como caso de estudio la exposición *El color de la calle*, que yo mismo coordiné en el 2007, me dispuse a recordar qué es lo que había ocurrido en aquella muestra y, con la ayuda de una mirada ya distanciada, por los cinco años que ya habían pasado, establecí qué conclusiones se podían sacar de ello. La importancia del contexto fue otra de las ideas importantes para mi trabajo a raíz de los planteamientos de Schawelka referentes al grafiti de galería. Este tema se convertiría *a posteriori* en uno de los puntos clave de las conclusiones del trabajo fin de máster.

Para finalizar este repaso por los estudios de máster previos a la presente tesis doctoral y que fueron un dispositivo de arranque excelente –e inesperado–, explicaré por qué el curso «Mapas del cuerpo», impartido por Asunción Lozano supuso en sí mismo un punto de inflexión clave en mi investigación. Llegó después de los cursos sobre metodología de trabajo que impartió Pedro Osakar, una opción dentro de las optativas del máster que yo mismo había escogido sin saber muy bien qué me iba a encontrar. Pero estaba tranquilo, ya que conocía a la persona encargada de sus contenidos, Asunción Lozano. Ella, junto a Marisa Mancilla, había sido mi profesora de pintura años atrás en la asignatura «Proyecto pictórico» durante mi segundo año de licenciatura. Allí me animaron a utilizar la pintura aerosol sobre lienzo, algo inusual en la facultad en los primeros años de los dos miles. Volviendo al curso del máster, efectivamente no defraudó. Planteado a partir de un compendio lógico entre teoría y práctica, Lozano nos retó a crear una serie de acciones e intervenciones de carácter expresivo y relacionadas cada una de ellas con la temática que íbamos viendo en cada sesión. Estas pequeñas intervenciones, que visualizamos *in situ* o través de grabaciones de móviles o tabletas, nos servirían de entrenamiento para lo que Lozano nos propuso como trabajo final. Al comienzo del curso, Lozano desarrolló reflexiones que giraban en torno a nuestro cuerpo y la sociedad, sobre cómo este se convierte en un reflejo de las normas dictadas hoy en día, o como nos definimos según lo que una comunidad determinada espera de nosotros. Prosiguiendo con este pensamiento nos propuso una serie de cuestiones a tener en cuenta y sobre las que reflexionar durante el curso: ¿Quién ha generado nuestra imagen o seña de identidad? ¿Cómo rebelarse ante lo que nos han hecho que seamos? ¿Realmente queremos hacerlo?

Sobre dicho asunto, Lozano nos regaló numerosas referencias más que interesantes –también para mi trabajo fin de máster–. Nos habló de estudios antropológicos antiguos en los que se forzaba quienes eran normales y quienes eran los otros.

Mediante el estudio de la fisonomía de las personas se definían esas diferencias. Nos mostró a artistas como Richard Avedon, que en su serie *In the American West* (1979-1984) fotografió individuos del oeste de los Estados Unidos, marginados, retratándolos muy de cerca y con una alta resolución. Estas obras creaban incomodidad, pues eran todo lo contrario a un mundo perfecto, al sueño americano. Siguiendo con el hilo de la fotografía y el cuerpo, visualizamos *Portraits* (1981-1986) una serie de retratos tipo carnet, ampliados, de Tomas Ruff en los que cuestiona que el físico no tenga nada que ver con el individuo; Rineke Dijsktra, en la serie *Beach Portraits* (1992-2002) captura el agotamiento y la fragilidad a través de bañistas, haciéndolos posar durante un periodo prolongado de tiempo; Piere Gonord despoja al individuo de su contexto habitual con su serie de retratos de personas excluidas del sistema, pero dignificados por medio de la captación de sus rostros. Son muchos los ejemplos que nos hablan de la sociedad en que vivimos, una sociedad que gira en torno a la imagen del individuo, qué imagen queremos transmitir y qué imagen percibimos de los demás. En este terreno me encontré con dos artistas, Jim Goldberg y Gillian Wearing, que me hicieron centrar la atención en la que *a posteriori* supuso otra de las cuestiones principales a tratar la identidad del escritor de graffiti. Goldberg, en su serie *Rich and Poor* (1977-1984) pidió a sus retratados que ellos mismos se definieran escribiendo algo sobre la propia fotografía, mostrando una asociación entre imagen y sentimiento (escritura) que enriquecía el relato, siendo interesante no solo lo que escribían, sino cómo lo escribían. Wearing, a través de la serie *Signs that Say What You Want Them to Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say* (1992-1993) realizó una serie de retratos de personas en la calle, escogidas al azar, que sostenían un cartel en el que ellas mismas habían escrito un testimonio, mostrando una vez más esa asociación imagen-sentimiento y sacando a relucir una serie de grietas sentimentales que bien se podían trasladar a la sociedad contemporánea. Sobre estas dos obras y las demás que nos fueron mostradas en este primer bloque del curso, extraje una serie de ítems que tomé en consideración en el trabajo fin de máster y, posteriormente, en la presente tesis. Así es como comienzo a observar la posibilidad de mostrar una identidad sin enseñar el rostro, algo habitual en el Graffiti, o cómo el contexto puede ser uno de los elementos claves en una definición de identidad, puesto que los objetos que nos rodean hablan de nosotros.

Las siguientes sesiones del curso de Lozano estuvieron centradas en el propio cuerpo transformado en herramienta de comunicación. Como hilo conductor estuvimos observando piezas de diferentes artistas o colectivos de artistas que han trabajado alrededor del cuerpo desde el activismo y la lucha feminista. Hannah Wilke, Mary Kelly, Woman House, Eleanor Antin, Femen, Barbara Kruger, Marta Rosler, Sanja Ivekovic, Guerrilla Girls, Pilar Albarracín, Shirin Neshat, Pipilotti Rist, Tania Bruguera, etc. De todos ellos, hubo algunos casos muy significativos que me indujeron a aportar nuevas perspectivas desde la esfera artística a algunos temas que ya estaban en marcha en mi trabajo de investigación. Por ejemplo, la apropia-

ción de estrategias publicitarias para ser llevadas a la reivindicación, de Kruger, también similar al trabajo de Guerrilla Girls, pero añadiendo una autopromoción desde el anonimato de una identidad creada; la desobediencia como arma comunicativa a través de usos indebidos de lo que nos viene impuesto, con el ejemplo *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rosler (1975); o el cuestionamiento del poder y el control social con la acción provocativa que realizó de Sanja Ivekovic en 1979 en su balcón, mediante la evidencia de la delgada línea que separa lo público y lo privado.

La acción física del propio cuerpo en el arte fue otro de los bloques que Lozano nos propuso y que me llevó a pensar en otros movimientos contemporáneos urbanos basados en el control del cuerpo o en la acción física como principal herramienta comunicativa. Así es como encuentro nexos de unión entre los practicantes de *parkour* y la experimentación física de Nauman, o los ensayos sobre sensación espacial a través de extensiones corporales de Horn y la ausencia de fricción que un escritor de grafiti percibe al pintar con aerosol.

Después de toda la información extraída desde la teoría y práctica del curso «Mapas del cuerpo», el trabajo final suponía para mí una gran motivación para experimentar utilizando algunas de esas ideas. Realmente el trabajo que realicé como colofón del curso de Asunción Lozano supuso un punto de inflexión, no solo en mi investigación para el trabajo fin de máster –de aquí extraje las conclusiones generales–, sino en gran parte de la metodología seguida en el presente trabajo. De repente descubrí y exploré una forma de proceder que encajaba a la perfección con aquello que trataba de estudiar. Llamé al proyecto *La palabra en la calle*, pues se trataba de extraer de Internet opiniones anónimas referentes al grafiti y llevarlas literalmente a la calle, a través de una serie de paseos urbanos sin rumbo predefinido, en consonancia con los escritos de Benjamin (2005) que hacen referencia a la filosofía del *flâneur*. La idea era convertir en grafiti una serie de comentarios sobre grafiti, de tal manera que estas palabras o pequeñas frases irremediabilmente interactuarían con su entorno, con cierta intencionalidad pero dejando lecturas posteriores al azar.

Sin saber aún que esta acción supondría, como ya he comentado, un dispositivo crítico a través del cual obtendría las conclusiones de mi trabajo fin de máster, me dispuse a preparar las diferentes fases del proyecto:

1<sup>a</sup>) Extraer y analizar los comentarios anónimos de una noticia digital que denunciara el grafiti desde el punto de vista de la dualidad arte y vandalismo.

2<sup>a</sup>) Relacionar e interconectar las palabras y frases extraídas mediante una selección subjetiva de las intervenciones urbanas –intencionadas o no– que me encontraría en mi paseo a la deriva.



3<sup>a</sup>) Establecer una discusión crítica en torno a la problemática del Graffiti en su relación con el sistema del arte, y utilizar como dispositivo de salida la información obtenida de los paseos urbanos.

La acción de caminar se redujo a una sola tarde, pero el trabajo previo de investigación, análisis y producción de material, además de la posterior transformación de los apuntes y fotografías en material teórico y visual, me llevó varias semanas.

Como ya he apuntado, el proyecto comenzó con la visualización de algunas noticias digitales de diarios locales relacionadas con el grafiti y los comentarios que estas suscitan, casi todos desde la perspectiva en contra o a favor de la pintada –aunque mayormente en contra–. En este punto pudimos corroborar algunos detalles importantes vinculados a la problemática de nuestro caso. Lo más significativo fue comprobar algo que ya sabíamos, que bajo el paraguas del anonimato –en este caso a través de una pantalla de ordenador– la sociedad actúa de un modo diferente al que lo haría en persona y a cara descubierta. Una vez más me vino a la cabeza *Wearing* y su exploración sobre la función liberadora del yo que adquiere cualquier persona con una máscara, mencionada en la obra *Confess All On Video. Don't Worry, You Will Be In Disguise. Intriged? Call Gillian* (1993). Encontré en esta idea una relación directa entre los escritores de graffiti, que suelen actuar bajo el anonimato de un seudónimo, y el resto de la sociedad, y que en ocasiones pueden actuar bajo el anonimato que proporciona Internet y las redes sociales. Si a todo esto añadimos que el tema de discusión es el grafiti y su irrupción en espacios limítrofes entre lo privado y lo público, nos encontramos con un gran número de opiniones unidireccionales, todas ellas encaminadas a criminalizarlo de forma desmesurada e irracional (Fig. 24). El resultado de este proceso de lectura, análisis y selección de los comentarios más repetidos o los más llamativos fue una serie de palabras y expresiones que definían la problemática de una manera sincrética, directa y visualmente efectiva. Así es como nos encontramos ante una nube de locuciones como «arte sin molestar», «vandalismo», «que lo hagan en su casa», «cada cosa en su sitio», «huellas», «desobediencia civil», «agredir la vista», «mala educación», «murales bonitos», «es parte del día a día», «si no es en la calle, no vale», «sentimiento humano», «no respetar el bien común», «diversión» (Fig. 25).

Después de este trabajo previo comenzaba la segunda y principal fase del proyecto, adentrarse en las calles de la ciudad e intervenir en ellas. La preparación del material fue sencilla. Se trató de escoger un número considerable de esas palabras y expresiones extraídas de los comentarios anónimos e imprimirlas por separado en un papel adhesivo de tamaño A4. Este proceso de conversión de las palabras en enormes pegatinas o etiquetas me permitiría andar por la ciudad con la mente puesta en dos puntos: por un lado, en esas frases aprendidas de memoria que llevaba guardadas en una carpeta; por otro, conforme iba caminando, iría observando



**Alex Garcia**

15 diciembre, 2013 at 13:41 (2 meses ago)

El problema es que la gente llama esas personas que pintan en monumentos grafiteros cuando esos no son mas que gilipollas los reales y buenos grafiteros crean arte sin molestar y en lugares que no ocasionan problema a nadie.

Respon

**GRANAINO PURO** 29.12.2009, 18:01

MANO DURA CONTRA LOS PIES NEGROS, FLAUTEROS CON SUS PERROS PULGOSOS, GRAFITEROS Y DEMÁS RALEA QUE ESTÁ DESTRUYENDO GRANADA, SE OS ACABÓ EL CHOLLO DEL LIBERTINAJE. QUIERO MI LIBERTAD DE VER MI CIUDAD LIMPIA, CON FACHADAS BLANCAS DEL ALBAYCIN Y SIN PERROS SUELTOS, AVER QUIEN PUEDE MÁS.

Anónimo dijo...

Siendo profano, pienso como vosotros, cada uno es libre; pero la galería y la calle parecen dos lienzos diferentes. Ciertos materiales pueden funcionar bien para uno, pero no necesariamente han de hacerlo para el otro. En mi opinión es enjaular un león y exponerlo en un teatro (lo mismo para el arte de galería). Ah! Gracias por el blog.

[20 de febrero de 2012, 7:52](#)

Fig. 24 - Selección de comentarios extraídos de noticias digitales sobre grafiti. Proyecto «La palabra en la calle», 2014. Archivo personal.



Fig. 25 - Nube de palabras y expresiones seleccionadas de los comentarios extraídos de noticias digitales sobre grafiti. Proyecto «La palabra en la calle», 2014. Archivo personal.



Fig. 26 - Intervención «Garabatos». Proyecto «La palabra en la calle». Granada, 2014. Archivo personal.



Fig. 27 - Intervención «Murales bonitos». Proyecto «La palabra en la calle». Granada, 2014. Archivo personal.

todo aquello que pudiera ser susceptible de ser intervenido, como carteles, rótulos, pintadas, espacios en blanco, etc. Con esta idea comencé mi recorrido. La ruta se iniciaría en la puerta de una imprenta digital de la calle Gonzalo Gallas, lugar donde imprimí esas grandes pegatinas. Aunque tenía en mente limitar mi área de recorrido a la zona centro, la deriva me hizo acabar rondando parte de los barrios del Zaidín, Realejo y Albaicín.

En los primeros pasos me limité a observar, encontrando diversas opciones donde intervenir que iría registrando. Aún no me encontraba con la confianza suficiente como para sacar una pegatina y colocarla en un lugar sin permiso. Este sentimiento ocurre a menudo en el Graffiti –al menos, así lo he vivido yo y así lo he percibido de mi entorno–. Y es que, a la hora de comenzar una acción pictórica de carácter ilegal en el espacio urbano, lo más complicado es dar el primer paso, pero una vez empiezas, el miedo se esfuma casi por completo, y entonces ya todo fluye. Se produce una situación en la que se sufre una especie de desdoblamiento de atención. Una parte de ti está concentrada en el proceso de la acción, pero otra parte se mantiene alerta al exterior, preparada para cualquier imprevisto. En la calle puede pasar cualquier cosa. También hay que apuntar que en el tipo de intervención que me disponía a hacer, en la que no existía la acción pictórica, era fácil pasar desapercibido. Es otro fenómeno que he podido experimentar en mi carrera artística, pues desde la inclusión y crecimiento del Graffiti en las ciudades, y el conflicto social surgido y posteriormente amplificado por los medios de comunicación dominantes, el aerosol es una herramienta que llama enormemente la atención tanto a cuerpos de seguridad como a cualquier viandante. El proceso de esta intervención se resumía en coger de una carpeta la pegatina con aspecto de folio A4 y colocarla en el lugar escogido (pared, contenedor, valla, otros sitios similares). El riesgo a sufrir cualquier reprimenda o protesta por ser descubierto haciendo algo que no estaba permitido era bastante reducido, ya que, como digo, no había ningún tipo de pintura por medio.

Así pues, me dispuse a colocar la primera de las etiquetas. Escogí la palabra «garabatos» y la pegué junto a un gran dibujo realizado con aerosol en uno de esos vanos de locales comerciales de edificios que acaban tapados con cemento. El dibujo en cuestión emulaba un gran garabato realizado de un trazo, como los dibujos de una criatura de uno o dos años, que se limitan a rayar el papel sin levantar el lápiz. Lo peculiar de este dibujo es que andaba a medio camino entre la abstracción y la figuración, pues si lo observabas por un tiempo, se podía apreciar un rostro. La persona que hizo dicho comentario despectivo contra el grafiti utilizó con «garabatos» (Fig. 26) un argumento de tipo formal, es decir, mostraba su rechazo a todo aquello que no tuviese aspecto reconocible, figurativo. Este razonamiento es el más utilizado por detractores del grafiti. Mi intención al colocar la palabra «garabatos» junto a ese gran dibujo realizado como un gran garabato con intención artística, era visibilizar la existencia de otra forma de ver los garabatos, pintarrajeos, manchas y otras mani-

festaciones gráficas similares que podemos encontrar andando por la calle y que son calificadas como no artísticas en la *Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Granada* (2009, cap. II, art. 34.3). Esta acción, y todas las demás, no fueron más que un llamamiento a la observación prolongada de lo que nos rodea en las urbes, a una reflexión obviada por el frenético ritmo al que nos inducen los quehaceres diarios, que nos obligan a utilizar las calles como simples lugares de tránsito. Esta visión formal de las escrituras y marcas gráficas encontradas en mi paseo urbano fue una constante, al igual que la valoración por parte de algunos de los ciudadanos anónimos que dejaron sus comentarios en las noticias sobre grafiti. Muchas de las palabras y expresiones que escogí para llevarse literalmente a la calle provenían de un razonamiento que se limitaba a separar el grafiti en artístico o no artístico, es decir, en bueno o malo –creencia repetida hasta la saciedad por los medios de comunicación dominantes–. Bajo esta teoría, ¿quién se erige como figura experta y con potestad para decidir qué expresión callejera es artística y cuál no lo es? Esta fue una de las cuestiones que planteé a través de la etiqueta «murales bonitos» (Fig. 27), colocada justo encima de un gran pene dibujado con aerosol sobre una valla metálica de una obra y, valiéndome de la ironía, conseguida mediante la relación entre la palabra y la imagen.

El argumento acerca del lugar en el que debe estar el grafiti es otro de esos recursos que suelen utilizar los detractores. Un perfil de ciudadano sensible al arte, con su propia visión de lo que debería ser el grafiti: un arte regulado con espacios proporcionados por la administración. A raíz de esta visión utópica de la realidad del grafiti en el espacio urbano, aparecen comentarios como «cada cosa en su sitio». ¿Cuál es el lugar del grafiti? ¿Cuál es el lugar del arte? ¿Existe un espacio concreto y adecuado para cada cosa? Sobre resignificación y descontextualización encontramos incontables referencias en el mundo del arte. Desde Duchamp hasta Bourgeois, numerosos artistas nos han propuesto el reto de reflexionar acerca del significado cambiante de los objetos según su contexto. Tratar de ordenar el grafiti, colocándolo en un espacio creado para ello y sin apenas visibilidad, es precisamente eliminar la principal cualidad que hace que sea grafiti.

Reflexionar sobre el lugar adecuado de las cosas, trasladada al espacio urbano, a las calles, me hizo observar numerosos fenómenos sobre los que podríamos aplicar este mismo argumento en el que todo debería tener un lugar adecuado, pero igualmente sin éxito. La publicidad exterior, los locales de apuestas, los restaurantes franquiciados de comida rápida, los chicles pegados en el suelo, las colillas tiradas en el suelo, muebles, basura, cacas de perros, gatos, palomas, terrazas de bares que ocupan plazas casi por completo, problemáticas que bien podrían adquirir la etiqueta de «cada cosa en su lugar». Cuestiones complejas, pues, como ocurriría con el grafiti, ninguna de estas obtendría una solución o respuesta fácil. Este argumento, sustentado en estancar y compartimentar el arte en lugares adecuados, esconde también un propósito de comodidad. Es decir, se pretende que no exista



Fig. 28 - Señalización del recorrido aleatorio efectuado. Proyecto «La palabra en la calle». Granada, 2014. Archivo personal.

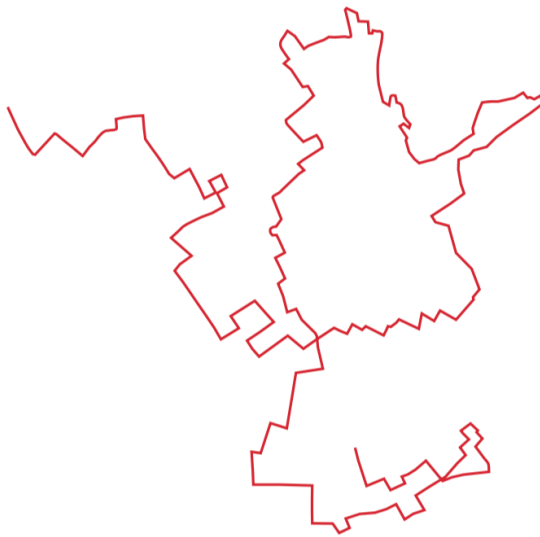


Fig. 29 - Forma resultante del recorrido aleatorio efectuado. Proyecto «La palabra en la calle». Granada, 2014. Archivo personal.



Fig. 30 - Imagen seleccionada fruto de la observación durante el recorrido aleatorio efectuado. Proyecto «La palabra en la calle». Granada, 2014. Archivo personal.



Fig. 31 - Imagen seleccionada fruto de la observación durante el recorrido aleatorio efectuado. Proyecto «La palabra en la calle». Granada, 2014. Archivo personal.

lo que nos hace salir de nuestra zona de confort, lo que molesta. Si aquello que me incomoda se encuentra en un lugar inaccesible e invisible, sencillamente no existe y no nos amenaza. ¿Hablamos entonces de un «arte sin molestar»? Entonces, ¿debe ser una obra de arte un mero artefacto contemplativo?

El proyecto *La palabra en la calle*, compuesto principalmente por un paseo urbano sin rumbo que duró tres horas, fue mucho más allá de lo que yo mismo imaginé. No se quedó solo en un proyecto más del máster, sino que, como ya advertí, de él derivaron las conclusiones de mi trabajo fin de máster. En los capítulos en los que se entraba de lleno en la problemática principal –Graffiti versus sistema del arte– y que a su vez estaban compuestos por una serie de subcapítulos, se contempló a su término un pequeño capítulo, a modo de conclusiones. Con lo que, uniendo e hilando todas estas pequeñas conclusiones extraídas de los subcapítulos, se obtendrían las conclusiones generales del trabajo fin de máster. Sin embargo, una vez concluí el proyecto *La palabra en la calle*, después de haber repasado el material compilado y escrito sobre ello, cambié de estrategia en lo que a la estructura de las conclusiones se refiere. Ser flexible y mantener los ojos bien abiertos en el desarrollo de un trabajo de investigación es un valor a tener en cuenta, por ese motivo encontré en este proyecto una forma interesante de componer las conclusiones. Todo encajó. Unas conclusiones elaboradas desde los conocimientos adquiridos mediante la búsqueda de información bibliográfica, mi experiencia como sujeto participante y la novedad añadida, una reflexión final cuya escritura, guiada por un trabajo artístico, evidenciaba el alcance y el poder de la conjunción palabra-imagen en el Graffiti. Fue como recordar aquel recorrido, registrado y descrito visualmente mediante un mapa (Figs. 28, 29). Respetando el orden de las intervenciones, me dispuse a reescribir aquellos textos que ya tenía, referentes a cada una de las intervenciones. Sorprendentemente el texto final encajaba a la perfección con la estructura del TFM, con el plus de haber obtenido una serie de imágenes generadas por mí mismo (las intervenciones) y que nos hablaban de una problemática general a partir de un escenario concreto: las calles de Granada. (Figs. 30, 31). Este texto fue utilizado, en primer lugar, para la defensa de mi Trabajo fin de máster, y posteriormente, fue extractado y adaptado para la introducción del libro que estaba por llegar, una vez acabados los estudios del máster.

### **1.5.2.3. Desarrollo del proyecto Escenas del graffiti**

Estoy muy agradecido por la ayuda que, de uno u otro modo, me proporcionaron los docentes de los cursos a los que asistí en el citado máster de Producción e Investigación en Arte. Aún hoy, me doy cuenta del impulso que supuso para mi carrera como investigador. Pero como he comentado algunas líneas atrás, el verdadero motor de arranque fue una sola persona, Antonio Collados, que supo ver en mí a alguien lo suficientemente competente como para coordinar una de las publicaciones de Ciengramos, el proyecto editorial que, junto a la dirección artística de Patricia Garzón, coordinan ambos desde el año 2013.



Dado que la idea de recopilar una serie de textos e información para un libro que hablase de grafiti en Granada apareció al mismo tiempo que el comienzo de mis estudios de máster, mi mayor labor fue la de designar qué contenidos se quedarían en el libro, cuáles serían para el TFM y decidir los que se compartirían. Aunque esto fue así en un principio, veremos cómo, una vez terminado el máster y concluido el libro, el proyecto fue creciendo poco a poco y derivó en una serie de actividades relacionadas entre sí. Con ellas mi propósito principal ha sido desde un principio continuar con la investigación y difusión del Graffiti, proponiendo crítica, debate e intercambio de información.

#### 1.5.2.3.1. El libro *Escenas del graffiti en Granada*

No fue tarea sencilla decidir los contenidos del libro. Según iba avanzando mi investigación para el trabajo fin de máster, y después de varias reuniones, pudimos esbozar un índice pensando que en él tendría cabida todo aquello que queríamos publicar en referencia al Graffiti granadino, tanto textos como imágenes. Este índice se contempló a través de una división lógica de capítulos, entre los que destacaría como sección más significativa las entrevistas a los escritores de graffiti. Así pues, el índice del libro estaría compuesto por una presentación escrita por mí mismo – como editor del libro –, un prólogo, entrevistas, texto sobre la historia del Graffiti de Granada y por último, una sección de material documental.

La idea principal del libro era, por un lado y siguiendo la filosofía de Ciengramos, dar cabida y visibilizar problemáticas, movimientos o hechos culturales, de carácter local, que hasta ese momento no habían sido advertidos o no se les había proporcionado de un espacio común a través de cual poder obtener una panorámica lo suficientemente amplia y, por otro lado, publicar un libro de Graffiti más allá de lo que sería un catálogo de imágenes, haciendo hincapié en el valor histórico y cultural de un movimiento local, nacido y desarrollado por diversas causas, pero fuertemente enraizado en la ciudad.

El trabajo de búsqueda de material e información, como ya he comentado, dio comienzo de manera simultánea al del TFM que estaba cursando ese mismo año, con lo cual, todo lo recopilado, todos los pasos andados, obtendrían doble premio. La primera tarea lógica fue reunir mi propio material. Fotografías procedentes de mis cámaras analógicas y digitales desde 1999, año en el que me mudé a Granada y a partir del que, poco a poco, comencé a socializar con escritores locales. También encontré algunas noticias significativas de periódicos y revistas que tenía recortadas y guardadas, no muchas. Y por último, otras curiosidades en forma de fetiches, como tarjetas de visita personales de algunos escritores, o *flyers* y pósters de fiestas locales en las que participó algún escritor. Esta compilación me hizo prever la cantidad aproximada de material que debía encontrar para obtener un recorrido visual lo suficientemente completo, pero sobre todo, me hizo ver qué tipo de material podría ser destacado y considerado como realmente relevante.

La segunda fase del trabajo de investigación y recopilación de material consistiría en comenzar a concertar citas con los entrevistados, con la idea también de aprovechar estas visitas para pedir prestado material fotográfico o de cualquier tipo, y valorar si pudiera ser interesante para el proyecto. Procuré que las entrevistas se trataran de comunicaciones personales, ya que, aparte del factor recopilatorio de material documental –siempre intentaba ser yo el que se desplazaba a sus hogares o estudios–, hablar a una persona cara a cara es una apertura al diálogo real, flexible a la improvisación y abierto a llegar a lugares no previstos. Si bien es cierto que por motivos geográficos –algunos de los sujetos se encontraban en ciudades como Barcelona, Colonia o París– algunas de las entrevistas tuvieron que realizarse vía correo electrónico, y su resultado se convertía en menos controlable, menos flexible, más a merced de la habilidad comunicativa y, sobre todo, de las ganas que el entrevistado tuviese de escribir en el momento de contestar a las preguntas mediante el teclado de su ordenador. Los criterios para la elección de los entrevistados fueron diseñados desde una estrategia integradora, es decir, tratando de abarcar no una gran cantidad de sujetos sin más, sino un abanico de perspectivas dispares, para que nos proporcionaran esa panorámica amplia que buscábamos en referencia a la problemática planteada. Eso sí, en este libro los protagonistas entrevistados serían exclusivamente los escritores de graffiti, aunque serían sujetos de distintas generaciones, nacionalidades y géneros.

Una nota reseñable en referencia a mi condición de investigador con un pasado dentro del Graffiti fue la facilidad a la hora de establecer contacto con los sujetos entrevistados. Al tratarse de escritores de graffiti –en su mayoría locales–, con los que ya había compartido proyectos y otras vivencias varias, no supuso ningún problema ni compromiso solicitarles una entrevista o requerir material para una publicación. Este hecho fue la diferencia con respecto a otras publicaciones similares, en las que el contacto con los posibles escritores de graffiti se prevé como una tarea muy complicada, por el simple hecho de la falta de confianza hacia la persona que va a entrevistar. Partir de un conocimiento profundo previo de los entrevistados también me facilitó la tarea de planificación de las entrevistas. Aunque configuré una lista de cuestiones a plantear según los bloques temáticos de mi investigación, al saber de antemano quién era especialista en cada tema, pude adaptar cada entrevista para exprimir al máximo lo que cada entrevistado nos podía contar.

Conocer o haber tenido algún contacto en el pasado con una gran cantidad de escritores también me facilitó la tarea de solicitar material visual para el libro. La gran ventaja de tener el contacto de más de un centenar de escritores, contribuyó a la obtención ágil de numerosas fotografías y otros documentos significativos. Antes de comenzar las entrevistas e instar en persona que me cediesen material para la publicación, realicé una ronda de contactos vía correo electrónico, pensando sobre todo en los escritores que no iba a ver en persona porque no se encontraban en mi lista de posibles entrevistados. Así que me dispuse a escribir una carta base

aclarando de forma explícita qué tipo de material era el que necesitaba para la publicación, pues esta no se trataba de un catálogo de escritores, ni un muestrario de piezas, algo habitual en el mundo de las publicaciones de Graffiti. Para la selección fotográfica del libro establecí dos criterios claros, que fueron los que transmití a los escritores y otros posibles *partners* que me iban a facilitar el material:

1. Imágenes panorámicas de las piezas en las que se aprecie el entorno donde se encuentran situadas. Calles, edificios, parques, publicidad exterior, y toda información visual extra a las piezas es significativa, ya que nos habla de la época o periodo en el que se ubica.
2. Imágenes de escritores de graffiti o artistas interviniendo (Figs. 32, 33). La interacción entre sujetos para observar el momento de la acción nos revela múltiples detalles fundamentales para comprender los modos de hacer.

Estos criterios seguían el guion establecido para la totalidad de la publicación, en el que uno de los puntos más importantes era dar a conocer el movimiento del Graffiti en Granada desde un punto de vista humano, dando voz a sus protagonistas, los escritores de graffiti, y enseñando su filosofía de vida y modos de hacer a lo largo de dos décadas. Otro aspecto significativo del guion inicial era conseguir mostrar una panorámica del caso de estudio lo más amplia posible. Una parte importante de este objetivo se conseguiría con un muestrario de noticias de los periódicos locales (Fig. 34), en el que se preveía como uno de los puntos de vista externos al mundo del Graffiti: cuál es la visión o percepción de este movimiento desde fuera. Finalmente no hubo tiempo para reunir una cantidad suficiente de noticias de periódicos como para reservar un capítulo entero del libro. Dejé esta tarea apartada para una fase de búsqueda de información posterior al libro, pues ya tenía en mente continuar todo aquel trabajo de investigación que estaba llevando a cabo con una tesis doctoral. Las pocas noticias que pude compilar, eso sí, eran valiosas, pues una gran parte de ellas eran las primeras noticias de periódicos en formato reportaje que aparecieron en Granada.

Esta circunstancia fue paliada con otro cambio de planes que cubría, aunque de otro modo, la necesidad de dotar a la publicación de puntos de vista externos al mundo del Graffiti. Consistió en aumentar el apartado de colaboradores que, hasta ese momento, había consistido en la participación como prologuista de Fernando Figueroa. Tras una reunión con la editorial, se concretó el criterio a seguir para confeccionar una serie de textos analíticos relacionados al caso concreto granadino. Seguidamente, anotamos una lista de quienes podrían ser nuestros colaboradores, teniendo en cuenta que debían ser especialistas en diferentes cuestiones específicas colindantes al Graffiti. Pero, sobre todo, debían ser personas conocidas, cercanas y dispuestas a participar en la difusión y creación del pensamiento crítico a partir de un fenómeno tan denostado como es el graffiti, todo ello sin recibir retribución



Fig. 32 - Jam en Feria de Muestras de Armilla. Granada, 1999. Archivo personal.



Fig. 33 - Jam en Feria de Muestras de Armilla. Granada, 1999. Archivo personal.

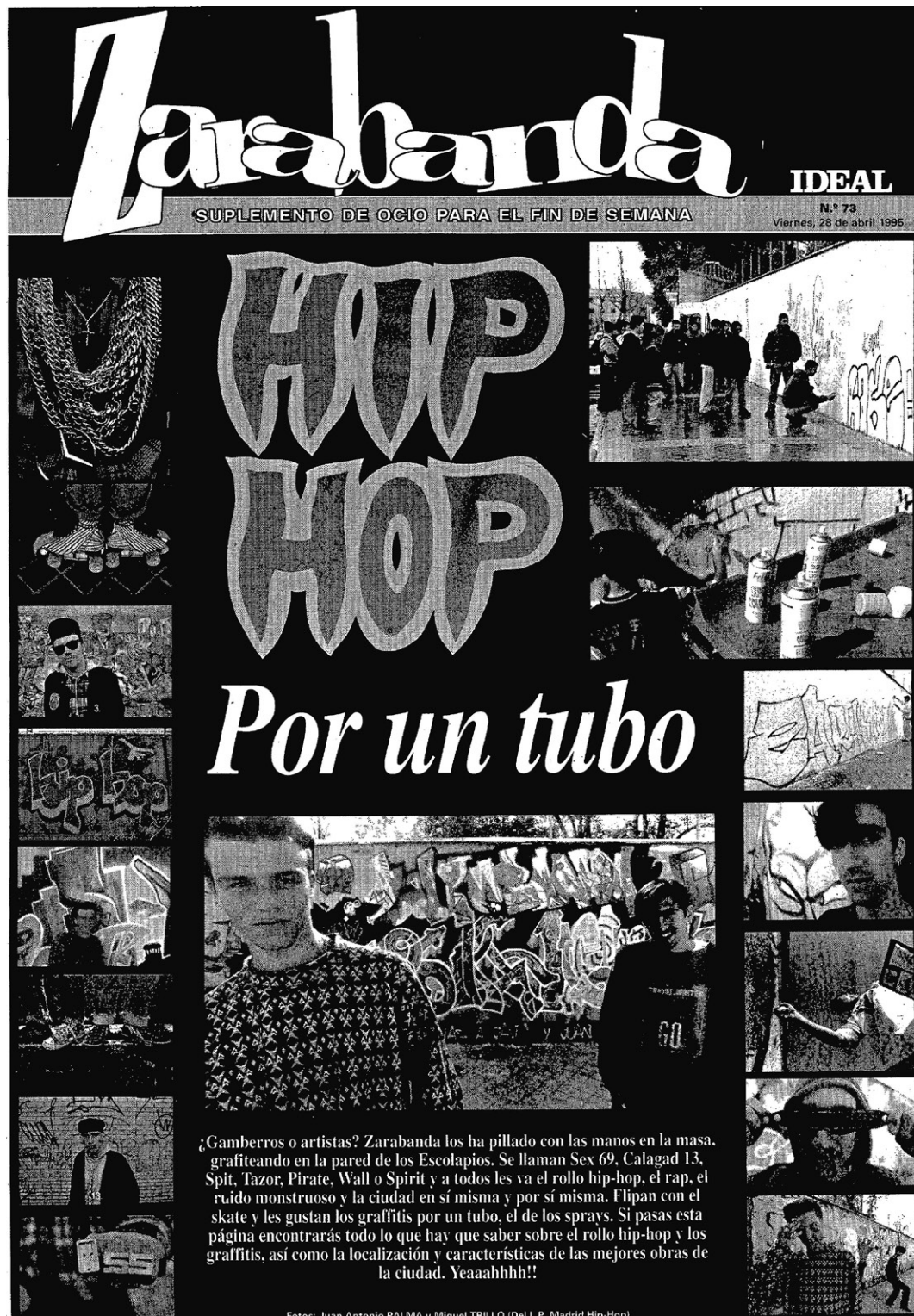


Fig. 34 - «Hip Hop por un tubo», reportaje del diario Ideal, en el suplemento Zarabanda. 1995.

económica –Ciengramos es una pequeña editorial sin ánimo de lucro, que utiliza las ganancias de una publicación para poder invertir en la siguiente–. Con esta ampliación de colaboradores todo el plan del prólogo cambió, yo mismo sería el encargado de confeccionar un prólogo que introdujera al lector en el contenido de la publicación. Se trató de una presentación que aunaba un breve comentario sobre la investigación del Graffiti y una introducción a la lectura.

Con estas premisas, propusimos a Figueroa que escribiera sobre la relación entre el Graffiti y el sistema del arte, en lugar del prólogo acordado inicialmente. Este tema encarna una de las principales problemáticas que ha existido en el Graffiti desde sus comienzos y Granada no ha sido una excepción. Un texto analítico en el que Figueroa repasa cómo los escritores de graffiti han experimentado las contradicciones y paradojas del arte, recibiendo por igual halagos e indiferencia, desarrollando diferentes estrategias expositivas. Además, este primer texto me sería de gran utilidad como referencia principal para el TFM, pues se trataba justamente del tema principal de este.

La siguiente colaboración llegó a cargo de Ariana Sánchez Cota, integrante del Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala, encargados desde sus primeras publicaciones de la creación de textos críticos basados en conflictos ciudadanos, con el firme compromiso de contribuir de forma activa a otras formas de concebir la ciudad frente a un modelo impuesto (GEA La Corrala, 2014). Personalmente conocía algunos de los textos de La Corrala, de hecho, guardaba en mi bibliografía personal una publicación referente a las políticas públicas en Granada en un periodo concreto (Sánchez, García y Rodríguez, 2013) como una de las más significativas para mi trabajo. Es por ello que pedimos a Sánchez Cota un texto en el que analizase precisamente aquello de lo que habló en su publicación de 2013, pero centrándose esta vez en el colectivo de escritores de graffiti y en cómo les afectan las políticas públicas de la ciudad. Dejando la lógica flexibilidad a que cada colaborador aportase su propio punto de vista, Sánchez Cota nos propuso un ensayo sobre la escritura en la calle entendida como acción directa, basándose en su experiencia, y planteado a través de algunos casos concretos. Desde aquella colaboración, he mantenido una estrecha relación con Sánchez Cota, coincidiendo en numerosas ocasiones en otros proyectos y actividades académicas en las que el Graffiti ha estado presente como telón de fondo.

Otro de los textos que resultó clave para mi TFM fue un artículo de los investigadores Mario Jordi y Francisco Aix en el que se analiza el fenómeno del vandalismo sobre el patrimonio de las ciudades (Jordi y Aix, 2010). Este artículo brillante cuestiona el significado de las acciones iconoclastas y en general ataques contra el patrimonio que se producen en las grandes ciudades. Planteamos a Jordi y Aix que escribieran sobre este mismo tema, pero centrando el foco de atención en el graffiti vandálico que se produce sobre el patrimonio y entornos BIC, una de las principales

problemáticas tanto en Granada como en otras ciudades. Sin duda un asunto escabroso –suele producir polémica en los foros en los que se propone– pero necesario para la comprensión del Graffiti y de los conflictos que surgen en el espacio urbano. En él juegan un papel muy importante los términos público y privado, pues en ellos se sustenta la restricción de la acción de los ciudadanos en la vida diaria de las ciudades.

El tratamiento del Graffiti como un movimiento subcultural iba a ser evidente en todo el libro, pues se centraría en unos cuantos jóvenes que en un momento dado se reunieron para hacer una serie de actividades en la calle, entre ellas pintar. Lo seguirían haciendo de manera asidua, conscientes de que otros jóvenes, en otras ciudades, también lo hacían. Pero, como hemos dicho, necesitábamos un análisis previo de otras vertientes del graffiti. Nos faltaba exponer, o al menos mencionar, una parte que se refiriera a los orígenes de la escritura en el espacio urbano. Advertir un fenómeno intrínseco en el ser humano desde la gestación de la cultura escrituraria ligada a una norma o canon (Figuerola, 2014: 19). Hablamos de los denominados grafitos históricos. Para esta tarea pudimos contar con un ensayo de José Vallejo Prieto, historiador del arte, que aunque su especialidad no era exactamente este campo, ya había escrito algunos textos hablando de grafitos encontrados en Granada, dotándolos del valor histórico que realmente merecen.

Como colofón a este apartado previo de artículos y ensayos con los que acercarnos al fenómeno del Graffiti en Granada, buscamos a una persona que hubiese vivido el Graffiti granadino de primera mano y que nos diese su propia visión de lo que significa intervenir en el espacio urbano en la actualidad. El elegido fue Aitor Pereira, artista urbano polifacético que utiliza distintos y diferenciados alias –dependiendo de la función que desempeñe–. Aitor se convirtió en un colaborador destacado de la publicación, pues al tratarse de uno de los escritores pioneros en Granada, participó en una conversación a tres bandas con otros dos escritores veteranos, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS y SHERPA.

No solo Aitor Pereira cooperó de manera destacada en la elaboración de los contenidos de la publicación, hubo otros cooperantes como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS o SPIT que resultaron claves. Por un lado, cedieron de forma desinteresada numeroso material visual de gran interés, como recortes de noticias de periódicos remotos o fotografías de las primeras inclusiones urbanas de escritores de graffiti, momentos de la acción y otras instantáneas similares que nos servían para ilustrar escenas claves en el Graffiti granadino. Por otro lado, tras sucesivas reuniones en las que yo acudía a sus casas a enseñarles mis anotaciones sobre la historia del Graffiti de Granada, ellos mediaban en la corrección de algunos aspectos o me recomendaban añadir y mostrar esto o aquello que consideraban trascendental. El objetivo principal de todas estas reuniones no era otro que construir una historia del Graffiti en Granada, en la que quedará reflejado cuales habían sido los hechos o aconteci-

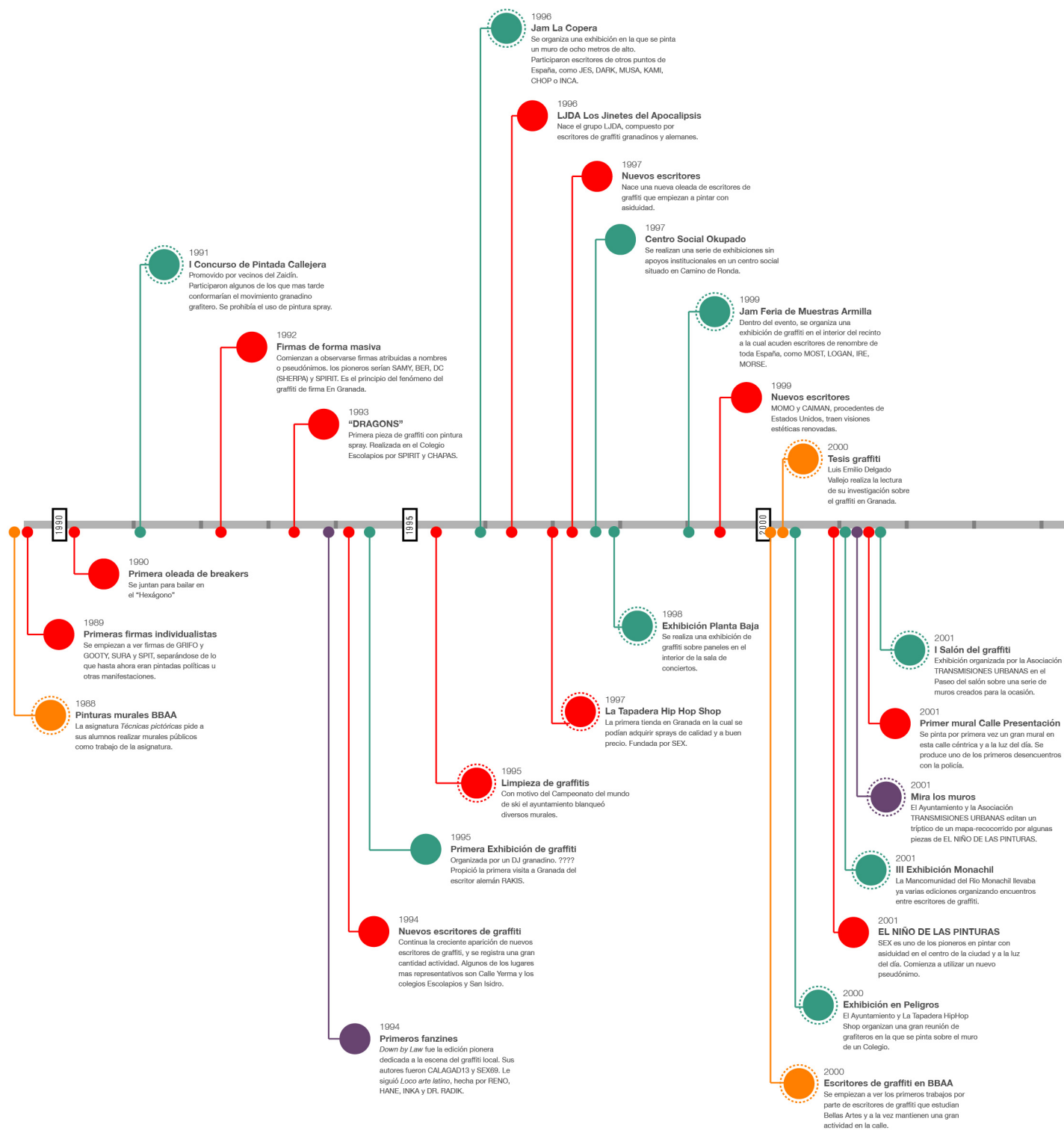
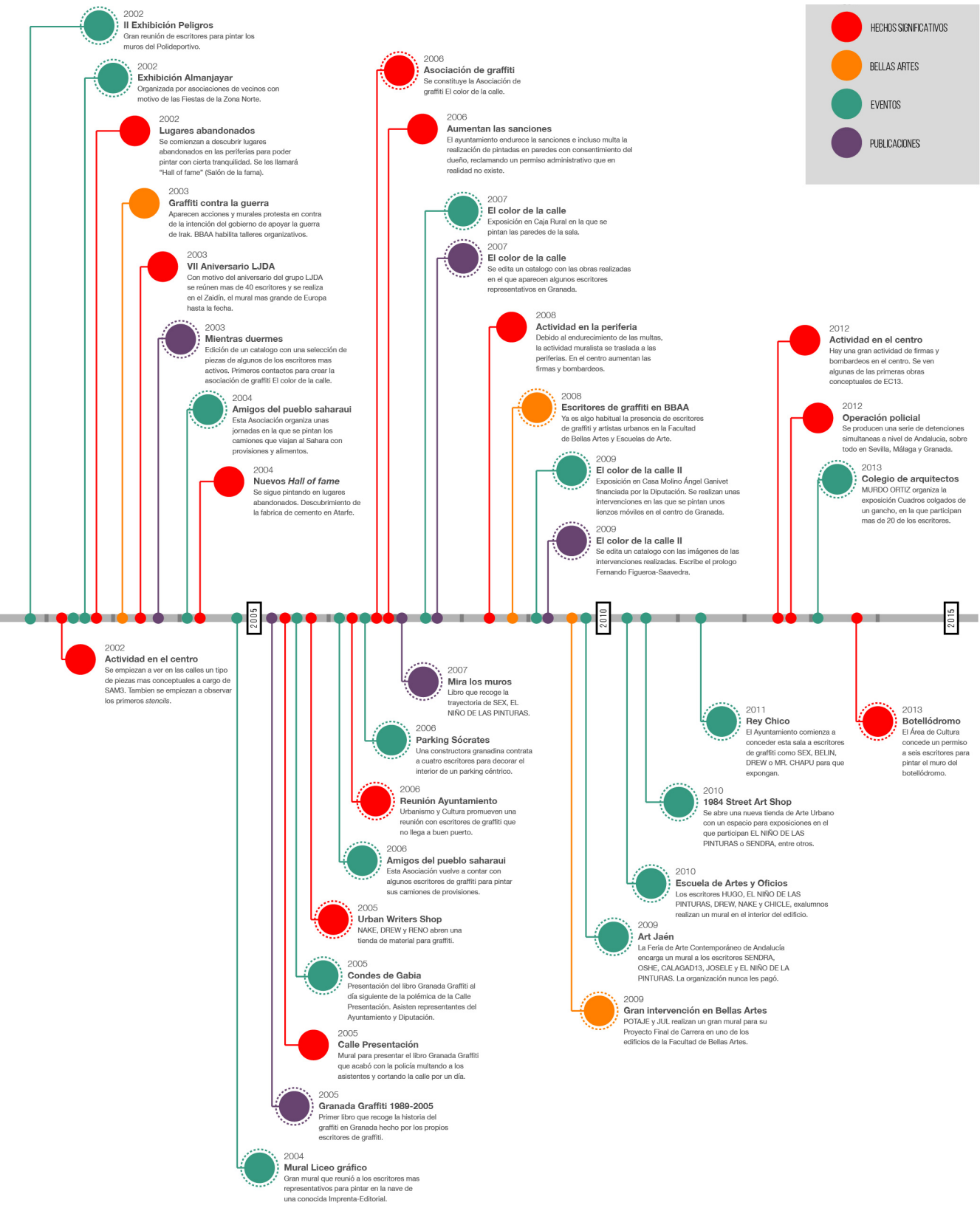


Fig. 35 - Línea del tiempo Historia del Graffiti en Granada. Versión 2013. Archivo personal.





mientos más significativos, y que de uno u otro modo han modificado el devenir de los escritores en la ciudad. La herramienta principal que utilicé para la confección de esta historia del Graffiti granadino fue una línea del tiempo (Fig. 35). En ella fui anotando diferentes sucesos, situándolos cronológicamente. Enseguida me di cuenta de la potencia de esta herramienta, pues a pesar de haberla creado inicialmente solo para visualizar de forma ágil todo aquello importante que quería transmitir, se transformó en un dispositivo eficaz para ser utilizado en futuros proyectos. Decidí no utilizar la línea del tiempo en el libro, puesto que dada su dimensión, lo mejor sería adecuarla a otros formatos más idóneos. Al igual que texto sobre la historia del Graffiti, esta línea del tiempo se concibe como algo inacabado y en constante cambio, con diferentes versiones según se han ido añadiendo ítems. Se trata, pues, de una infografía en la que apreciamos un relato incompleto en permanente construcción.

Una vez concluidas todas las fases de compilación de material, entrevistas, redacción de textos y la coordinación de investigadores que colaboraron, llegó el momento de maquetar páginas. Esto significó una ardua tarea de revisión y clasificación de material, además de la corrección de textos. En lo que se refiere al material visual, y en concreto las fotografías, lo más complicado fue realizar la labor de descarte, pues había que adaptar el número de fotografías a las páginas que disponíamos para ellas. Hay que tener en cuenta que entre mi archivo personal y las fotografías que los colaboradores –la mayoría escritores– me cedieron, me hice con un registro de más de ochocientas imágenes, y solo tendrían cabida unas doscientas. Por añadidura, existía el obstáculo de la datación de las fotografías. Lagunas de fechas y nombres que debía ir resolviendo a base de contrastar las opiniones y convencimientos de los colaboradores con las dataciones que ya tenía como totalmente fiables. Para ello me vino muy bien la ayuda de internet y las redes móviles, pues los datos de muchas de las fotografías fueron completados por medio de consultas a través de la aplicación de chat Whatsapp y vía correo electrónico.

La parte de corrección y edición de los textos generados tampoco fue faena sencilla. Había que unificar criterios en cuanto a normas de citación, además de revisar la ortografía. La labor que más tiempo y trabajo me consumió fue la transcripción de las entrevistas registradas a través de grabaciones. La dificultad auditiva de algunos fragmentos por ruidos externos o las pronunciaciones ilegibles de algunas palabras ralentizaba sobremanera la tarea. Aunque he de decir que estas entrevistas constituyen la parte más fructífera y sugestiva de la investigación y, por consiguiente, de la presente tesis doctoral. Se trata de la voz de los protagonistas, sus pensamientos y reflexiones, habitualmente silenciados o sustituidos por tópicos a los que los medios de comunicación dominantes suelen recurrir.

En cuanto a la maquetación, he de decir que dada mi formación como diseñador gráfico, yo mismo me dispuse a maquetar la publicación. Teniendo en cuenta que el

objetivo era que el resultado fuese algo sencillo, sin florituras ni adornos que velaran la información principal, y gracias al soporte de Patricia Garzón, directora artística de Ciengramos, la labor se fue solventando sin demasiados contratiempos. La nota rimbombante del diseño de la publicación cayó sobre la portada. Esta fue ideada, por un lado, con el objetivo de extender la práctica del Graffiti y trasladarla físicamente a la propia publicación y, por otro lado, para llevar a cabo una estrategia atractiva y eficaz de preventa. La maniobra para lograrlo consistió en solicitar el refuerzo de tres importantes escritores de graffiti locales como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, DREW y EC13, y junto a un servidor, pintaríamos las portadas de los primeros doscientos ejemplares del libro (Figs. 36, 37, 38). En medio del proceso de impresión, tomamos prestados de la imprenta los pliegos de las portadas, ya impresos, los colocamos en una pared todos juntos a modo de gran lienzo, y nos dispusimos a improvisar con aerosoles. La idea era que, al terminar de pintar el gran lienzo, cada pedazo, o lo que es lo mismo, cada pliego impreso, encarnaría una portada manchada de forma original y única, diseñada por el azar. Una vez terminada la acción de pintar y extraídos cada uno de los pliegos, fueron llevados de vuelta a la imprenta para que continuaran con normalidad la cadena de montaje y encuadernación. El resultado fue el esperado, la obtención de doscientos ejemplares cuyas portadas eran exclusivas, compuestas de trazos y manchas con autoría de los escritores participantes, entre los que además me encontraba yo mismo, como editor de la publicación. La preventa fue un gran éxito, pues, en pocas semanas, y gracias al soporte de Ciengramos, todas las copias fueron reservadas desde numerosos puntos a nivel estatal. Para las siguientes impresiones del libro decidimos que la portada fuese blanca, dejando únicamente la impresión en tinta negra del título del libro, la mención del autor y la editorial. Esto fue así por la imposibilidad de volver a llevar a cabo la misma estrategia de las primeras doscientas copias. La idea fue que la portada representara un lienzo en blanco –o un muro–, en el que cada persona podría intervenir sobre él, simulando la acción que ya habíamos llevado a cabo con las primeras copias, pero esta vez el lector decidía cómo hacerlo. Ciertamente esta idea dio mucho juego en las presentaciones del libro a las que acudí, pues estas se convertían en pequeñas exhibiciones en las que los compradores, en lugar de solicitar que les firmara, me pedían que les pintara dicha portada (Figs. 30 y 40). Me pareció una metáfora sugerente, pues yo mismo, como escritor de graffiti, me disponía a *escribir*<sup>5</sup> sobre lo escrito, utilizando el aerosol, símbolo por antonomasia del Graffiti.

El título de la publicación no fue algo que se dictaminara desde un principio, es más, fue casi al término de todo el proceso, justo antes de mandar la copia final a imprenta, cuando decidimos cuál sería. Tanto por mi parte como por Ciengramos teníamos algunas ideas guardadas, pensadas de antemano o manifestadas durante el proceso, y en un intercambio de correos electrónicos fuimos proponiendo y descartando. La temática a la que nos teníamos que referir estaba clara, y se podía resumir en dos palabras: Granada Graffiti.

---

5. El juego de palabras viene dado por el término escritor, del inglés *writer*, pues el movimiento que dió inicio al Graffiti es conocido como *Writing*



Fig. 36 - Intervención sobre las portadas del libro *Escenas del graffiti en Granada*. Facultad de Bellas Artes, 2013. Archivo personal.



Fig. 37 - Intervención sobre las portadas del libro *Escenas del graffiti en Granada*. Facultad de Bellas Artes, 2013. Archivo personal.



Fig. 38 - Portadas del libro *Escenas del graffiti en Granada* después de haber sido intervenidas con pintura. Facultad de Bellas Artes, 2013. Archivo personal.



Fig. 39 - Intervención sobre portada del libro *Escenas del graffiti en Granada*, en su segunda edición. Feria del Libro de Granada, 2014. Archivo personal.



Fig. 40 - Intervención sobre portada del libro *Escenas del graffiti en Granada*, en su segunda edición. Stand de Librería Bakakai. Feria del Libro de Granada, 2014. Archivo personal.

Llegamos incluso a valorar dichas palabras como título, ya que definían a la perfección el contenido de la publicación. Pero se descartó instantáneamente, pues ya existe una publicación en Granada con ese nombre (Sex et al., 2005), y aunque le hubiésemos añadido un segundo título a modo descriptivo, habría seguido dando lugar a confusión. En una tormenta de ideas posterior valoramos otras opciones como «Recién pintado», «Sin pedir permiso», «¿Lo ves mejor así?» o «From here to fame». Estos títulos eran sugerentes e irónicos, pero pensamos que sería más efectivo que las palabras «graffiti» y «Granada» –una de las dos, o las dos juntas– debían tener cabida en el encabezado del libro. Con esta premisa llegamos al título «Muy grande, muy alto... La celeberrima y heroica historia del graffiti en la ciudad de Granada», haciendo una alusión directa al lema de la ciudad «Muy noble, muy leal, nombrada, grande, celeberrima y heroica ciudad de Granada». Este último era atractivo y evocador, pero a pesar de la aprobación generalizada nos dimos cuenta que en realidad buscábamos algo más sencillo, que describiese en una sola frase qué es lo que el lector iba a encontrar en el interior del libro. El título elegido finalmente fue *Escenas del graffiti en Granada*. En él se alude a los diferentes fenómenos y movimientos locales considerados como fuente de alimentación al asunto principal del libro, el Graffiti. Es por ello que se utilizó el término *escenas*, en plural, para englobar todo aquello que acontece en el espacio urbano y que termina por influir en la escena del Graffiti granadino. Este proceso me hizo considerar que el hecho de pensar el título una vez terminada la publicación otorga claridad en las ideas, desde la que es posible dilucidar con decisión qué títulos se ajustan más al contenido. Esta misma estrategia fue la que seguí con mi trabajo fin de máster, no así en el caso de la presente tesis, pues como estoy tratando de explicar, esta no es más que una continuación al trabajo que comenzó con el TFM y con el proyecto *Escenas del graffiti*.

Simultáneamente al proceso de búsqueda y recopilación de material documental, tanto para el libro como para el trabajo fin de máster, me fui dando cuenta de la necesidad de exhibirlo. Tanto el TFM y el libro representaban formatos aptos para mostrar reflexiones, teorías y críticas a través de la palabra, pero no tanto para exponer material visual. Debía encontrar una estrategia desde la que hacerlo, sin las limitaciones espaciales de un libro o la visibilidad tan exclusiva de un trabajo académico. La solución sería organizar todo el material para presentarlo en una exposición. Lo cierto es que la idea comenzó a rondar en mi cabeza mucho antes de ser consciente de la gran cantidad de material que estaba reuniendo. Fue a raíz de llevar a cabo las primeras entrevistas. Imaginé grabarlas en video para ser expuestas en una sala de exposiciones, como el perfecto complemento añadido a una exposición que hablase sobre el Graffiti granadino, pues los hipotéticos visitantes podrían ver y escuchar de primera mano todo lo que los escritores de graffiti tenían que decir. Cómo ha ido ocurriendo en el proyecto *Escenas del graffiti*, de la idea inicial al resultado final, habría cambios significativos, tantos que los vídeos que finalmente se grabaron para entrevistas acabaron configurando un documental.

### 1.5.2.3.2. El documental *Escenas del graffiti en Granada*

La persona culpable de que mi idea de grabar las entrevistas en vídeos para ofrecerlos en una exposición acabara convirtiéndose en un documental fue Javier Morales, un amigo videógrafo y fotógrafo con pasado como escritor de graffiti en Granada. Javier Morales, junto a otros miembros que han ido variando, dirige un estudio audiovisual llamado Ínsula Sur. Nada más explicar mi idea y mostrarle parte del material que ya poseía después de concluir el TFM y el libro, Javier Morales supo vaticinar que nos encontrábamos ante un material que debía transformarse en algo más que meras entrevistas. Comenté la idea a Ciengramos, ya que me sentía en deuda con ellos por haberme dado la oportunidad de publicar el libro, además, también pensé que para ellos sería un material más que interesante para ser utilizado como complemento o ampliación de *Escenas del graffiti en Granada*. Dieron el visto bueno y se implicaron en el proceso, sobre todo contribuyendo en tareas de comunicación y mediación. Comenzar bajo el nombre y el amparo de Ciengramos nos daba de salida un magnífico empaque de seriedad y respetabilidad.

Comenzó el trabajo de selección de entrevistados. No podría ser un número tan abultado como en el libro, pues había que adaptarse a un formato asequible. Es por ello que Ínsula Sur propuso hacer un documental en formato cortometraje, es decir, una duración alrededor de media hora. Teniendo en cuenta este último aspecto, había que ser cuidadoso para escoger quienes serían los protagonistas del documental. Aunque una vez realizada una ronda de entrevistas –las que llevé a cabo para mi trabajo fin de máster y para el libro– gozaba de una visión muy clara acerca de qué nos podía contar cada sujeto y, sobre todo, qué parte de la historia del Graffiti de Granada representaba cada uno. Aun así, hubo nuevas incorporaciones, protagonistas destacados que no habían tenido cabida en el libro y que ahora sí tuvimos la oportunidad de entrevistar.

Quise seguir la misma idea del libro en cuanto a los sujetos entrevistados y ofrecer el punto de vista de los protagonistas de la escena, los escritores de graffiti. Pero esta vez hubo una pequeña excepción y apareció la figura del investigador, encarnada por Ari S. Cota, que ya participó en el libro aportando uno de los ensayos introductorios, y por mí mismo. También es cierto que estas dos figuras distintivas no lo eran tanto, pues tanto Ari como un servidor habíamos vivido el movimiento del Graffiti en nuestras respectivas ciudades de procedencia y también habíamos coexistido en una parte importante de la escena granadina.

Algo evidente a la hora de afrontar las entrevistas era que el guion ya estaba hecho, lo teníamos en el libro. Así que la publicación *Escenas del graffiti en Granada* se convirtió en nuestra guía a lo largo de todo el rodaje. Lo llevábamos encima y lo consultábamos a menudo para cerciorarnos de que no se nos escapaba cualquier pregunta importante que pudiésemos plantear.

Después de una reunión organizativa en la que básicamente repartimos las tareas y acordamos cuál sería el método de trabajo (Fig. 41), nos pusimos en marcha. El organigrama, según las funciones a desempeñar, quedó de la siguiente manera:

- Ínsula Sur: Dirección, producción, realización, adaptación del guion, dirección artística, cámara, fotografía, montaje, efectos, animación y sonido.
- Ramón Pérez Sendra: Dirección de producción y guion.

Casi la totalidad del trabajo técnico y creativo recayó en manos de Ínsula Sur –a excepción de la música, que nos la cedieron los *deejays* CALAGAD13 y SERSOUL–. Se encargaron de darle un sentido al documental añadiendo un hilo conductor que enlazaba y ensamblaba a la perfección todo lo que los entrevistados nos contaron. Este detalle, junto a la utilización de una selección relevante del material documental que les facilité (fotografías trascendentales y recortes de periódicos), fue lo que reforzó visual y conceptualmente las historias y reflexiones llevadas a cabo por los entrevistados.

El trabajo más relevante que desempeñé y que a la vez comenzaba a ser parte de los registros documentales para mi tesis fue el de buscar ubicaciones significativas (Fig. 42). Existen zonas puntuales, como calles concretas, plazas o construcciones abandonadas, que representan fragmentos claves en la historia del Graffiti granadino. Así pues, los lugares donde fui emplazando a los entrevistados fueron calle Yerma, Botellódromo, calle Presentación, Facultad de Bellas Artes, alrededores de la sala Booga Club, fábrica abandonada de Atarfe, carril bici de Parque Federico García Lorca y la casa de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS.

La única entrevista que no se realizó en un lugar significativo fue la del artista urbano SPIDERTAG. Fue la primera entrevista que llevamos a cabo para el documental, así que decidimos, a modo de prueba, hacerla en el local de Ínsula Sur. Supusimos que así todos estaríamos más cómodos, y así fue. Conocí a SPIDERTAG un año antes, a propósito de su proyecto independiente *La catedral futumétrica*, que llevó a cabo en Granada en 2013, junto a EC13 y SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS (SPIDERTAG, 2013). SPIDERTAG no es uno de esos personajes relevantes en la historia del Graffiti en Granada, ya que solo ha visitado la ciudad en un par de ocasiones y muy recientemente. Le entrevisté para el libro, a propósito de *La catedral futumétrica*, por recomendación de EC13, pero sobre todo por el interés que suscitan las prácticas artísticas independientes que proceden o derivan del Graffiti. SPIDERTAG es un artista analítico, crítico con su entorno, conocedor de múltiples escenas de Graffiti debido a sus viajes internacionales y, además, es un muy buen comunicador. Es por ello que me pareció buena idea que personificara la voz exterior que nos hablase sobre la escena del Graffiti en Granada, o lo que quedaba de ella. Alguien que no había vivido el Graffiti granadino en todo su esplendor, pero que tenía la capacidad de disertar a partir de unos vestigios palpables en las calles, en los muros.



Después de la entrevista a SPIDERTAG, la primera que grabamos para el documental, nos fuimos moviendo por diferentes ubicaciones durante algunas semanas, quedando con los escritores seleccionados. El plan era, *a priori*, intentar relacionar al informador con el espacio en el que se iba a encontrar. Por ejemplo, SPIT, uno de los pioneros, fue entrevistado en calle Yerma, una de las calles más características en la escena granadina a mediados de los noventa. Para otras entrevistas o grabaciones aprovechamos reuniones de escritores, como por ejemplo en la fábrica abandonada de Atarfe. Allí quedaron RUBY y SABOR para pintar y nosotros acudimos para entrevistarlos en el mismo lugar, aunque por separado. Al igual que otro día en el que tuvimos la ocasión de acudir a la misma fábrica, a un gran encuentro que se produjo a propósito del cumpleaños de RETI. Gracias a ello pudimos grabar planos generales de un contexto de socialización entre escritores, a la par que se les pudo ver pintando.

En definitiva, las entrevistas se llevaron a cabo conjugando entre planificación e improvisación, puesto que, además de la una lista de entrevistados que confeccioné, también anduve atento a cualquier oportunidad que podía presentarse. Un ejemplo de ello fueron las entrevistas a BELIN y a STOOK, dos escritores que fueron relevantes en la escena granadina en distintos periodos. Con ellos aprovechamos la coyuntura de su viaje a Granada para personarse en la inauguración de FACBA (Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes). Después de estas entrevistas advertí que debía estar perfectamente coordinado con Ínsula Sur, pues la ocasión de entrevistar a tal o cual escritor de graffiti destacado podría presentarse en cualquier momento.

Hay un aspecto del documental que no fue planeado, pero que a la postre ha resultado como un rasgo característico a la vez que llamativo. Y es que, en todo el cortometraje, no se muestra ni un solo rostro de ninguno de los entrevistados (Figs. 43-46). Esto surgió, de una manera ocasional. El primer entrevistado, SPIDERTAG, nos pidió que no saliese su cara en plano. Esta petición causó un contratiempo importante en el apartado técnico, ya que los planos quedaban sensiblemente reducidos, pero sobre todo, íbamos a perder y a desaprovechar la expresividad que nos podían proporcionar los rasgos faciales de una persona hablando. En ese mismo momento me di cuenta de que este hecho nos iba a suceder con más entrevistados, pues la mayoría son escritores de graffiti que suelen realizar acciones o intervenciones ilegales o alegales<sup>6</sup>, con lo que existía un recelo enorme a mostrar el rostro por desconfianza, prudencia o temor a represalias. Este incidente, nos hizo dar un viraje de producción, pues decidimos que todos los entrevistados aparecerían, de una u otra forma, sin mostrar el rostro, punto que me hizo pensar una vez más en la importancia de la doble identidad del escritor de graffiti. Una dupla en la que entra en conflicto la normalidad exhibida de lo cotidiano con lo inhabitual o extraordinario del anonimato asociado a la desobediencia civil.

---

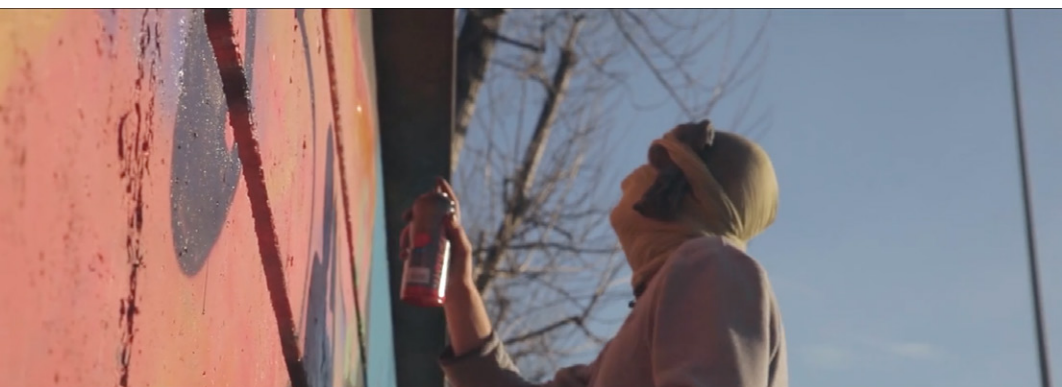
6. Según la RAE, se entiende como algo alega lo que «no está regulado ni prohibido».



Fig. 41 - Mesa de trabajo planificación del documental *Escenas del graffiti en Granada*. Local de Ínsula Sur. Granada, 2014.. Archivo personal.



Fig. 42 - Momento del rodaje del documental *Escenas del graffiti en Granada*. Hall of fame de la cementera de Atarfe. Granada, 2014.. Archivo personal.



Figs. 43, 44, 45, 46 - Fotogramas del documental *Escenas del graffiti en Granada*. Granada, 2014.. Archivo personal.

Tenía todo el sentido del mundo, y así quisimos transmitirlo. La estrategia funcionó, pues en prácticamente todos los lugares donde exhibimos el documental –festivales y otros foros–, en los que también se programó algún tipo de debate o mesa redonda, siempre hubo alguien que se interesó por este aspecto, dando un pie a departir sobre ello.

Una vez más, las colaboraciones se convertían en una parte indispensable para que el trabajo saliera adelante de la mejor manera posible. Además de los escritores de graffiti y otros copartícipes que nos facilitaron información y material extra, contamos con la valiosa y generosa contribución musical de dos personas vinculadas a la escena granadina, CALAGAD13 y SERSOUL. Institucionalmente, recibimos el visto bueno y el apoyo de la Facultad de Bellas Artes para rodar interiores y un aporte económico de la Escuela Arte Granada, los cuales mostraron un gran interés en fomentar este tipo de proyectos culturales.

En definitiva, la experiencia de dar el paso hacia una conversión audiovisual de las entrevistas fue increíblemente fructífera. Por un lado, pude reforzar algunos de los temas que ya tenía anotados como relevantes de cara a la tesis y, por otro lado, fue una forma de reavivar el debate del Graffiti en la ciudad. Aunque el documental se sitúa en el contexto granadino, la problemática fácilmente se podía extrapolar a otras ciudades, pues en el Graffiti encontramos una excusa perfecta desde la que revitalizar el debate referente a los conflictos de convivencia ciudadana derivados de unas políticas públicas inciertas.

#### 1.5.2.3.3. Jornadas *Escenas del graffiti*

La continuación de lo que ya apuntaba a proyecto sería una exposición, algo que ya tenía en mente antes de que se colara en medio el documental. Pero una vez más los acontecimientos se transformaron y a la exposición se sumaron toda una serie de actividades relacionadas entre sí, dando forma a unas jornadas que durarían tres días.

Todo se planificó alrededor de la exposición, por supuesto, con el trabajo concluido del libro y el documental como bases sólidas. Una vez más conté con el apoyo de Ciengramos y Antonio Collados, que aportó su experiencia en cuestiones de mediación y comisariado, ayudándome en la planificación y organización del proyecto.

Como decimos, el proyecto se planteó como unas jornadas en las que tendrían cabida dos exposiciones, proyecciones de documentales –*Escenas del graffiti* incluido– y una serie de conferencias impartidas por investigadores especialistas invitados para la ocasión (Fig. 47). Así pues, las actividades planificadas se repartieron de la siguiente manera:

Día 1: Exposición de fotografías de archivo referentes a la escena del Graffiti de Granada. Ubicación: Espacio expositivo de la Escuela Arte Granada.

Día 2: Inauguración de la exposición histórico-documental sobre la escena del Graffiti en Granada. La duración de la exposición fue todo un mes. Ubicación: Sala de exposiciones de la sede central de la Caja Rural de Granada.

Día 3: Jornada intensiva de conferencias y proyecciones sobre diferentes escenas de Graffiti a nivel estatal. Ubicación: Sala Gabinete de Teatro del Palacio de La Madraza.

#### 1.5.2.3.3.a. La exposición de fotografías históricas: *Escenas del graffiti en Granada*

La exposición en la sede central de la Caja Rural de Granada se planteó como una exhibición, tanto de material documental anexo a la escena del Graffiti granadino (revistas, pósters, noticias, etc.), como de elementos visuales diseñados para la ocasión (mapas conceptuales y collages). Por ese motivo decidí que una selección de las decenas de fotografías históricas que pude reunir debía tener su propio espacio expositivo (Figs. 52, 53). Así es cómo surgió la idea la muestra de fotografías históricas de la escena del Graffiti de Granada que daría comienzo a las demás actividades.

La elección del espacio expositivo de la Escuela Arte Granada se presentó como ideal por dos motivos: Uno, porque se retomó el contacto y la buena relación que ya habíamos tenido en referencia a su colaboración en el documental; dos, por la ubicación donde se encontraba el espacio, en pleno centro de Granada. Se trataba pues, de una buena oportunidad para inaugurar el proyecto, dando una pequeña muestra al visitante de lo que después vendría con la exposición en la sede central de la Caja Rural de Granada y la jornada de investigación en La Madraza.

Dispuse una treintena de fotografías en orden cronológico, impresas sobre soporte rígido y en un tamaño de cincuenta por sesenta centímetros. El criterio para seleccionar las fotografías fue exactamente el mismo que seguí con el libro: imágenes que nos hablaran del contexto del Graffiti granadino. Es decir, fotografía de los escritores en acción o bien fotografías de entornos significativos alrededor de las piezas.

#### 1.5.2.3.3.b. *La exposición: Escenas del graffiti en Granada*

Antes de preparar la exposición fotográfica de la Escuela Arte Granada fui proyectando la otra exposición en la que mostraría una parte importante del material documental compilado. Esta muestra supondría el eje central de las jornadas. Lo primero que hice, junto a Antonio Collados, fue estudiar posibles espacios donde podría llevarse a cabo. No quería que se demorase demasiado, por eso debía ser un espacio en el que se tuviera la posibilidad de celebrar la exposición en no más de

cuatro o cinco meses. La obtención de un espacio amplio era otra de las prioridades de búsqueda, pues estábamos trabajando en un material visual adicional a los documentos que requería medidas holgadas para una correcta observación. El sitio en el que coincidimos, tanto por las características del espacio como por su accesibilidad, fue la sede central de la Caja Rural de Granada. Este espacio expositivo, además de reunir estas características, estaba dirigido por Poli Servián, persona que ya conocíamos ambos de otras colaboraciones en el pasado.

Poli Servián se mostró receptiva e incluso entusiasmada con el proyecto expositivo. Después de nuestra exposición, en la que explicamos los pormenores del proyecto, nos emplazó a que lo mandásemos por escrito y de forma detallada, incluyendo una previsión de financiación, de la cual se encargaría la Fundación Caja Rural. Este último punto fue esencial, pues gracias a ello pudimos cubrir la publicidad del proyecto, en forma de impresión de *flyers*, pósters y un desplegable. Este último, que hizo las funciones de presentación de la exposición en la inauguración, contenía por una cara un texto explicativo sobre la exposición y el tema principal de esta y por la otra cara era una adaptación de la línea del tiempo ideada meses atrás para mi investigación (Figs. 48, 49). Pero lo más importante y relevante que pudimos llevar a cabo gracias a la subvención de Caja Rural fueron una serie de lonas impresas en las que residía el grueso principal de la exposición. Estas lonas fueron utilizadas para mostrar un material visual de gran formato que envolvería todo el recorrido expositivo. Su contenido exacto fue:

- Fotografías históricas de escenas clave en la historia del Graffiti granadino. Collage de una selección de piezas de varias generaciones de los escritores de graffiti de la escena de Granada.
- Collage de una selección de titulares de noticias sobre Graffiti de diarios locales, desde 1995 hasta 2015.
- Mapa de Granada con los distritos y áreas de actuación más concurridas a lo largo de la historia del Graffiti.
- Línea del tiempo con los acontecimientos más significativos de la historia del Graffiti en Granada, desde 1990 hasta 2015.

En las zonas centrales de ambos espacios de la sala (planta baja y planta superior) dispusimos una serie de vitrinas en las cuales mostrábamos parte del material documental original compilado. De este modo el visitante podía contemplar una selección de carteles de las *jams* y exhibiciones más relevantes celebradas en Granada, como la *jam* de La Copera (1996), o la exhibición con motivo de la presentación del libro *Granada Graffiti 2005-1985* (2006). Así mismo, las vitrinas contenían también libros de bocetos originales de escritores y una selección de noticias

representativas, que completaron el relato construido a partir de dicho material documental. Como aliciente artístico, colocamos dos grandes lonas en las que previamente solicitamos la colaboración de algunos de los escritores activos de la escena. Escritores como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, RAKIS, MASE o FLOW, fueron algunos de los que colaboraron en este *collage* pictórico expuesto en la sala, que fue la única pieza u objeto artístico realizado expresamente para la ocasión. En uno de los laterales de la sala también se dispuso una televisión en la cual se emitía continuamente el documental "Escenas del Graffiti en Granada", como complemento que enriquecía toda aquella recopilación de los vestigios materiales de la escena granadina del Graffiti. La colaboración y el trabajo en equipo fueron claves para la preparación, planificación y colocación del material expositivo, pues sin el soporte técnico de Juan Antonio Alcaraz y del propio Antonio Collados, además de la asistencia del diseñador y artista gráfico Juan Hurtado, la exposición no se habría llevado a cabo con tantas garantías (Figs. 50, 51).

El hecho de haber celebrado una de las actividades del proyecto en una sala de exposiciones de un banco, en este caso la Fundación Caja Rural, generó algunas dudas en algunos momentos, pues obviamente resulta un tanto incongruente que un tipo de investigación que aboga por la autogestión creativa y sin ánimo de lucro se vea comisionada por una entidad bancaria. Este aspecto se solventó utilizando la financiación única y exclusivamente para el material comunicativo y expositivo del proyecto, si bien es cierto que de este modo la contradicción no se disipaba, pues el espacio físico y el patrocinio seguían haciendo evidente la intervención de la entidad.

Como venimos diciendo, las jornadas se proyectaron como un todo en diferentes espacios diferenciados, pero relacionados entre sí. Por consiguiente, la Escuela Arte Granada fue la sede fotográfica, la sala de exposiciones de Caja Rural alojó los materiales originales y las reflexiones en forma de mapas conceptuales y, por último, faltaba por decidir un lugar para el debate, donde poder compartir experiencias y dialogar con las personas interesadas.

#### 1.5.2.3.3.c. Conferencias y proyecciones de *Escenas del Graffiti*

Sin duda, la parte más fructífera del proyecto *Escenas del Graffiti* fue la programación de una jornada de conferencias y proyecciones, pues suponía la mejor forma de recibir un *feedback* y, además, compartir la experiencia organizativa del proyecto y compararla con otras similares. La sede de la jornada fue el emblemático Palacio de la Madraza, gracias a la gran receptividad y posterior colaboración del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada con el proyecto.

Mi pretensión con los criterios de programación en cuanto a los posibles ponentes trató de ser lo más heterogénea y amplia posible, sin que hubiese un alejamiento

excesivo sobre el tema principal, y teniendo en cuenta la limitación temporal, pues la jornada debía tener una duración de un día (mañana y tarde). Así pues, los invitados fueron lo que a continuación indico, interviniendo con comunicaciones de cuarenta minutos:

Sesión de la mañana:

Ínsula Sur. Javier Morales y Abel Fernández son los directores del documental *Escenas del Graffiti en Granada* (2015) que yo mismo produje. Además de proyectar el documental, realizaron una presentación posterior en la que desvelaron el proceso de trabajo y comentaron algunos de los pormenores de la edición del documental.

Fernando Figueroa. A través de la conferencia titulada "Orígenes y arraigo del Graffiti en Madrid (años 80 y 90)", Figueroa nos presentó una panorámica lo más completa y plural posible de un fenómeno que no se puede reducir a un simple estereotipo cultural o anécdota social. Se ocupaba de la historia social y vivencial del Graffiti de los años ochenta y noventa, concentrándose en lo que se conoce como Graffiti autóctono y en todos los aspectos culturales relacionados con su génesis, definición y maduración (Figs. 54, 55).

Jordi Pallarès. Pallarès es educador visual, comisario e investigador sobre prácticas artísticas e intervenciones en el espacio público. Después de la proyección del documental *We Art Urbà* (Associació de Veïns de Canamunt y Es Baluard, 2014), Pallarès explicó su implicación en dicho proyecto educativo, en el que uno de los objetivos principales fue acercar a los vecinos de este barrio de Palma al fenómeno del Arte Urbano, promoviendo el diálogo e intercambio de opiniones. Además, Pallarès ofreció a los asistentes la conferencia «Entre la empatía y la perversión: presencia y conciencia del llamado arte urbano», una reflexión sobre la difícil relación entre las instituciones y el denominado Arte urbano, y los retos en cuanto a la gestión y mediación de dichos proyectos ante la gran demanda que se ha generado en los últimos años (Fig. 56).

Sesión de la tarde:

Jaume Gómez. Gómez es investigador de Graffiti y Arte urbano. Mediante una conferencia titulada «27 años de graffiti en Valencia», Gómez ofreció a los asistentes un resumen de la tesis que defendió tan solo unos meses antes, exponiendo, a través de fotografías, el vigor de las escenas suburbanas valencianas y la heterogeneidad de intervenciones de artistas urbanos que se dan en sus calles (Fig. 57).

Alex Gordo Hostau. Gordo es ilustrador y artista urbano. Se encargó de presentar y realizar una posterior charla-coloquio sobre la proyección del documental que dirigió en 2015, titulado «Bcn Rise and Fall», en el que nos muestra, a través de una



serie de entrevistas, la tensa relación entre los artistas urbanos y el Ayuntamiento de Barcelona en la década de los noventa.

No cabe duda que, como he señalado al comienzo, la creación, gestión y puesta en marcha del proyecto *Escenas del Graffiti* ha supuesto todo un dispositivo motivacional de cara al presente trabajo de investigación. La gran mayoría de problemáticas y temas a tratar en la presente tesis han surgido de supuestos que se han presentado a lo largo de dicho proyecto. Y además de permitirme adquirir competencias en tareas de gestión cultural, durante el desarrollo de las actividades tuve la oportunidad de ampliar mi red de contactos en la investigación, llegando a colaborar posteriormente con algunos de los investigadores participantes, como Jordi Pallarès o Jaume Gómez. Así pues, finalizamos el análisis de este proyecto efectuado siendo conscientes de su continuidad, pues paralelamente al desarrollo de la presente tesis han ido surgiendo otras vías de actuación relacionadas con la investigación del Graffiti y la gestión y mediación cultural que podrían abordarse en un futuro cercano.

**ESCENAS —  
DEL GRAFFITI**

**25 · 26 · 27 NOVIEMBRE**

---

25.11.2015

**20:00 H** ESCUELA ARTE GRANADA  
EXPOSICIÓN **FOTOGRAFÍAS HISTÓRICAS GRANADA GRAFFITI**

---

26.11.2015

**19:30 H** SEDE CENTRAL DE CAJA RURAL  
EXPOSICIÓN **ESCENAS DEL GRAFFITI EN GRANADA**

---

27.11.2015

**11:00 - 19:30 H** PALACIO DE LA MADRAZA  
CONFERENCIAS **FERNANDO FIGUEROA / JORDI PALLARÉS  
JAUME GOMEZ / ALEIX GORDO HOSTAU**

DOCUMENTALES **ESCENAS DEL GRAFFITI EN GRANADA  
WE ART URBÀ / BCN RISE AND FALL**

MÚSICA **CALAGAD13 (FRESH KINGDOM RECORDS)**

PRESENTADO POR **TRESDK HUMAN BEATBOX**

---

 Escenas del graffiti en Granada  @escenasgraffiti

Fig. 47 - Cartel del proyecto *Escenas del Graffiti*. 2015. Archivo personal.

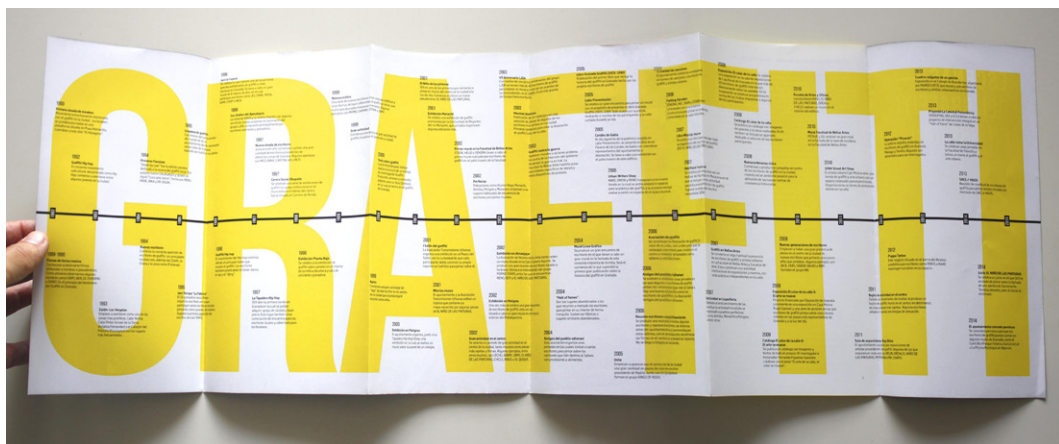
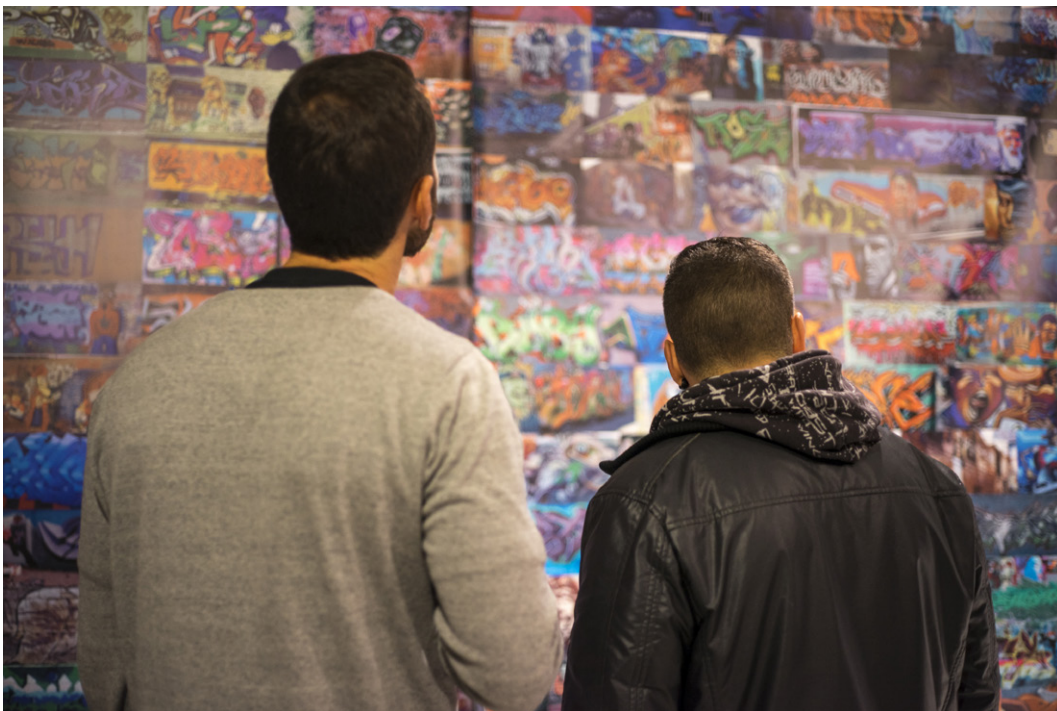


Fig. 48 y 49 - Desplegable perteneciente al material adicional diseñado para la exposición histórico-documental *Escenas del Graffiti en Granada*. Sede central de la Fundación Caja Rural de Granada. 2015. Archivo personal.



Figs. 50, 51 - Exposición histórico-documental *Escenas del Graffiti en Granada*. Sede central de Caja Rural de Granada. 2015. Archivo personal.



Figs. 52, 53 - Exposición Fotografías históricas Granada Graffiti. Escuela Arte Granada. 2015. Archivo personal.



Fig. 54 - Conferencia *Orígenes y arraigo del Graffiti en Madrid*, Fernando Figueroa. Jornada *Escenas del Graffiti*. Centro de Cultura Contemporánea La Madraza. Universidad de Granada, 2015. Archivo personal.



Fig. 55 - Conferencia *Orígenes y arraigo del Graffiti en Madrid*, Fernando Figueroa. Jornada *Escenas del Graffiti*. Centro de Cultura Contemporánea La Madraza. Universidad de Granada, 2015. Archivo personal.



Fig. 56 - Conferencia *Entre la empatía y la perversión: presencia y conciencia del llamado arte urbano*, Jordi Pallarès. Jornada *Escenas del Graffiti*. Centro de Cultura Contemporánea La Madraza. Universidad de Granada, 2015. Archivo personal.



Fig. 57 - Conferencia *27 años de graffiti en Valencia*, Jaume Gómez. Jornada *Escenas del Graffiti*. Centro de Cultura Contemporánea La Madraza. Universidad de Granada, 2015. Archivo personal.





The image features a dense, black and white halftone dot pattern that fills the entire background. The dots are arranged in a regular grid, creating a textured, grainy appearance. In the center of the image, there is a white rectangular box with a thin black border. Inside this box, the text "2. HIPÓTESIS" is written in a bold, red, sans-serif font. The text is centered both horizontally and vertically within the box.

## 2. HIPÓTESIS



## 2. HIPÓTESIS

Ya he explicado que el presente trabajo de investigación nace a partir de la suma de dos inquietudes o necesidades, una personal y otra colectiva. Por consiguiente, la propia práctica de investigar el Graffiti se convierte en un dispositivo de conocimiento en el que el Graffiti es, en realidad, una excusa que nos permite llegar a múltiples lugares desde los que plantear nuevas cuestiones que atañen tanto a la práctica artística contemporánea, como a las formas de concebir el espacio público. A partir de la ruptura de un extendido y normalizado posicionamiento o pensamiento conservador, tradicionalista y estático, tratamos de dilatar el debate sobre el significado del grafiti en las ciudades. Este grafiti es habitualmente denostado y estigmatizado como un ente molesto que deteriora la ciudad blanca, cuyo reflejo reside en la utópica idea de una sociedad impoluta en la que, por otro lado, no hay espacio para el diálogo o la participación. La realidad es que somos los mismos ciudadanos los que a veces tapiamos cualquier atisbo de crítica, asumiendo las normas sin cuestionarlas. Se trata de un pensamiento estandarizado en el que «no solo aceptamos la administración pública del ordenamiento urbano (...), sino incluso la renuncia al hecho de discrepar y proponer, cuestionar y resolver» (Figuerola, 2014: 330).

La exploración de la escena granadina se ha abordado desde la militancia, lo que es consecuente con la investigación participante, y con el condicionante subjetivo de una experiencia propia en la que el objeto de estudio ha estado presente incluso antes de haber decidido estudiarlo. Por otro lado, la decisión de incluir el Graffiti en la observación y análisis de un tipo de prácticas definidas como artísticas viene dada por su relación e hibridación histórica con la esfera del arte. Somos conscientes de que un estudio sobre la práctica del Graffiti no se debe limitar a la cuestión de que sea reconocida como artística o no, sino que a través de la interpretación múltiple sobre una evidente relación de reciprocidad con la esfera artística, lograremos abrir el campo de investigación. Se trata de dotar a la presente investigación de una mirada transdisciplinar, capaz de permitir reflexionar sobre su sentido hacia los demás y hacia nosotros mismos, repensando el espacio y la acción por medio de dispositivos hermenéuticos. Investigar el Graffiti supone también examinar un comportamiento colectivo considerado como desviado con respecto a la sociedad. Hablamos de *outsiders* y de una subcultura formada y extendida desde un comportamiento desviado, entendiendo *desviación* como el resultado de salirse de unas

normas impuestas por otros, y no como consecuencia de una acción consumada (Howard, 2009). Observamos también en este hecho uno de los paradigmas del Graffiti y de sus practicantes, pues existe una constante contradicción por la que estos son juzgados como criminales o prestigiados como genios.

Así pues, proponemos demostrar que mediante el estudio de la escena del Graffiti de Granada es posible redefinir problemáticas existentes en el marco de una prácticas artísticas en el espacio urbano contemporáneo. Un estudio que parte de la memoria íntima, una serie de vivencias propias anteriores a la intención investigativa. De este modo se conjuga una experiencia personal, basada en la observación participante y militante, con el estudio de un marco cultural específico, en el que intervienen investigaciones pasadas y presentes, confluyendo en una investigación contextual basada en una percepción local que se convierte en reflexión global.

The image features a dense, black and white halftone dot pattern that creates a textured, grid-like appearance. A white rectangular box is centered horizontally and vertically, containing the text '3. OBJETIVOS' in a bold, red, sans-serif font.

### 3. OBJETIVOS



### 3. OBJETIVOS

Una vez que se ha acotado y definido cual es el objeto de estudio y el contexto en el que se sitúa, se han establecido una serie de objetivos generales y específicos. A través de ellos se pretende, por un lado trazar una serie de finalidades o posibles soluciones a los problemas planteados, y por otro lado, mediante unos diseños específicos definir las estrategias y herramientas convenientes para ello.

Así pues, los objetivos generales de la presente investigación se encauzan hacia dos líneas fundamentales de actuación:

- Una primera línea se basa en observar y reflexionar el contexto de Granada, con la principal premisa de tratar de redefinir otros contextos, entornos o escenas. Se trata de generar perspectivas relacionales de abordaje de estudio basadas la analogía, la confrontación o el balance de casos de estudio.
- La segunda línea de actuación consiste en explorar los límites de la práctica del Graffiti en relación al ámbito de la creación artística. Se trata de clarificar nuevas praxis vinculadas o supeditadas al Graffiti, con la finalidad de adquirir una amplia visión del hecho artístico, posibilitando nuevas vías de investigación desde el ámbito académico de la universidad.

Para la consecución de dichos propósitos se plantean una serie de objetivos específicos presentes durante todo el desarrollo de la investigación:

- Plantear diferentes fórmulas para elaborar taxonomías del Graffiti y otras formas de expresión emplazadas en el entorno urbano relacionadas con este, llevando a la práctica abordajes sobre el terreno basados tanto en la observación como en la intervención.
- Clasificar el material obtenido con el fin de crear un archivo de imágenes y documentos referentes a la historia del graffiti en Granada desde 1990 hasta 2015 que complete y enriquezca el ya existente.
- Crear un precedente referencial de cara a futuras investigaciones, mediante la publicación de información primaria basada en entrevistas a los actores principales localizados en referencia a nuestro objeto de estudio.







## 4. METODOLOGÍA



## 4. METODOLOGÍA

### 4.1. Investigación cualitativa

En el desarrollo de los capítulos anteriores se ha dejado constancia de que la motivación central de la presente investigación viene dada por un caso de estudio concreto: la escena del Graffiti de Granada. Mi afán por una contextualización pormenorizada del objeto de estudio no obedece únicamente a un conocimiento *per se*, sino que es justamente dicho tratamiento específico el que me ha permitido ampliar una observación y análisis hacia un campo general, manteniendo una correspondencia transversal entre el caso concreto y su contexto.

A través de la observación y análisis de los aspectos más relevantes en la evolución de la historia del Graffiti en Granada se han extraído algunas de las claves concernientes no solo al Graffiti global, sino también a otro tipo de prácticas artísticas independientes muy concretas. Valiéndome de una serie de analogías entre Graffiti y el sistema del arte, he visibilizado qué políticas se han ido dando en la configuración de propuestas culturales y artísticas desarrolladas en la ciudad de Granada, y qué intereses hay detrás de ellas. En consecuencia, no se trata de obtener una visión del pasado nostálgica o complaciente, sino que la intención desde el momento de la gestación de la presente investigación ha sido la de crear una herramienta capaz de hacer alterar esa memoria colectiva establecida y posicionar en el ideario común nuevas perspectivas capaces de superar un relato de la sociedad reducido al Historicismismo mayoritario.

Deleuze opina que «solo hay historia de la mayoría, o de minorías definidas con relación a la mayoría» (Deleuze y Guattari, 2006: 358). De acuerdo con esta reflexión, se ha apostado por una historia contada desde la excepcionalidad, desprendiendo «devenires contra la Historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la doctrina, gracias o desgracias contra el dogma» (Deleuze y Bene 2004: 27). Por medio de una construcción de relatos, guiada por la imagen y la palabra, me dispongo a tomar conciencia de cuáles son los mecanismos a nuestro alcance en un contexto artístico. Así como propone Didi-Huberman (2008), se trata de hacer de la imagen un asunto de conocimiento y no de quimera o espejismo. Hablamos también de erigir una alteración del *establishment* en el que los ciudadanos nos vemos abocados a interpretar el papel de receptores de estrategias políticas construidas

a base de relatos al servicio del poder –campañas políticas–. Ante esta tesitura tenemos la obligación de tomar partido haciendo uso de dispositivos que nacerán a partir de la investigación de archivo, una memoria fragmentada y local, hallada en comunidades y grupos sociales olvidados o situados al margen. En definitiva, uno de los aportes que se pretende desde dicha perspectiva de investigación es evocar en el receptor la otredad y alteridad que supone el Graffiti en la sociedad post-moderna, llevando a cabo tal tarea desde un abordaje de la historia a contrapelo (Benjamin, 2005).

## 4.2. Bibliografía e informantes

Como se ha podido comprobar en el capítulo 1.5.1. referente a los antecedentes en la investigación del Graffiti, la bibliografía específica existente no es muy extensa en comparación con otros estudios o ámbitos relacionados con las humanidades. Este hecho se ve incrementado especialmente si centramos nuestra atención en la Universidad de Granada, pues únicamente encontramos dos tesis doctorales cuya temática gire en torno al Graffiti. De este modo, se puede afirmar que aún se está construyendo un corpus teórico que en un futuro constituirá una base lo suficientemente amplia, rigurosa y sólida como para que pueda considerarse, con determinación, incuestionable en el mundo académico.

A partir de este estado embrionario parcial en el que se encuentra la investigación en el ámbito del Graffiti, las fuentes primarias se convierten en el principal baremo referencial, manteniendo como hilo conductor un estado de la cuestión refrendado por los investigadores más sobresalientes en el área y áreas adyacentes. Así pues, para desarrollar la tarea investigadora del Graffiti me he propuesto seguir los pasos de los principales referentes en la materia, cuyas metodologías se presentan de forma variada y dispar, pero manteniendo en común la significación del trabajo de campo y la cercanía con el objeto de estudio.

Siguiendo las directrices de lo aprendido con de Laiglesia (1998: 154) he realizado un criterio selectivo sobre la bibliografía, a través del cual los principales autores de referencia se dividirán en dos grandes grupos: autores clave y autores llave. Los primeros representan la esencia troncal de nuestra tesis, constituyendo sus investigaciones la matriz del presente trabajo. Así pues, los autores clave de la presente tesis son Craig Castleman, Fernando Figueroa, Javier Abarca y Jaume Gómez. El segundo grupo de autores de referencia, más extenso que el primero, lo representan aquellos en los que me he apoyado para desarrollar aspectos concretos de la investigación. Dicho grupo, a su vez, lo he subdividido en tres subgrupos, coincidiendo con los tres grandes bloques que componen la problemática principal de la tesis: la identidad colectiva del escritor de graffiti y sus modos de hacer; el Graffiti en el espacio urbano y su conflictividad; y las paradojas y contradicciones en la inclusión del Graffiti en el sistema del arte (Fig. 58).

Una fracción de la presente investigación se centra en observar y reflexionar acerca de los vestigios y herencias del Graffiti. En este cometido cobran especial interés los modos de hacer de los sujetos activos y protagonistas, los escritores de graffiti, pues constituyen uno de los pilares fundamentales en la obtención de dicha información, tanto a través de su producción como de las reflexiones e introspecciones recogidas en comunicaciones personales. Tanto es así, que estos informantes se han transformado en colaboradores, proporcionándome prácticamente la totalidad del material documental recopilado, concerniente a registros fotográficos y a otra clase de documentos, como bocetos, carteles y *flyers* de fiestas, fanzines, cartas o recortes de periódicos de noticias concretas. He reservado un espacio en el capítulo 12 para los anexos, en el que muestro una cuidadosa selección del material documental recogido y clasificado durante el periodo de investigación.

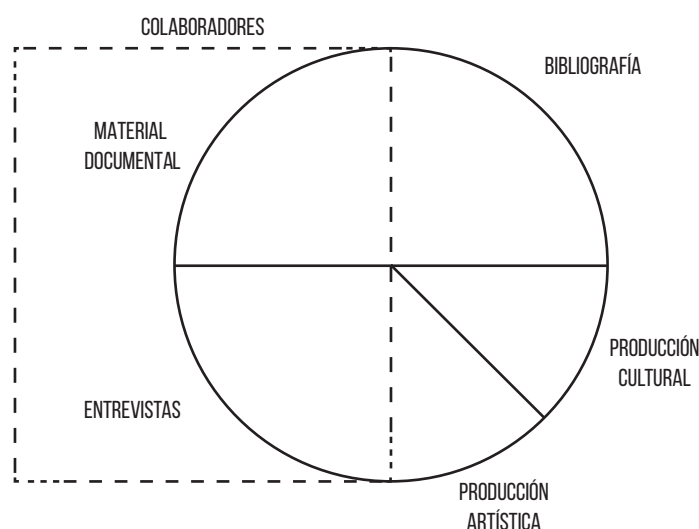


Fig. 58. Recogida de información.

Así pues, la compilación documental realizada en la presente tesis se muestra como un dispositivo de arranque. En él se ve reflejada la investigación previa llevada a cabo, la cual reside en el contexto en cuestión, la escena del Graffiti en Granada, así como su condición sociopolítica y las diferentes dinámicas culturales que ha sufrido. Por otro lado, el acopio de documentación específica me ha permitido triangular informaciones que de otro modo hubiesen quedado relegadas o excluidas como anecdóticas. No obstante, el objetivo de dicho archivo documental ha sido el de generar un material sensible que pueda consultarse en futuras investigaciones, tanto sobre el ámbito del Graffiti como en otro tipo de estudios contextuales.

Como he comentado, los escritores que de un modo u otro han posibilitado el desarrollo de la escena granadina del Graffiti se han transformado en colaboradores

potenciales en lo referente a la compilación de documentación e información oral (Fig. 59). A partir de la primera consigna lógica en la que los informantes deben ser escritores de graffiti capaces de proporcionar información notable, los criterios establecidos para la elección de estos vienen dados por mi propia experiencia en el Graffiti. La elaboración de las entrevistas deviene de mis conocimientos previos sobre cuáles son los temas y puntos fuertes de cada posible informante. He sido consciente de que este punto de partida, aunque se presenta como una ventaja de cara a la planificación previa, no ha supuesto una correspondencia exacta con el resultado esperado. Este aspecto se ha explorado intencionadamente, pues en concordancia con las ideas de Guasch (2007: 16) en las que una conversación entendida como un ejercicio de documentación abierto a la subjetividad, puede dar lugar a «un intercambio fructífero de ideas» en las que «el mundo se convierte en un laboratorio para diálogos interdisciplinares» posibilitando un espacio en el que se construye el conocimiento. De este modo, los cuestionarios han sido elaborados a partir de tres directrices: planteamiento de temas principales comunes, planteamiento de temas secundarios específicos o particulares, y propuesta de temas a partir de la deriva o intuición personal.

### **4.3. Trabajo de campo e investigación participante**

Como acabo de indicar, para la recopilación de información en la investigación de Graffiti ha sido imprescindible activar diferentes estrategias especialmente relacionadas con un trabajo de campo que implica incursiones sobre el terreno. Estas exploraciones se han apoyado en un material documental proporcionado de manera previa por los mencionados informantes o colaboradores. En un estudio de estas características, la figura del informante como copartícipe nos permite añadir o reforzar conocimientos referentes al contexto en el que nos movemos (Fig. 60). En mi caso, he observado varios tipos de informantes que se han seleccionado según criterios determinados, como la experiencia, la posesión de material relevante o cualquier otra singularidad sugerente. También he podido advertir una especial importancia en la figura del primer informante. En mi caso, el artista EC13 ha desempeñado este papel, proporcionándome el contacto de otros informantes significativos. Este hecho supuso el comienzo de la gestión de una red de colaboradores que me facilitó el acceso a testimonios vitales para la presente tesis, representando una valiosa fuente primaria. David Schmidlapp, fundador del fanzine IGT (International Graffiti Times) en 1984, corrobora la importancia que adquiere el colaborador en la gestación de una metodología basada en observar la calle. En concreto, Schmidlapp requirió la ayuda de artistas y conocidos de la East Village Scene, movimiento relacionado con la inclusión en los ochenta del Graffiti en galerías de arte de Nueva York (Thomson, 2009), para contactar con los primeros escritores que colaboraron en aquel proyecto. Justo después de la publicación del primer número de IGT sería cuando nuevos escritores le llamarían interesándose en colaborar (Schmidlapp, 2012: 73).

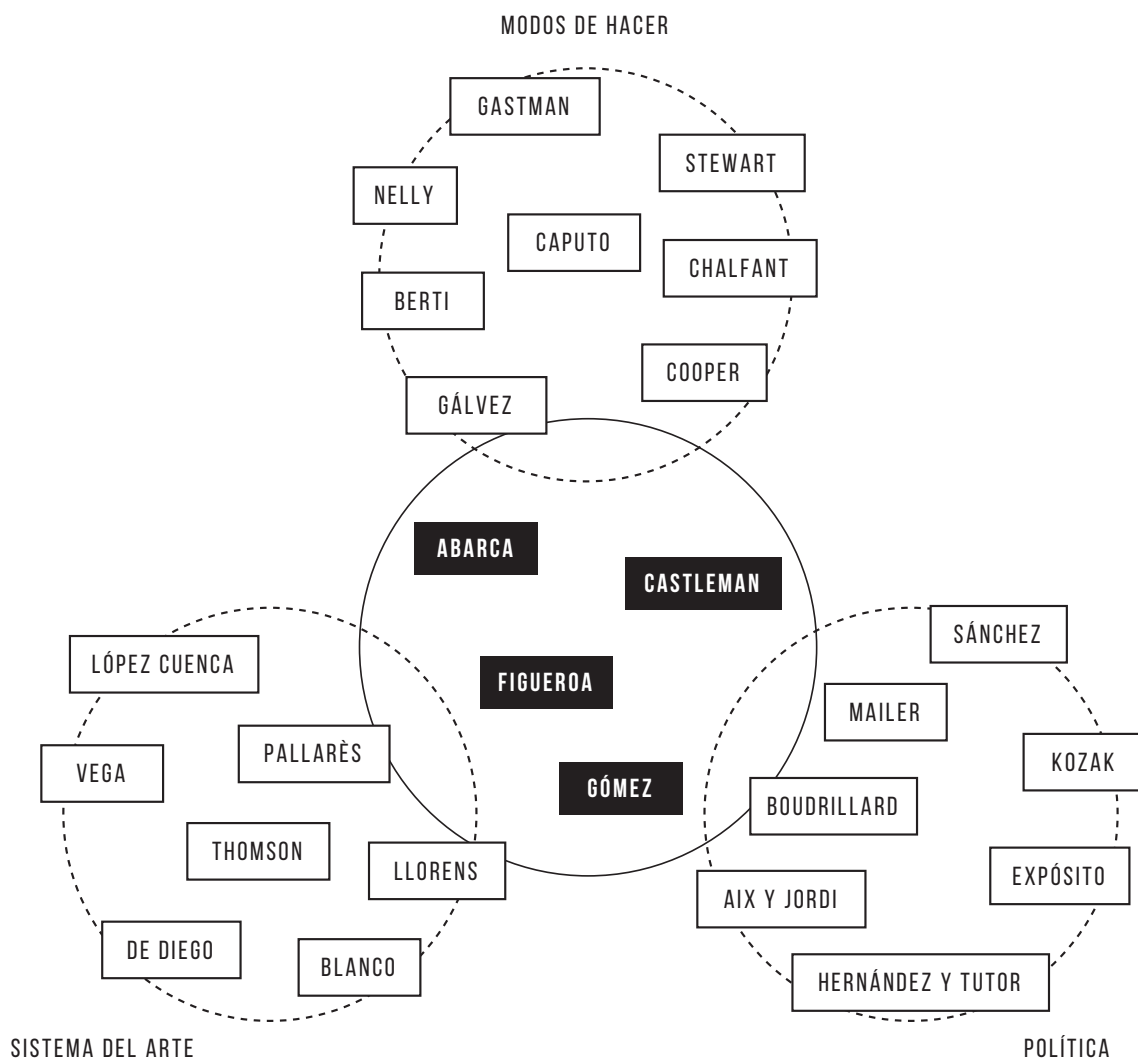


Fig. 59 - Autores clave y autores llave. Esquema basado en la idea original del investigador de Laiglesia (1998: 54) en la que propone realizar una selección ordenada de temas-eje y temas-hijo.

En el presente trabajo, no siempre se ha establecido contacto previo con los informantes antes de las incursiones sobre el terreno. Existen otras vías alternativas, por ejemplo, circunstancias que pueden dar lugar a encuentros casuales o fortuitos con escritores de graffiti potencialmente interesantes a la hora de proporcionar información relevante. En el desarrollo de la investigación se han dado casos en los que han sido los propios escritores los que me han solicitado una entrevista o un encuentro. Estos contactos se han propiciado con frecuencia en el marco académico, como mesas de discusión o conferencias. Al hilo de este asunto, propongo reseñar la figura del investigador que se dedica a la enseñanza, y cómo desde esa posición ha podido percibir que muchos de sus alumnos desarrollan la práctica del graffiti. Las facultades de Bellas Artes, escuelas de arte y otros ámbitos de enseñanza artística en general son los lugares donde tradicionalmente se concentran algunos escritores de graffiti (Figuerola, 2006: 182), pudiendo encontrarlos de manera más o menos accesible. Craig Castleman relata cómo sus alumnos de arte le ayudaron a comprender algunas claves del Graffiti, a finales de los setenta, mientras él mismo iba recorriendo las calles de Manhattan y El Bronx:

My first contacts were my students at the High School of Art and Design in Manhattan. Virtually every one of my 120 students considered themselves graffiti writers, though most had never painted pieces on trains. Most had tagged and all of them kept beautiful Black Books, full of innovative calligraphy (with equally creative names like «soft crash», «bubble letters», «3-D Shadow» and many, many more) and beautiful illustrations. I had long been aware of graffiti – I first went out in search of the identity of TAKI 183 in the early seventies, though I never met him – but only met writers when I became an apprentice English teacher at the high school in 1977. Because we had no adequate text-book to read in class, my students wrote their own books of poetry, fiction and, most importantly for your purposes, a non-fiction account of the history of subway graffiti that they titled, «Nasty Stuff». That book, mostly written by my students, was later the basis of my dissertation. (Castleman, c.p., 2019)

En conexión con la herramienta metodológica basada en el registro de testimonios de escritores de graffiti como punto de partida o aporte complementario, Figuerola (1999) llevó a cabo una exhaustiva búsqueda de información primaria para su tesis doctoral, materializando un precedente brillante en la investigación de Graffiti a nivel estatal. Además de haber mantenido contacto con escritores en ámbitos académico-artísticos y lugares de encuentro habituales como tiendas especializadas, coincide con mi experiencia sobre encuentros espontáneos propiciados por una serie de paseos urbanos a pie:

El contacto con escritores fue por dos vías: la primera acudiendo a la tienda Tiempo Libre, donde dejé mis datos, indicando que quería contactar con escritores de graffiti de Vallecas. Eso obtuvo sus frutos, cuando me llamaron por teléfono unos chavales de la nueva escuela de Pueblo de Vallecas. Luego quedé con ellos y establecimos vínculo. La segunda, topándome sobre el terreno con escritores de la vieja escuela, en Puente de Vallecas. A todo esto, había contactado previamente con escritores que estudiaban en la Escuela de Arte nº 10, que ayudaron a la hora de establecer una imagen de conjunto de la actividad en Madrid. (Figuerola, c.p., 2019)



Según la frecuencia con la que se lleve a cabo dicha práctica estos encuentros no planificados pueden llegar a ser cada vez más frecuentes, en la que el investigador habrá ido aprendiendo a moverse por la ciudad, con una mentalidad que de alguna forma se intenta mimetizar con la del escritor. Como explica Figueroa (c.p., 2009), «uno acababa andando y comprendiendo el espacio y el tiempo como un escritor, cuando te dejabas llevar por las claves que animaban su actividad: búsqueda de espacios visibles y amplios, o lugares tranquilos y holgados».

Mi caso particular se incorpora dentro de un modelo de investigador que se adscribe a su misión científica a partir de una militancia en el Graffiti. Se trata de una figura relativamente novedosa. Aproximadamente, a partir del año 2000 comienza a extenderse un modelo de investigador con un pasado directamente relacionado con la práctica del Graffiti. Se trata de personas que ya en su juventud comenzaron a mantener una estrecha relación con la ciudad, interviniendo con aerosoles y rotuladores, arrastrados principalmente por motivos de diversión y sociabilidad, y estableciéndose como parte activa en el Graffiti durante años y décadas. Tomando mi propio caso como ejemplo, años después, diferentes circunstancias les motivan a estudiar eso mismo que han estado haciendo durante años, transitando del Graffiti militante a la investigación militante. Así pues, las vivencias, relaciones, contactos y formas de actuar y de moverse por la ciudad componen toda una serie de conocimientos previos muy valiosos en una investigación de Graffiti. Abarca (2010) y Gómez (2015) son dos casos paradigmáticos en este sentido, escritores de graffiti que pasan a ser investigadores Graffiti. El propio Gómez (c.p., 2019) explica la ventaja de ser consciente de estos aspectos previos a la investigación, así como el *handicap* que puede suponer en la relación con los potenciales informantes, otros escritores de graffiti:

La observación participante es para mí uno de los mejores métodos a la hora de reflejar una escena subcultural dado que precisamente permite llegar a la información más velada y compleja de adquirir dentro de ella. A este estrato de información los investigadores externos de la subcultura no llegan casi nunca, dado que para hacerlo necesitan ganarse la confianza de los miembros de la misma, o cuando llegan a veces es por intereses concretos y puede tratarse de información endulzada o adulterada. (...) El hecho de pertenecer a la subcultura que investiga tiene muchas ventajas a la hora de ofrecer y conseguir materiales selectos, de poder cribar muchas más fuentes y documentos. También exige un gran trabajo de distanciamiento frente a hechos, participantes y resultados formales u obras. Es igualmente un hándicap en ocasiones especialmente en las entrevistas, dado que algunos miembros pueden no desear intercambiar determinada información para que no sea utilizada con fines más allá de la investigación, o que determinados comentarios se filtren a personas no deseadas». (Gómez, c.p., 2019).

Siguiendo un proceso de trabajo basado en recorrer la ciudad, y centrado el estudio de la praxis del Graffiti y sus practicantes, Castleman se movió con soltura por las zonas de mayor actividad de Nueva York. Llegó a conocer a numerosos escritores que le explicaron cómo y dónde esperar para obtener las mejores fotografías de

los trenes que llegaban a la estación repletos de piezas pintadas. En pleno auge del Subway Graffiti, su ruta a seguir se redujo al mapa de las líneas de metro:

I worked three jobs and went to graduate school full-time, so I had to use every minute I could spare, often photographing pieces while commuting to and from my jobs in Manhattan and Staten Island. On weekends and holidays I would devote every minute available to watching trains and walking the streets seeking out interesting tags and murals, day and night. I did a lot of my sleeping on trains in those days, but I was young enough to be able to live on cigarettes and coffee only a little rest. The map I used was the subway map, and I rode every line from end to end, visiting the yards at the terminus of each major line, and observing and photographing graffiti, when I could afford the film, in every one of the five boroughs, even on Staten Island, which had no subway. (Castleman, c.p., 2019).

Esta incursión sobre el terreno, en la que el recorrido basado en un movimiento a la deriva se conjuga con una observación participante, reproduce una de las bases metodológicas que defendemos en la presente tesis doctoral. Figueroa (c.p., 2019) además de seguir un exhaustivo y metódico trabajo de «prospección y catas», reflejado en una serie de mapas y esquemas, resume a la perfección nuestra concepción de un método de estudio del Graffiti basado en el tetraedro transitar-observar-registrar-procesar, y en el que es esencial dejarse llevar por una intuición que se presenta cada vez más adiestrada:

En el campo del registro, hay ciertos problemas que se solventan entrenando el olfato: cuándo hacer la foto, no hay nada más cierto que la ocasión la pintan calva, lamentarte de que lo que viste ayer hoy no le puedes hacer la foto porque lo han borrado, sortear coches aparcados o dar vueltas a ver si se mueven, aprovechar la soledad de la mañana del domingo, aprovechar los días nublados por quitarte las sombras, reconocer cómo aviva el color la humedad, aprovechar los días de lluvia para hacer fotos de tags tapado por un paraguas, huir del flash como de la peste, mirar sin parecer que miras, mirar sin parar la marcha, la importancia de anotar despacio y con buena letra, etc. (Figueroa, c.p., 2019).

Recorrer la ciudad y observar lo que en sus calles acontece, en referencia al estudio del Graffiti, no debería ser únicamente un ejercicio metodológico de investigación y documentación. El propio juego de caminar por las calles a la deriva como proceso creativo representa una estrategia de producción recurrente tanto en el arte contemporáneo como en el campo de las humanidades en general. En este sentido existen múltiples y variadas referencias sobre prácticas urbanas. Desde los paseos psicogeográficos de los situacionistas (Debord, 1999), Walter Benjamin y su *Libro de pasajes* (2004), hasta artistas contemporáneos como Vito Acconci, Sophie Calle o Francis Alys, comprobamos cómo la toma de conciencia del espacio, no solo como lugar físico de creación, sino también como medio y motor de arranque para el pensamiento crítico y el posicionamiento político, ha sido una cuestión recurrente y tratada ampliamente. Así pues, ser consciente de que andar por calles y lugares inesperados, y en resumen, utilizar el espacio urbano de una forma diferente a la esperada por el *establishment* nos puede llevar a la visualización de problemáticas

complejas y a la elucubración de un discurso crítico. De acuerdo con Rodríguez (2015: 53), estamos ante una metodología de actuación basada en un «un espacio dialógico de intercambio y forma de reconocer el territorio que nos rodea». Así pues, propongo unificar o nivelar la citada estrategia de investigación experimental del Graffiti con unas prácticas artísticas contemporáneas basadas en la activación de dispositivos de crítica y reflexión en torno al espacio público. Teniendo presente referencias notables en el ámbito del arte contemporáneo, como Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Richard Serra, Robert Smithson, Martha Rosler, Rogelio López Cuenca, Janet Cardiff & George Bures Miller o Francis Alys, los cuales abordan la exploración del espacio público desde diferentes prácticas, proponemos como parte de la presente metodología una táctica basada en la obtención de material analítico gestado a partir de la observación e interpretación de hechos acaecidos en espacios abiertos, fronterizos, marginados o invisibilizados, para poder así desarrollar un hilo discursivo basado en la problematización del contexto que nos ocupa, la escena del Graffiti en Granada.

Lejos de obviar o eludir mi condición de practicante en el mundo del Graffiti, me he propuesto desde un inicio llevar a cabo una metodología de investigación guiada por la propia experiencia en el contexto que nos ocupa. Esto implica la inclusión de una visión subjetiva<sup>7</sup> como fuente de información, en la que la experiencia personal se transforma en objeto de estudio. De este modo es cómo mis propias vivencias y prácticas relacionadas con el Graffiti pasan a ser investigaciones sobre Graffiti, cambiando mi condición de escritor de graffiti a la de investigador de graffiti. Pero ¿cuál es el efecto de nuestra investigación desde la perspectiva de dicho cambio? Asumiendo este cambio de paradigma operacional, durante el periodo de doctorando he participado en numerosas actividades de investigación y difusión del Graffiti. Este hecho ha devenido en una investigación comprometida, pues la difusión y la estimulación hacia una reflexión crítica del Graffiti se ha visto condicionada por mi propia condición de militante. Así pues, la presente investigación ha supuesto mi participación en una serie de acciones públicas como conferencias o mesas de discusión, las cuales han generado una retroalimentación de información constante. Por último, destacar que esta mencionada implicación personal ha supuesto mi participación en la creación y desarrollo de una novedosa y específica escena estatal de investigadores, culminada con la creación de la primera asociación española de investigación y difusión de graffiti y arte urbano.

---

7. De acuerdo a la preferencia por abordajes cualitativos y situados sobre el terreno que predica Latour (2008), una estrategia basada en la información obtenida de los actores (y objetos) principales nos permitirá captar de forma adecuada los discursos y nuevos saberes en referencia a nuestro estudio. En este sentido Latour (2008) insiste en el requisito de visibilizar a cada participante en las relaciones colectivas (sujetos y objetos) pues estos representarán *per se* alteraciones o nuevos impactos, pues como él mismo afirma, «no hay información, hay transformación» (Latour, 2008: 221).

	EC13	MOMO	RAKIS	RENO	RETI	ROSE	RUBY	SAM3	SELEKA	SERPA	SEX	SPIDERTAG	SPTI	STOOK	SABOR-REM-JACK-ERAS
INICIOS	•		•	•						•	•		•		
PANORAMA ACTUAL	•		•		•	•			•		•			•	•
VISIÓN FUERA DE LA CIUDAD		•	•			•		•	•	•		•		•	
VISIÓN FUERA DE LA ESCENA												•			
GRANADA - EXTRANJERO		•	•			•									
ESTUDIOS ARTÍSTICOS	•							•	•	•				•	
CIRCUITOS COMERCIALES	•	•						•	•		•	•		•	
VIAJES		•		•	•	•	•	•			•	•			•
ARTE URBANO	•	•		•				•	•			•		•	•
HIP HOP	•		•	•	•	•	•	•		•	•		•	•	
PAPEL DE LA MUJER							•								
GRAFFITI Y EDUCACIÓN				•			•							•	
REPERCUSIÓN MEDIÁTICA		•		•				•	•		•	•		•	
DIY	•			•			•	•	•	•	•	•	•	•	
MEDIACIÓN							•		•		•				
POLÍTICAS PÚBLICAS	•			•	•	•	•		•	•	•	•		•	•
VÍNCULOS	•	•	•	•	•	•	•	•		•	•	•	•	•	•
SIGNIFICADO DE GRAFFITI	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		•	•	•
ANONIMATO	•				•	•		•	•				•	•	•
PATRIMONIO	•				•		•				•		•	•	
HALL OF FAME				•	•	•			•		•	•		•	•
PRÁCTICA ARTÍSTICA ALTERNA	•	•					•	•	•		•	•		•	

Fig. 60 - Informantes / Temáticas

#### 4.4. Cronología de la investigación militante durante el periodo doctoral

2015	
24 DE ABRIL	<p><i>Hacia una historiografía española del graffiti contemporáneo: trabas y horizontes</i> Mesa redonda <b>V Semana Complutense de las letras. UCM. Madrid</b> Fernando Figueroa, Gabriela Berti</p>
14 DE NOVIEMBRE	<p><i>Graffiti y patrimonio</i> Mesa redonda <b>Palacio de Congresos de Granada. Foro de la Cultura andaluza</b> El Niño de las Pinturas, Ari S. Cota, Vincent Morales, Rosa P. Grandal</p>
2016	
15 DE ENERO	<p><i>Exposición Escenas del Graffiti</i> Ruta guiada <b>Sala de exposiciones Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada</b></p>
17 DE MARZO	<p><i>La inclusión del Graffiti en los circuitos culturales y artísticos de Granada</i> Conferencia <b>Jornadas Graffiti en Granada. Cuarto real de Santo Domingo</b></p>
21 DE ABRIL	<p><i>Políticas Públicas y Graffiti en los barrios de Granada y Valencia</i> Mesa redonda <b>Casa del Barrio, Carabanchel</b> Fernando Figueroa, Jaume Gómez</p>
22 DE ABRIL	<p><i>El papel del libro y el fanzine en el graffiti contemporáneo</i> Mesa redonda <b>Universidad Complutense de Madrid</b> Fernando Figueroa, Jaume Gómez</p>
19 DE MAYO	<p><i>Fundación de INDAGUE, primera asociación española de investigación y difusión del Graffiti y Arte urbano</i> <b>Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia</b></p>
8 DE NOVIEMBRE	<p><i>La influencia francesa en el Graffiti español. El caso de Granada</i> Mesa redonda <b>X Cita cultural francesa con Granada. Facultad de Bellas Artes. UGR</b> Fernando Figueroa, Nicolas Couvreur</p>

<b>2017</b>	
30 DE ENERO	<i>La profesionalización en el arte a través del Graffiti</i> Masterclass Pintura II, Lenguajes y Procedimientos de Grado en Bellas Artes <b>Facultad de Bellas Artes de Granada. UGR</b>
16 DE MARZO	<i>Graffiti, ciudad e instituciones</i> Mesa redonda <b>Jornadas Graffiti en Granada. Cuarto real de Santo Domingo</b> José Vallejo, Juan Cañamero, Rogelio Martín
17 DE MARZO	<i>La inclusión del Graffiti en los circuitos culturales de Granada</i> Conferencia. <b>Jornadas Graffiti en Granada Cuarto real de Santo Domingo</b>
28 DE OCTUBRE	<i>Piel con piel: El trabajo de campo</i> Mesa redonda <b>I Jornada Indague. Swinton and Grant. Madrid</b> Ari S. Cota, Nicolas Couvreur
27 DE NOVIEMBRE	<i>Escenas del graffiti. Una esfera pública de tensión estética y política</i> Conferencia <b>Facultad de Bellas Artes. UGR</b>
<b>2018</b>	
24 DE ABRIL	<i>Relevancia del Graffiti en el mural contemporáneo</i> Conferencia <b>Facultad de Bellas Artes. UGR</b>
13 DE NOVIEMBRE	<i>El desconcierto y la ironía como estrategias de intervención en el espacio público</i> Mesa redonda <b>Tuenti Urban Art Academy. Facultad de Bellas Artes de Granada. UGR</b> Mawatres, Jordi Pallarès
23 DE NOVIEMBRE	<i>El trabajo de campo en la investigación del Graffiti. Reflexiones a partir de desvíos y derivas urbanas</i> Ponencia <b>Proyectos, redes y experiencias para la internacionalización en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes. UGR</b>

4 DE DICIEMBRE	<p><i>Historia social del Graffiti en Granada</i>          Conferencia-Debate  <b>Cuarto Real de Santo Domingo. Granada</b>          José Luis González Rivas</p>
	<div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 10px;">2019</div>
11 DE DICIEMBRE	<p><i>Enseñar el arte urbano. Estrategias narrativas y de mediación</i>          Mesa redonda  <b>Tuenti Urban Art Academy. Facultad de Bellas Artes. UPV</b>          Joan Peiró, Jordi Pallarès</p>
19 DE ENERO	<p><i>El Graffiti mural y la historia de la pintura: Citas, homenajes y semejanzas</i>          Conferencia  <b>Jornada Murales Conciencia. Museo de la Batalla de Bailén</b></p>
19 DE ENERO	<p><i>Arte urbano, Ciencia y Patrimonio</i>          Mesa redonda  <b>Jornada Murales Conciencia. Museo de la Batalla de Bailén</b>          Ana Tirado, Elena Úbeda, Fernando Figueroa,          Diego Ortega y Juan Jesús Padilla</p>
23 DE MAYO	<p><i>Getting up Granada: La influencia del Graffiti neoyorquino en la escena local</i>          Mesa redonda  <b>Centro de Cultura Contemporánea La Madraza. UGR</b>          Fernando Figueroa, EC13, Ari S. Cota y Craig Castleman</p>







**5. DESARROLLO  
HISTÓRICO  
DEL GRAFFITI**



## 5. DESARROLLO HISTÓRICO DEL GRAFFITI

### 5.1. Inicios. Entre Filadelfia y Nueva York: CORNBREAD y TAKI 183, ni los primeros, ni los únicos

La historia del Graffiti ya no es algo desconocido. Existen hoy en día numerosas publicaciones en forma de libros y artículos, también blogs, reportajes y documentales, que describen una historia desde la que es posible conocer el nacimiento y desarrollo del Graffiti y, a partir de ahí, poder elaborar nuestro propio recorrido. Como hemos visto al tratar los estudios relevantes acerca del Graffiti (cap. 1.5.1), hay numerosos investigadores que a lo largo de su carrera se han dedicado a analizar este fenómeno a nivel global, estatal y local. Algunos de ellos han explorado e indagado en la gestación del Graffiti, por tratarse de un hecho relevante en su propia época y contexto, un fenómeno coetáneo a ellos que no pasó desapercibido en su momento. Otros investigadores han llegado al Graffiti a través de una búsqueda o correlación de los orígenes de un tipo de prácticas artísticas subversivas y/o ajenas al sistema. De todos ellos no solo extraemos un rédito de conocimientos históricos inusuales, también advertimos el interés cultural que puede llegar a suscitar la conexión entre unas formas de hacer constituidas en épocas pasadas –*a priori* fuera de la historia oficial del arte– y la práctica artística contemporánea. Podemos citar casos paradigmáticos de nuestra época, como investigaciones centradas en movimientos contraculturales, como el Punk (G. Torres, 2015), u otras basadas en contextos sociopolíticos urbanos (López Cuenca, 2015), que se hallan dentro de un marco de la investigación artística y de unas prácticas expositivas que trascienden más allá de las paredes del museo tradicional. Así pues, nos disponemos a componer un relato desde el que situar la porosa y poliédrica historia de un fenómeno que se transformó en movimiento, contextualizando y reforzando así nuestro conocimiento sobre los orígenes e influencias en lo que se refiere a nuestro objeto de estudio, la escena del Graffiti en la ciudad de Granada.

Podríamos asignar como raíz del graffiti de firma y, seguidamente, del Graffiti el comienzo de la escritura en la historia de la civilización y las normas que la han ido regulando (Figuerola, 2014: 19), siendo un factor clave la aparición de sectores rupturistas y/o sujetos subversivos. Una vía de investigación acertada y necesaria, pues la tendencia mayoritaria hasta ahora trata de explorar casi exclusivamente

las raíces y orígenes del Graffiti a partir de movimientos artísticos, dejando de lado otras culturas marginales o populares (Figuroa, 2014: 20,21). Teniendo en cuenta entonces la existencia de una cultura escrituraría como elemento esencial para que se diese la génesis del grafiti, tomamos como precedentes inmediatos del Graffiti una serie de coyunturas presentadas por Abarca (2010: 264-265) como raíces culturales. En ellas observamos cómo el Graffiti gestacional estaría directamente vinculado a la cultura infantil callejera norteamericana y, en consecuencia, a las bandas callejeras. Ante estas raíces, Figuroa (2014:180) añade el influjo de los veteranos de la II Guerra Mundial, la Guerra de Corea y la Guerra de Vietnam sobre bandas moteras y urbanas, *cornerboys* adolescentes, e incluso limpiabotas, influenciados todos ellos por el *rock & roll* y otras manifestaciones musicales similares que implicaban una estética determinada. Figuroa (2017, c.p.) establece también una conexión con la contracultura hippie norteamericana, como parte importante de la influencia visual, algo lógico, pues el año cumbre de la contracultura hippie es 1965, unos años antes del desarrollo del *getting up* en Nueva York –de 1968 a 1972–, y la calle, como espacio natural de aquellos niños –futuros escritores–, contendría pintadas hippies. Así pues, fijamos como influencias y raíces culturales en la gestación del Graffiti las culturas populares y marginales, unidas a las luchas sociales, y la publicidad, atendiendo especialmente en esta última a su espectacularización en el espacio público (Fig. 61).

Territorialmente y de un modo genérico, podemos afirmar que la expansión del Graffiti se generó en la costa este de Estados Unidos, se extendió hacia Europa occidental y, seguidamente, se propagó por el resto del mundo (De Diego, 2000: 242). Podemos fijar un primer periodo gestacional que nos lleva a dos ciudades vecinas –a 156 km de distancia– del noreste de los Estados Unidos, Filadelfia y Nueva York a finales de los años sesenta (Gastman, 2015: 21). La clave para entender el paso –o la diferencia– de otras tipologías pasadas del grafiti hacia un grafiti contemporáneo que denominamos como Graffiti, está en la autopromoción a través de una firma en el espacio urbano, y por consiguiente, en la aparición de los *taggers* y sus *tags* en un contexto o «esfera comunicativa bastante codificada y autoorganizada» (Figuroa, 2014: 178). Castleman (2012: 47) denominó a este fenómeno como *getting up*, que no era otra cosa que hacerse ver en la ciudad mediante la escritura del nombre. Tanto Gastman (2016) como Gómez (2015) denominan este periodo embrionario del Graffiti como *Writing*, al igual que Figuroa (2006: 71,72), que nos remite a ello como *tagging* o *Writing*.

El foco inicial de los *taggers* en Filadelfia está datado a principios de los sesenta, algunos años antes que en Nueva York. Nombres como CORNBREAD, COOL EARL o CHEWY son algunos de los que coinciden en citar Figuroa (2014: 180), Gómez (2015: 206) y Gastman (2015: 21) como *taggers* pioneros destacados. Aunque CORNBREAD es célebre por ser el precursor y más activo *tagger* desde 1967 en Filadelfia, se menciona la figura de BOBBY BECK como antecesor, menos conocido, con *tags* datados a finales

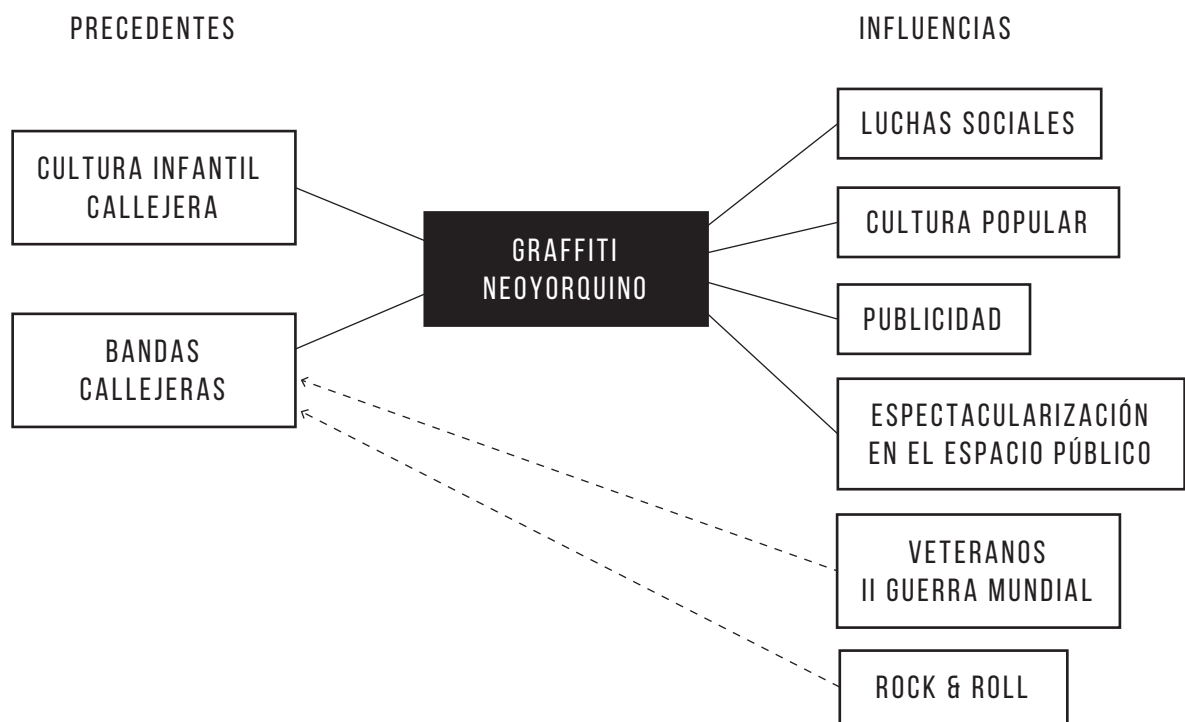


Fig. 61 - Raíces culturales del Graffiti (Abarca, 2010/Figueroa, 2014).

de los cincuenta, si bien es cierto que estos estarían enmarcados en un ámbito estudiantil y de carretera (Gastman y Neelon, 2011: 48). En esta escena de Filadelfia cabría destacar las asociaciones o vínculos entre estos primeros escritores. Gómez (2015: 210) confirma que, aunque no desarrollaran organizaciones ideadas para promover un solo nombre, como ocurriría con las *crews* de las escenas venideras, en numerosas ocasiones actuaron de forma grupal. Incluso llegaron a establecer un sistema de puntos de reunión basado en encuentros colectivos, a modo de clubes sociales o fraternidades universitarias (Gastman, 2015: 21). La aportación de la escena de Filadelfia al Graffiti no solo se ciñe al papel iniciático de los *tags*, también hay que considerarla como paradigma de un desarrollo de estilos. CORNBREAD, TITY PEACE SIGN, COOL EARL o KOOL KLEPTO KID, son ejemplos claros de ello, introduciendo variantes formales como la disposición de palabras en dos líneas, la incorporación de los elementos decorativos de las flechas y las coronas –tan célebres en los años posteriores– o el enlazado de letras aparentando logotipos (Gómez 2015: 209) (Fig. 62). En cualquier caso, aunque existen nombres evidentemente representativos en cada época y contexto que bien nos sirven para ilustrar coyunturas concretas, no conviene atenerse demasiado a la figura de un único sujeto a la hora de construir un relato, más bien habría que fijar la atención en procesos que se mezclan y acaban confluyendo en diferentes núcleos territoriales. En lo referente a los inicios del Graffiti, esta es una de las nociones básicas que sigue De Diego (2000: 163), razonando que se trata de un complejo proceso en el que no hablamos de personas, sino de focos iniciales, traducidos en «los guetos de las ciudades centrales norteamericanas» como Nueva York, San Francisco, Filadelfia, Chicago y Nueva Jersey.

Nueva York, ciudad en la que se magnifica todo, será el lugar en el que explotará definitivamente el Graffiti y en el que se desarrollará de un modo sumamente veloz y dinámico, haciendo que esta ciudad se convierta en la capital indiscutible del Graffiti desde el inicio. Como decimos, pocos años después de la aparición de los primeros *taggers* en Filadelfia, esta práctica se extiende por la costa este hasta llegar a Nueva York, «eclosionando en los guetos del Bronx, Manhattan, Brooklyn y Queens» (Figuerola, 2014: 182). El barrio del Bronx, en concreto, se presenta como paradigma del gueto y de la lucha diaria de multitud de jóvenes, hijos y nietos de inmigrantes, ante una ciudad en crisis. Recordemos que años antes, después de un proceso largo de reindustrialización en la primera mitad de los años cuarenta, se producen grandes migraciones de afroamericanos procedentes de las zonas rurales en busca de trabajo en fábricas y un sueldo estable, quedando muchos de ellos, finalmente, en situación de desempleo (De Diego, 2000: 145). Ante esta vorágine se producen ciertos mecanismos de estabilización de la sociedad anglosajona, como un excesivo control policial y una acumulación en zonas antiguas y degradadas, lo que hace que broten los primeros guetos (de Diego, 2000: 149). Alrededor de los sesenta comienza la verdadera fase de gentrificación en la zona de Manhattan, traducida en cientos de desmantelamientos industriales sustituidos por grandes edificios financieros. Por otro lado, en el Bronx, la construcción de la gran autovía Cross

CORN BREAD

COOL  
EARL

KOOL  
KLEPTO  
KID

Fig. 62 - Firmas filadelfianas de principios de los setenta: CORNBREAD, COOL EARL y KOOL KLEPTO KID

*Bronx Espressaway* (1948-1972) dejaba aislado el distrito y, tras numerosas protestas sociales, el urbanista y responsable municipal Robert Moses mandó construir miles de viviendas sociales, en un esfuerzo en vano por renovar su imagen, pues pasados unos años se hizo evidente el abandono institucional de aquellos miles de bloques que comenzaban a degradarse (Gómez 2015: 219-223). Los jóvenes se vieron especialmente afectados en este proceso conocido como *New York Method* (Austin, 2002: 23), una estrategia de transformación urbana o reurbanización impuesta por la administración y los líderes financieros según sus intereses. En definitiva, el Graffiti comenzó a construirse culturalmente a mediados los setenta en una Nueva York en plena crisis, lo que daba lugar a una ciudad envuelta en entornos repletos de solares y edificios en ruinas (Figuroa, 2014: 179).

Ante un ambiente adverso en muchos sentidos, el Graffiti se convertirá poco a poco en un salvoconducto para los jóvenes practicantes. Debemos reseñar que en este contexto iniciático el término *graffiti* aún no está establecido, ni en la jerga común, ni en los medios, ni mucho menos, en la sociedad civil. Esta práctica, aún en período de gestación, la llevarían a cabo un número reducido de jóvenes, los cuales, casi de un modo inconsciente, comienzan a firmar en el espacio público con el propósito de moverse y de estar, mediante la presencia literal de su nombre o apodo, en todos lados. Figuroa (2014: 187) corrobora que a los primeros *taggers* les motivaba más un impulso situado en el plano lúdico que desde lo consecuente o profesionalizador. Castleman (2012: 83) destaca a TAKI 183, FRANK 207, CHEW 207 y JULIO 204 como los primeros *taggers* de Nueva York a finales de los sesenta (Fig. 63), los cuales adquirieron rápidamente un objetivo común definido: estar presentes en el máximo número de lugares públicos, o lo que es lo mismo: hacerse ver. Gastman (2015:56) y Gómez (2015:226) coinciden en citar al puertorriqueño JULIO 204 como el primero que decidió incluir en su apodo el número de su calle, alrededor de los años 1967 y 1968, inspirando notablemente a TAKI 183 y los demás griegos de Washington Heights.

El desarrollo formal desde las primeras firmas hasta llegar otras posteriores parece bastante lógico, pues en un comienzo se obviaba cualquier variante estilística o incorporación decorativa al entender que era algo que interfería en la legibilidad del nombre. Pero cuando el espacio público comienza a saturarse de firmas, se inician una serie de reacciones desde las que se intenta que la propia firma destaque sobre las de los demás (Castleman, 2012: 83). En este sentido, uno de los primeros mecanismos puestos en marcha por los primeros *taggers* fue la búsqueda del apodo o seudónimo más original y llamativo. La propia elección del seudónimo como efecto atractivo y/o provocativo. Así pues, es común hallar las fórmulas *cool*, *king*, *mad*, o *super* añadidos a los primeros seudónimos que comienzan a proliferar a finales de los sesenta en forma de *tags*. Otra estrategia para destacar sobre los demás era la que trataba de señalar el propio nombre como el único a través del signo «I» (número uno, en el alfabeto romano), dando lugar años más tarde al componente «one», utilizado hasta la saciedad aún hoy en día por multitud de escritores.



Uno de los factores más influyentes citados referentes al auge del Graffiti en la ciudad de Nueva York es el que podemos denominar como «efecto llamada» de algunas noticias aparecidas en la prensa dominante. En 1971 se produce una primera gran oleada de *taggers*, pues en julio de ese mismo año, el *New York Times* publicó un reportaje en el que hablaba de TAKI 183 y del impacto y relevancia de sus *tags* por toda la ciudad (Castleman, 2012: 183). Por otro lado, la prensa no solo cumplió la función de altavoz circunstancial entre escritores, también jugó un papel primordial en las políticas públicas llevadas a cabo a raíz de la proliferación de *tags* y las primeras inclusiones en el tren metropolitano de la ciudad. En este sentido, administración y demás autoridades se beneficiaban de la prensa, utilizándola como medio y altavoz para transmitir cierta alarma social, y crear así un ambiente propicio para la aplicación de según qué nuevas medidas referidas a reprimir el prolífico Graffiti (Castleman, 2012: 185-188).

A principios de los setenta comienza a desarrollarse el cuidado y el diseño de la firma para presentar a su autor, convirtiéndose en «un medio de autoconocimiento y de autoconstrucción personal que en algunos casos se ha convertido en una filosofía de vida, enseñada en la escuela de la calle por medio de esta peculiar asignatura» (Figuerola, 2014: 186,187). Hay que tener en cuenta que la calle, como lugar de un aprendizaje autodidacta y de transmisión de conocimientos vivenciales, englobaba a escritores de multitud de razas, nacionalidades y grupos sociales. Si bien es cierto que las clases sociales más desfavorecidas, entre los que abundaban afroamericanos e hispanos, era donde se hallaba una mayor concentración de escritores (Castleman, 2012: 97). En cuanto al rango de edad, con la aparición de nuevos escritores en los primeros años de la década de los setenta, se observaba ya un puente generacional entre los veteranos y los novatos. Siendo así, Mailer (2010: 11) nos habla de edades comprendidas entre los doce y veinticuatro años, algo que confirma Castleman (2012: 97), aunque circunscribiendo la mayoría de edad penal – dieciséis años– como el límite a partir del cual suponía una excepción seguir activo. Este último punto es relevante en lo referente a la conversión del Graffiti en delito, pues sus autores, al pasar de la infancia a la juventud, trocaban el *statu quo* de sus acciones. Figuerola (2014: 189) nos remite a un aspecto importante en esta pérdida de inocencia reflejado en la configuración de los *tags*, y es que, con el endurecimiento de las persecuciones, se fue eliminando la numeración de las calles que hasta ese momento inocentemente los escritores incluían en sus seudónimos.

Antes de que el Graffiti se popularizara y se extendiera, dando el salto a Europa a través de los viajes de algunos escritores –y de otros factores importantes que analizaremos más adelante–, hubo otros desplazamientos locales que resultaron decisivos para el desarrollo de *Writing*. La evidente importancia en este tipo de viajes e intercambios se puede observar en el caso de TOP CAT 126, pues viajó de Filadelfia a Nueva York presentando un estilo desconocido hasta entonces, que rompía con la legibilidad y el hieratismo de las letras que se practicaba hasta ese momento. Es

TAKI  
183

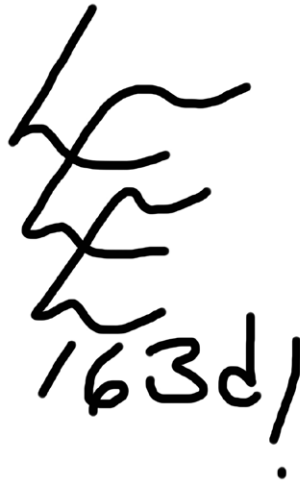
JUL  
204<sup>10</sup>

PHIL T  
GREEK

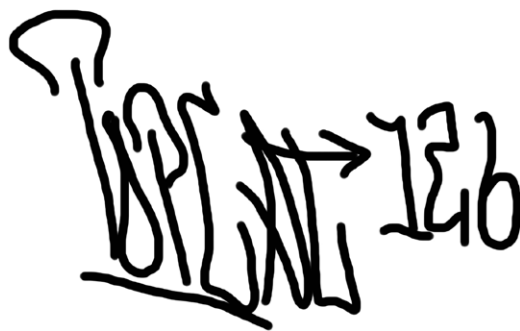
Fig. 63 - Firmas neoyorquinas de principios de los setenta: TAKI 183, JULIO 204 y PHIL T. "GREEK".



JAG



LEE  
163d!



TOP CAT

Fig. 64 - Firmas neoyorquinas de principios y mediados de los setenta: JAG, LEE 163D y TOP CAT.

probable que la corta vida de TOP CAT como escritor, desde 1971 hasta 1975 –murió de un disparo mientras jugaba al baloncesto (Gastman, 2015: 23)–, hiciera que se acrecentara la importancia de su legado. Él mismo bautizó esa forma estilizada de escribir su nombre como estilo *Broadway elegant*. Este procedimiento comenzó a resultar algo común, pues en cada barrio se atisbaban tendencias dominantes (Castleman, 2012: 83). En referencia a las nuevas tendencias estilísticas, obviamente entre los escritores también se hallaban detractores. En la célebre entrevista que Mailer hizo a CAY 161, este último rechaza abiertamente las firmas «con tanta tontería por medio» (Mailer, 2010: 7). Según Gastman (2015: 23), en 1973 hubo una especie de criba. Muchos escritores habían dejado de salir a firmar y, a la vez, un número aún más elevado se unió a los que continuaron de la segunda oleada del verano de 1971, artífices de las primeras inclusiones en el suburbano (Stewart, 2009: 43, en Gómez, 2015: 238).

## **5.2. Del Writing al Graffiti. Gestación y desarrollo en Nueva York: El Subway graffiti y el Graffiti Art**

A finales de los sesenta, en el contexto del *Writing* de firma legible en Nueva York, apareció JAG, considerado como uno de los primeros en añadir adornos artísticos a la firma (Gastman, 2015: 72). Como ya hemos mencionado anteriormente, la variación estilística e implantación de elementos decorativos fue una de las primeras estrategias que llevaron a cabo numerosos escritores para que su firma destacara sobre las demás. Además de la aportación del citado TOP CAT 126, Gastman (2015: 22) menciona a LEE 163DL –citado como LEE 163RD– como uno de los principales escritores salidos de El Bronx, y es que, aparte de llevar a cabo una gran actividad en las calles, mostró con destreza sus dotes compositivas al idear una firma que enlazaba las tres letras de su nombre convirtiéndola en un auténtico logotipo (Fig. 64).

Ciertamente el paso del *Writing* al Graffiti no puede circunscribirse en unos años o períodos concretos, sino que más bien se trataría de un proceso fraccionado de asimilación colectiva, en la que influyeron numerosos factores. Uno de los elementos clave diferenciador estaría ligado a las relaciones humanas y, por consiguiente, al desarrollo de los vínculos afectivos y la conciencia de sentirse parte de un grupo (Figuroa, 2014: 192). Autores como Castleman (2012) y Gastman (2015) relacionan el modo grupal de operar con el de las bandas callejeras del Bronx y otras zonas, con las cuales compartieron contexto. Con todo ello, según Castleman (2012: 134-137) los escritores vivían ajenos a los conflictos entre las bandas callejeras y viceversa, pues estas últimas estaban más ocupadas enfrentándose entre ellas que en estar atentas a si este o aquel escritor había entrado en su territorio. En cierto modo, las bandas respetaban a los escritores y los consideraban unos locos, al verlos moverse por toda la ciudad sólo para pintar y sin importarles a quién pertenecía cada zona (Castleman, 2012: 135).

Antes de llegar a mediados de los setenta ya existía un modelo de acción, más o menos establecido, a través del cual comenzaban a regirse los modos de hacer de los escritores, en lo que posteriormente algunos investigadores denominaron como la economía del prestigio (Austin, 2002:54). Efectivamente, se trataba de una ética subcultural concerniente a normas, derechos, deberes y privilegios que advertían la existencia de una serie de escritores con mayor rango que los demás. Gómez (2015: 247) reseña cómo algunos de los escritores en la punta de la pirámide de la economía del prestigio a principios de los setenta a COCO 144, CAY 161, MICO, PHASE 2 y T-REX, entre otros. Este aspecto derivado de las relaciones humanas y la creación de un marco de actuación a través de unos criterios más o menos consensuados por los practicantes influiría notablemente en la aceptación del término *Graffiti*, en detrimento de *Writing*. Ciertamente, hubo un momento, a mediados de los ochenta, en el que los escritores fueron conscientes de dicha terminología y se dividían entre la utilización y aceptación de uno u otro. Al final se impuso el empleo del término *Graffiti*, una vez más, por el impulso y la influencia de la prensa (Figueroa, 2014: 200-203). Para ser exactos, fue el Subway Graffiti y el Hip Hop Graffiti lo que catapultó al Graffiti hacia los medios de comunicación (Figueroa, 2014: 184).

Antes de centrar la atención en el Subway Graffiti, o lo que es lo mismo, el metropolitano como soporte y medio a través del cual comenzó a moverse la firma, reparamos en unas primeras asociaciones entre los escritores y otros medios de transporte diferentes al tren, como autobuses, camiones, motos e incluso coches. No lo tratamos exactamente como antecedentes o un tránsito hacia el Subway Graffiti, pero la existencia de un paralelismo o vínculo natural entre el desarrollo del transporte como medio de desplazamiento y el Graffiti aparece al indagar en la historia, descubriendo ciertos acontecimientos reveladores. Por ejemplo, Figueroa (2014: 240-41) halla una correspondencia importante entre las figuras de TAKI 183, *writer* pionero en 1971, y MUELLE, máximo exponente del graffiti autóctono madrileño desde 1987, en la que ambos se beneficiaron de la motocicleta que utilizaban en su actividad diaria profesional –se dedicaban a la mensajería– para hacerse ver de una forma masiva y así acrecentar su fama. Otro ejemplo claro de una acción acontecida en la que el transporte juega un papel crucial, antes de la popularidad del metropolitano, es la que narra Castleman (2012: 99) cuando explica cómo las escritoras BÁRBARA 62 y EVA 62 realizaron un viaje en bus a Florida firmando en diversas estaciones y áreas de descanso en las que se hacía parada obligatoria. Antes de la llegada del Subway Graffiti, los autobuses constan como lugar preferente en el cual se escribía, además de las paredes (Abarca, 2010: 271). Ya en Filadelfia ocurrieron casos en los que autobuses fueron intervenidos, aunque en esta ocasión se tratara de la estrategia institucional. Fueron una serie de actividades enmarcadas en las denominadas Anti-Graffiti Network (Gastman, 2015: 330-342), precisamente para intentar paliar el auge de los *taggers*, proporcionando espacios y medios consentidos, como los mencionados autobuses.

El paso decisivo en la popularidad del Graffiti se dio con los primeros asaltos al exterior del suburbano, era el inicio de lo que se conocería más adelante como Subway Graffiti. Antes ya existían firmas en el interior de los vagones –alrededor de 1971– y, además, ante la saturación tanto en el interior del metropolitano como en otros espacios urbanos, los mecanismos para hacerse ver más que el otro siguieron su curso. Así pues, escritores como LEE 163, SJK 161, PISTOL 1, JOE 162, y las citadas BÁRBARA 162 y EVA 162, agrandaron sus firmas y utilizaron un aerosol de un color diferente para bordearlas a modo de rótulos, en lo que supuso el inicio de una revolución formal (Abarca, 2010: 278) y (Gómez, 2015: 239). Este arranque de la espectacularización de las firmas fue otro paso más hacia el desarrollo del Graffiti, siendo primordial en ello las primeras acciones en el exterior de los vagones. Tanto Figueroa (2014: 197) como Gómez (2015: 242) aluden a la documentación de Castleman (2012: 62) para atribuir a SUPERKOOL 223 el primer panel de suburbano en 1972, llegando poco después PHASE II para dar un paso más y aportar un tipo de letras redondeadas, en lo que sería el salto definitivo hacia la conversión de las firmas en rótulos.

A partir de ese momento el desarrollo del Graffiti se produjo de un modo aún más vertiginoso, si cabe, que como había comenzado. A partir del verano de 1972, el diseño y composición de los nombres comenzó a adquirir una nueva coherencia visual (Austin, 2002: 56), condicionado por el nuevo soporte que representaban los vagones del metropolitano. Y es así como «el estilo» se posicionó en un lugar importante dentro de la renovada economía de prestigio (Austin, 2002: 56). Si bien es cierto que un gran número de escritores atribuía una gran importancia al estilo, otros tantos seguían dando una mayor consideración a la productividad. En este sentido, TRACY 168 comentaba «El estilo no significa nada si tu nombre no aparece con frecuencia. ¿Cómo va a conocer la gente tu estilo si no ve piezas tuyas?» (Castleman, 2012: 49).

Como explica Abarca (2010: 278), la competitividad, como «motor que alimenta todos los aspectos del graffiti» fue lo que causó aquel proceso de evolución formal. A través de este progreso también aparecieron otras formas de proceder. La complejidad de las piezas fue aumentando, quedándose corto el tiempo de acción del que los escritores disponían en los asaltos a los trenes a la luz del día. De este modo fue como se dio paso a los allanamientos a las cocheras en las que quedaban estacionados los metros durante la noche, en los finales de las líneas suburbanas (Gómez, 2015: 242). A pesar de haber una gran competitividad, existía un vínculo especial entre los escritores, algo que les hacía sentirse especiales frente a los millones de ciudadanos entre los que se mezclaban cada vez que viajaban en metro. Entre ellos se admiraban y se envidiaban, se respetaban y ninguneaban a partes iguales. Relata Castleman (2012: 118) que, cuando dos escritores viajaban en el metro y se reconocían visualmente como tal, se producían gestos simbólicos para confirmar que así era –como mover una mochila con aerosoles o enseñar un rotulador–. Entonces se

pasaba a la presentación mutua para revelar qué escribía cada uno y, dependiendo de sus estatus, quedarían posteriormente para pintar. Este tipo de relaciones y vínculos afectivos en los que se ponía de manifiesto quién era el rey de tal o cual línea, o quién había inventando cualquiera de los estilos que saliera a debate, era muy común en los lugares de reunión de los escritores, que pasaron de estar en espacios urbanos de paso, como las esquinas o escaleras de bloques de pisos –*writers corner*– (Gómez, 2015: 247), a los bancos de estaciones, desde los que podían observar de vez en cuando pasar algunas de sus propias piezas –*writers bench*– (Castleman, 2012: 121-122).

Desde 1972 hasta 1974, con Nueva York sumida en plena crisis del petróleo, los escritores se encontraban ante una descuidada vigilancia y limpieza de los vagones de metro (Gómez 2015: 256), y sumado a otra nueva oleada de escritores gestada en 1973 (Stewart, 2009: 107-108), se dio paso a la que más tarde se conoció en todo el mundo como *Style Wars* –guerra de estilos– (Chalfant y Silver, 1982). A mediados de los setenta el Subway Graffiti ya se manifestaba en múltiples y variadas formas y composiciones. Un auténtico despliegue y variedad de tipos de piezas plagaba los vagones suburbanos, encontrándonos incluso con una terminología utilizada por los propios escritores para describir cada una de las creaciones según su tamaño y ubicación en la estructura exterior del metro (Figs. 65, 66).

Como ya hemos advertido anteriormente, la escena del Graffiti no solamente se diversificó por medio de una evolución estilística, también lo hizo por su pluralidad en cuanto a formas de hacer. Eran numerosos los escritores que preferían dar importancia a la productividad en detrimento de la destreza, es decir, cantidad antes que calidad. Esta vertiente o cambio de paradigma interno generó algo de polémica entre los practicantes y, con ella, la denominada guerra de estilos adquiere una nueva dimensión, de la que se deducen los diferentes modos de comprender el Graffiti que existían (Gómez, 2015: 273) y que hoy en día perduran. Algunos de los escritores más relevantes en este sentido fueron IN, Jee2 o Iz THE WIZ. Años después se pudo corroborar cómo esta tendencia no era algo pasajero, siendo uno de los ejemplos más claros el caso del escritor IN, que en 1978 celebró su acción número diez mil, dejando constancia de ello en la propia pieza (Castleman, 2012: 94). El desarrollo técnico de numerosos escritores seguía su curso, como fruto, la inclusión de figuras a modo de viñetas o escenas acompañando las letras era un hecho consumado y cada vez más visible. Según Figueroa (2014: 185) algunos de los pioneros reseñables en este sentido fueron TRACY 168, CLIFF 159, CAINE o BLADE. A los que Gómez (2015: 261, en Stewart, 2009: 146-155) añade como relevantes a BUTCH, KINDO, ALE 1, PHIL y TAKE 5. Esta pauta ya se pudo ver años antes en algunas firmas de STAY HIGH, RIFF o SUPER STUFF (Figueroa, 2014: 185). Entre tanto, advertimos cómo destaca la figura del escritor TRACY 168 en varios sentidos, pues, además de tratarse de alguien muy activo en la escena, evidenció un alto grado de reflexión e implicación en todos los aspectos del Graffiti. Como ocurrió, y ocurriría en los años venideros,

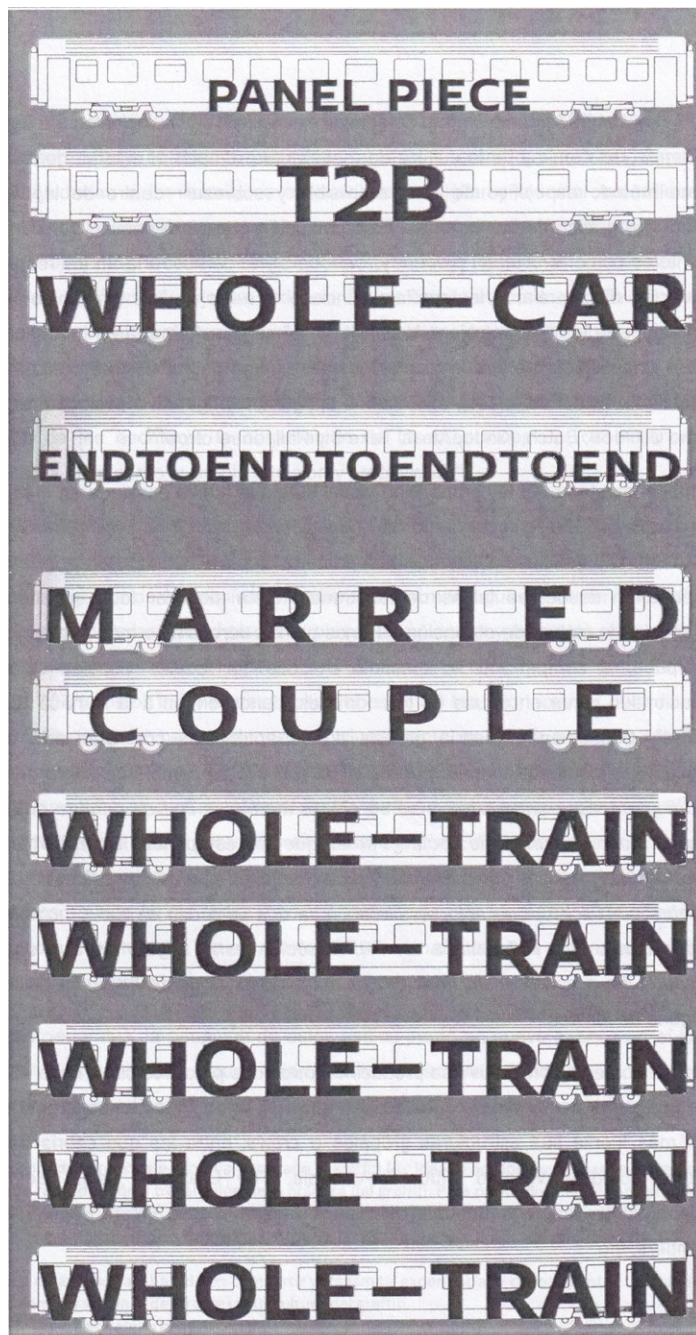
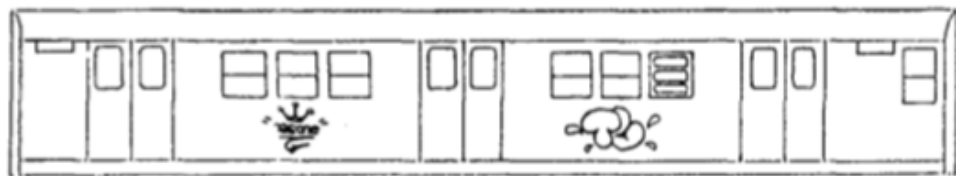
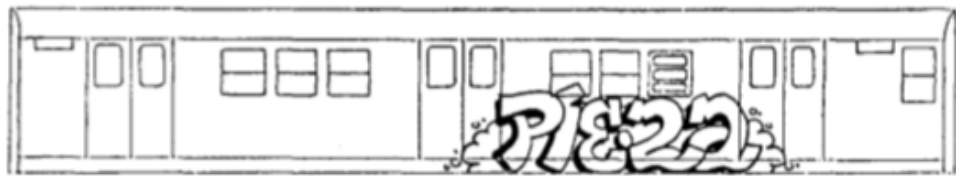


Fig. 65 - Formatos del Subway graffiti instaurados en Nueva York a mediados de los setenta (Gómez, 2015: 264)





Tipo 1 (TAG) y tipo 2 (THROW-UP)



Tipo 3 (PANEL PIECE)



Tipo 4 (TOP-TO-BOTTOM)



Tipo 5 (END-TO-END)



Tipo 6 (WHOLE CAR)

Fig. 66 - Formatos del Subway graffiti instaurados en Nueva York a mediados de los setenta (Figuerola, 1999)

con otros tantos escritores, el Graffiti pasaría a ser parte de su día a día, convirtiéndose en una filosofía de vida (Figuroa, 2014: 186). TRACY 168 también se cita como el principal impulsor del denominado *wildstyle* (estilo salvaje) a mediados de los setenta, un hecho clave para la evolución del Graffiti y su expansión hacia Europa. En contraposición a las formas tipográficas hieráticas que predominaron hasta ese momento, esta era una manera de componer las letras que no se había visto aún, basada en «enlaces más complejos (...) remates flechados, bucles imposibles, solapaciones curvadas e interrupciones entre letras» (Gómez, 2015: 269).

Se puede considerar que la calificada como guerra de estilos tuvo una duración de casi dos décadas –desde 1972 hasta 1989–, experimentando un cambio paulatino de roles a partir de la segunda mitad de los setenta, pues pasó de ser una competición entre escritores de graffiti a «una contienda contra los servicios de limpieza y las medidas de control de las autoridades» (Figuroa, 2014: 196). Así lo narra Castleman (2012: 200) cuando presenta el caso del endurecimiento de las medidas que se adoptaron para paliar el graffiti, con la colocación de doble valla con concertinas y perros en el pasillo que quedaba entre las vallas, produciéndose el efecto contrario al esperado, pues de este modo se consiguió obstaculizar la actividad en el exterior de los vagones, pero no en el interior, que eran sobre todo *tags*, lo que la mayoría de los detractores detestaban. Lejos de declinar, el *modus operandi* de los escritores se volvió más riguroso y refinado. Los escritores se volvieron más cautos y selectivos a la hora de abordar una cochera o lanzarse a por un vagón en un final de línea. Así es cómo llegó el primer *wholetrain* (tren completo), de la mano de CAINEL, MAD 103 y FLAME 1 (Gómez, 2015: 276).

Un factor a tener en cuenta fue el criterio que la administración siguió a la hora de aplicar las nuevas medidas anti-graffiti, más allá del suburbano. Las zonas de mayor vigilancia y limpieza eran seleccionadas según valoraciones clasistas y electoralistas, como áreas urbanas céntricas, monumentales u organismos de poder político y económico (Figuroa, 2014: 190). Con todo ello, 1977 inaugura una época dorada del Graffiti neoyorquino. Ese mismo año, con la imagen mundial de la ciudad deteriorada debido en gran parte al caos sufrido tras el gran apagón energético y al auge de drogas como la heroína, el crack, la cocaína o el polvo de ángel (Gómez, 2015: 278), aparecerían con fuerza numerosos escritores como DONDI, QUIK FUTURA 2000, SEEN, LADY PINK, DAZE, CRASH, ZEPHYR, REVOLT, PJAY, CAP, T-KID 170, MIN o FUZZ 1, entre otros muchos, cuyas piezas fueron documentadas por los fotógrafos Martha Cooper y Henry Chalfant (1984). 1977 fue también el año en el que se produjo por segunda vez la hazaña de pintar un *wholetrain*, esta vez llevada a cabo por el grupo THE FABULOUS FIVE, promovidos y coordinados por LEE QUIÑONES (Castleman 2012: 31-45).

Como ya hemos citado en anteriores párrafos, los medios de comunicación dominantes fueron utilizados sistemáticamente por el gobierno para fines partidistas, pero también estos sufrieron vetos políticos, siendo señalados en ocasiones como

los culpables de la gran ascensión del Graffiti (Castleman, 2014: 198). Artículos como el de Richard Goldstein, publicado en 1973 en el *New York Magazine*, titulado «The Thing Has Gotten Completely out of Hands» (La cosa se nos ha ido completamente de las manos), en el que el artista Claes Oldenburg defendía públicamente a los escritores frente a las políticas represivas y clasistas, no sentó nada bien, siendo criticado duramente por la administración. El periodista y novelista, de reconocido prestigio, Norman Mailer escribió la siguiente reflexión sobre la obsesión anti-graffiti y la guerra declarada desde la administración hacia los escritores:

La autoridad de la ciudad reaccionó como si la ciudad corriese mayor riesgo con el graffiti que con la basura, y se inició una guerra (...) ¿Será que nadie entendió el graffiti hasta que se dio con la pasión opuesta: mirar hacia la monotonía y llamarla salud? (Mailer, 2010: 14)

Entre tanto, las primeras relaciones entre el Graffiti y el mundo del arte surgen a comienzos de los setenta, a raíz del anhelo de algunos escritores por salir del gueto y poder tener un futuro ganándose la vida como artistas, quedándose muy a menudo en una simple «declaración de intenciones» (Figuroa, 2006: 181). Lo cierto es que determinados escritores buscaban una especie de justificación romántica aferrándose al papel de artistas incomprendidos en esa guerra declarada por el sistema. Como ejemplo de ello, Castleman (2012: 102) narra cómo LEE y FRED acudían a menudo a bibliotecas a observar libros de historia del arte, preguntándose acerca de la conexión entre el Graffiti y las pinturas rupestres o las catacumbas de Roma.

Una de las personas relevantes en lo referente a los primeros intentos de exposición de pinturas de estudio por parte de algunos escritores fue el sociólogo Hugo Martínez. Después de interesarse por el Graffiti y de haber conocido a algunos escritores, organizó una exhibición de lienzos de doce escritores en un aula del City College, entre los que se encontraban SNAKE I, STITCH I, CAT 87 o CO-CO 144, primeros componentes de UGA (United Graffiti Artist), asociación que fundaron poco después (Fig. 69), con el apoyo de Martínez (Castleman, 2012: 164). La historia de UGA está repleta de altibajos, pues el resultado de las actividades artísticas que llevaron a cabo no fue como la mayoría de ellos esperaban. Surgieron recelos y discrepancias de algunos de sus componentes con los criterios organizativos de Martínez (Castleman, 2012: 172), quien comenzó a mostrarse como una persona autoritaria (Pape, 2015: 214, en Gastman, 2015). Hugo Martínez no escondía sus preferencias por los jóvenes puertorriqueños, génesis del conflicto de la organización. Bajo este argumentario, Martínez despreciaba el pensamiento individualista asimilado por los escritores afroamericanos y elogió la forma de trabajar colectiva que, según él, habían inventado los puertorriqueños en el Graffiti neoyorquino a principios de los setenta:

Kids of Latin-American origin haven't experienced the trauma of the destruction of the family unit. Their collective nature, prevalent in their society, is also reflected in their work, which is born from life in a group. Black artists, on the contrary, having assimilated to the system of

American individualism, tend to work in isolation and feel their identity is threatened any time they have to work in groups. It's no coincidence then that it's nearly impossible to find a Puerto Rican Super Fly, just as it's nearly impossible to recall any black gangs that lasted very long. For this reason, Manhattan writers, mostly Puerto Ricans, invented a way of life, while black writers in the Bronx, indifferent to any form of social intercourse, developed and evolved the art of colour in their graffiti, to the point that they compromised the very principle of communal respect. (Nelly, 2012: 27)

Con todo ello, tanto UGA como posteriores asociaciones y grupos artísticos, por ejemplo la posterior NOGA (Nation Of Graffiti Artist) fueron unas experiencias gratificantes y enriquecedoras para los escritores, pues las constantes reuniones en estudios colectivos para trabajar en futuros proyectos les hizo sentirse verdaderamente como artistas. Como nota discordante, también se dieron de bruces con la engorrosa burocracia de las administraciones e instituciones con las que trataron de colaborar, los intereses superficiales y pasajeros del mercado del arte, o el paternalismo del mundo adulto hacia los jóvenes. El propio Jack Pelsinger, artista y bailarín que fundó NOGA y que se dedicó durante años a gestionar las actividades de la organización, acabó saturado y cansado de tantos trámites y trabas legales (Castleman, 2012: 182).

Considerando las oportunidades, en cuanto a alternativas vitales y profesionales, que muchos de los escritores adquirieron por adentrarse en el mundo del arte – mayormente desde la pintura sobre lienzo –, no debemos pasar por alto que, en los setenta, con la administración en plena guerra declarada al Graffiti, está contempló una serie de acciones sociales, pero cuyo verdadero objetivo parecía seguir siendo la erradicación el vandalismo. Uno de los primeros ejemplos de los que podemos hablar es el *Work plan Graffiti Prevention Project* (Plan de trabajo-Proyecto para la prevención del graffiti) del 26 de febrero de 1972, que hizo el Ayuntamiento de Nueva York, cuyo objetivo, entre otros, era redirigir el *modus operandi* de los escritores ofertando lugares alternativos al suburbano donde intervenir y promover una serie de actividades artísticas como murales éticamente correctos (Nelly, 2012: 24). De forma correspondiente, Figueroa (2014b: 20) analiza que en la segunda mitad de los setenta, el arte se llega a convertir en un mecanismo de reinserción social para los escritores, estrategia adoptada en numerosas ocasiones por el gobierno federal en colaboración con asociaciones benéficas, pensando que una vía para resolver el problema pasaba por transformar el Graffiti en algo socialmente útil, en trabajo.

Entre tanto, el número de agentes y galerías que comienza a interesarse por el Graffiti empieza a ser considerable a mitad de los setenta. Además del periodista y escritor Richard Goldstein, mencionado anteriormente, otras figuras importantes de la esfera artística de Nueva York como Barry Blinderman, Edit Deak, Suzi Gablik, Donald Kuspit o Nicolas Moufarrege (Thomson, 2009), se posicionaron ante el auge del Graffiti, aumentando aún más su visibilidad frente a la sociedad. Llegados los ochenta, gran parte de los escritores continuaron pintando lo mismo que sobre



Fig. 67 - *I Am Not Free Because I Can Be Exploded Anytime*. LADY PINK en colaboración con Jenny Holzer. 1983. En ladypinknyc.com



Fig. 68 - *The Breakdown Comes*. LADY PINK en colaboración con Jenny Holzer. 1983. En ladypinknyc.com

los muros y trenes, cambiando el soporte por paneles o lienzos, y manteniendo los procedimientos pictóricos –los aerosoles y el estilo– (Figuroa, 2006: 188). Según Thomson (2009), Figuroa (2006) y Chalfant (1987), denominaciones como *Graffiti Art*, *Aerosol art* o *Spraycan Art* se popularizaron en este nuevo contexto artístico en el que los escritores de graffiti producían obras de estudio. Algunos escritores reseñables en el desarrollo del *Graffiti Art* a comienzos de los ochenta fueron RAMELLZEE, NOC 167, QUIK, SEEN, FUTURA 2000, LEE QUIÑONES, ZEPHYR, LADY PINK, FAB5FREDDY, CRASH, KEL139 o DAZE (Thomson, 2009), llevando a cabo todos ellos una práctica simultánea entre las galerías y la calle o los suburbanos. También el término *Post-graffiti* se introdujo durante la primera etapa de galerías (Sidney Janis, 1983), pero con un significado diferente al *postgraffiti* acuñado por Abarca (2010), pues este primero aludía al carácter novedoso del Graffiti entrando en galerías a través de lienzos y, en cambio, Abarca se refiere a él como unas prácticas artísticas que comparten espacio con el Graffiti pero diferentes en su praxis (Abarca, 2010: 54-56).

A finales de los setenta fue cuando realmente comenzó a verse un elevado número de escritores que exponían lienzos. Galerías especializadas comenzaron a abrir sus puertas ante la popularidad de lo que se ya se conocía como *Graffiti Art* en algunos círculos. Los escritores, tras experiencias pasadas, vieron en esta segunda inclusión una oportunidad real de adentrarse en el efervescente circuito artístico de Nueva York. Los escritores, arrojados por la escena del *East Village*, sentían el aumento de interés por parte de galeristas y coleccionistas por sus pinturas (Gómez, 2015: 308). En efecto, a partir de 1980 se consumó la relación entre el *Graffiti Art* y la escena del *East Village*, y el Graffiti se hibrida con la triple cultura de club (Punk, Disco y Rap), establecida en un ambiente de exposiciones y eventos en galerías de arte, clubs y museos (Thomson, 2009). El escritor LEE QUIÑONES comenta al respecto que «había un gran movimiento, la escena punk, el cine *underground*, el nuevo movimiento del graffiti, el arte callejero, todo metido en una cocktelera» (Kaestner y Pedersen, 2018). Además de las numerosas exposiciones que se celebraron, dicha confluencia dio lugar a un gran número de colaboraciones entre escritores de graffiti y artistas relacionados con la escena *East Village*. Véanse los ejemplos de las pinturas sobre lienzo que llevaron a cabo conjuntamente LADY PINK y Jenny Holzer (De Diego, 2000: 177) (Figs. 67, 68), o las ya célebres colaboraciones que FAB5FREDDY hizo con el grupo de música Blondie para la MTV (Kaestner y Pedersen, 2018). En 1981 se inauguró, en el espacio PS1 de Long Island, una importante exposición colectiva titulada *New York, New Wave*, en la que escritores de graffiti como SEEN, DONDI, CRASH, FAB5FREDDY, QUIK o FUTURA2000 exponían junto a Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf y el mismísimo Andy Warhol (Thomson, 2009).

Como venimos citando, la denominada escena *East Village* tuvo una gran actividad durante los setenta y parte de los ochenta. Algunos de los escritores pertenecientes a UGA fueron los primeros en participar en una colaboración con una galería de arte. Ocurrió en Razor Gallery en 1973, una exposición que fue recibida por la prensa



Fig. 69 - Componentes de *United Graffiti Artist* con Hugo Martinez. 1973. En Gastman (2015).



Fig. 70 - Fachada de Fashion Moda Gallery. Bronx, Nueva York. 1980. En <http://joelewisartist.com/>

con buenas críticas e incluso entrevistas a sus protagonistas (Castleman, 2012: 168). Esta estela positiva, aunque intermitente, continuó varios años con al auge de galerías interesadas en el Graffiti. Una muestra de ello fue la cándida acogida con la que la prensa recibió las exposiciones de UGA en Artist Space NY y en Soho Gallery, en 1977 (Gómez, 2015: 281). En el desarrollo de la escena *East Village* también fue significativo el espacio colaborativo y multidisciplinar *The Times Square Show*, en el que hubo participación de numerosos artistas, entre los que ya se encontraban algunos escritores. Dos de los promotores de dicho espacio fueron Stefan Eins y Joe Lewis, que posteriormente fundaron Fashion Moda (Fig. 70), un espacio alternativo e influyente en la esfera del Graffiti Art más independiente (Thomson, 2009). Hubo espacios alternativos al acechante mercado de arte en los que la venta de obra no suponía una finalidad primordial, lugares como The Mudd Club y Club 57, en los que se celebraron las exposiciones *Lower Manhattan Drawing Show* y *Beyond Words*. Pero el espacio Fashion Moda era un local abierto en pleno Bronx en el que «podías ver a los héroes del metro de Nueva York en un nuevo contexto» (Thomson, 2009).

Así pues, artistas como Basquiat, Holzer, Haring, Scharf, Fekner o Hambleton se vieron influidos por el Graffiti y su desarrollo de acciones en la calle, fuera del estudio, lugar donde mejor se desenvolvían los escritores por naturaleza. Llegados a este punto, debemos hacer un inciso, pues hemos detectado en nuestro trabajo previo de investigación una creencia extendida referente a la presentación de los casos de Basquiat y Haring como paradigma de artistas procedentes del Graffiti, como recoge una de las últimas tesis defendidas sobre Graffiti (Couvreux, 2016: 135). Hemos podido constatar que se trata de una teoría sesgada y confusa, fruto de imprecisiones y falta de rigurosidad. Autores como Abarca (2010: 426) o Gómez (2015: 290) certifican la tesis de que, a pesar de la cercanía que Basquiat y Haring mostraron a menudo con los escritores, incluso en ocasiones tanto en sus modos de proceder como en algunos aspectos formales en sus creaciones, a ninguno de los dos se les consideró nunca parte de la subcultura del Graffiti. Si bien es cierto que coexistieron en espacio y tiempo y, en cierto modo, se intuye una admiración por parte de estos dos artistas y otros tantos hacia la forma en la que los escritores desafiaron al sistema –recordemos que el Graffiti fue, en parte, la motivación de que por artistas como Haring y Basquiat decidiesen lanzarse a esa línea de trabajo tan interesante y excitante que era la apropiación del espacio público–; según comenta McCormick, tanto uno como otro «no pintaban graffiti, no saltaban vallas, ellos tenían estudios donde pintar» (Kaestner y Pedersen, 2018), refiriéndose a que no eran asiduos a los asaltos a trenes del suburbano.

La efervescencia del Graffiti Art continuó con la apertura de espacios expositivos específicos. En verano de 1981 abrió sus puertas el espacio Fun Gallery, de Patti Astor. El hecho de que la política curatorial de dicha galería se basara en nombres como Basquiat, Haring o Scharf, junto con escritores de graffiti, confirma la hibri-



dación que hubo entre ellos en aquella época y, sobre todo, de qué manera artistas y escritores concentraron parte de sus intervenciones en aquella zona del Downtown Manhattan (Thomson, 2009).

Así mismo, es mejor considerar que la creencia del Graffiti metamorfoseado en corriente artística en los setenta y ochenta ha sido más un anhelo de algunos que una realidad, teniendo presente, eso sí, la importancia para el Graffiti del contacto que se estableció entre los escritores y el mundo del arte desde 1972, y siendo además clave la cultura Hip Hop de cara a su conversión de fenómeno subcultural a movimiento internacional (Figueroa, 2014: 68,69). Según De Diego (2000: 177), entre otras cosas, el fracaso inicial del Graffiti de galería fue el «resultado de una lectura equivocada de los promotores», pues concentraron esfuerzos en la invención e inclusión de un nuevo destino para el Graffiti, distanciándolo de sus orígenes y su razón de ser.

### 5.3. La expansión del Graffiti hacia Europa y el resto del mundo

Según algunos autores como Abarca (2010: 280) y De Diego (2000: 174), la mediación y difusión de la cultura Hip Hop fue uno de los elementos fundamentales por los que el Graffiti dio el salto a Europa a principios de los ochenta, extendiéndose rápidamente por el resto del mundo. Figueroa (2006: 90,91) atribuye a los medios audiovisuales (cine y la televisión) haber sido las vías por las cuales numerosos jóvenes europeos vieron y conocieron por primera vez el Graffiti, a lo que añade como influencias notables las primeras visitas de escritores neoyorquinos a propósito de exposiciones, exhibiciones y conciertos, así como el retorno a Europa de hijos de emigrantes convertidos en escritores, y por último las publicaciones periódicas, libros y fanzines (Fig. 71). Así mismo, De Diego (2000: 164), argumenta que el salto a Europa se produce con unas distorsiones inevitables, pues existen unos intereses concretos de los receptores y, además, Europa está inmersa en una situación social diferente.

Hemos podido constatar también cómo diversos investigadores están de acuerdo en atribuir un papel importante a galeristas europeos como principales valedores y promotores de los primeros viajes de escritores neoyorquinos más allá de Estados Unidos (Chalfant y Prigoff, 1987). Uno de estos viajes se consumó a propósito de la exposición que se cita como la primera llevada a cabo por escritores de graffiti neoyorquinos en Europa. Ocurrió fruto de una casualidad, como tantas veces pasa, en la que LEE QUIÑONES y FAB5FREDDY estuvieron implicados. Como el propio Lee cuenta, FAB5FREDDY, mostrando ya evidencias de sus futuras dotes como promotor, representante o intermediario de escritores, le propuso publicar un anuncio en el periódico *The Village Voice* en el que ofrecer sus servicios como artistas muralistas por cinco dólares el metro cuadrado (Kaestner y Pedersen, 2018). Al poco tiempo recibieron la llamada de Claudio Bruni, un galerista y coleccionista italiano,

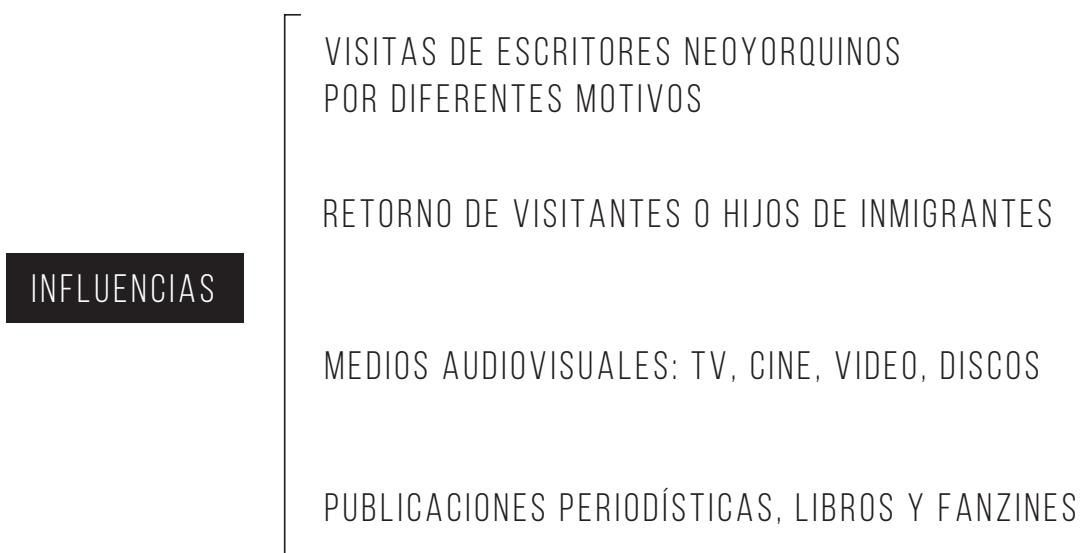


Fig. 71 - Influencias en la expansión del Graffiti a Europa (Figuerola 2006: 90-91).

proponiéndoles llevar a cabo una exposición de lienzos en Italia. Lee Quiñones y Fab5Freddy (Fig. 74) viajaron a Roma en 1979 para inaugurar la exposición *The Faboulous Five*, en la galería *La Medusa* (Thomson, 2009 / Caputo, 20012: 28,29) (Figs. 72, 73).

Alcanzando los años ochenta, existía un número determinado de escritores metidos de lleno en los circuitos galerísticos y en la vorágine del mercado del arte, a la vez que continuaban su actividad en los muros y en el suburbano. Estaban concienciados sobre lo que acontecía a su alrededor, eran conscientes de la realidad política y social. Esto también ocurría años atrás, la diferencia es que esa inquietud comenzó a reflejarse de una forma más explícita en las creaciones, aumentando su preocupación por diversos aspectos formales. No sólo era la firma. El fondo, la composición, todo lo que le rodeaba se convirtió en esencial. Obras sobre vagones como *Stop the Bomb* (1979), de Lee Quiñones, o *John Lennon, The Beatles* (1981), de Lady Pink e *Iz The Wiz* (Fig. 75, 76 y 77), que aludían al antibelicismo y al asesinato de John Lennon respectivamente (Chalfant y Cooper, 1984), son un claro ejemplo de ello. La carrera artística de LEE se construyó a partir del momento en el que introdujo en cada trabajo suburbano la idea de integrar su firma en un contexto (Kaestner y Pedersen, 2018). FUTURA 2000 fue otro de esos escritores que en un momento dado rompió con ciertos cánones establecidos en el Graffiti. Su conocida pieza *Break Train* (1980), en el suburbano, personifica ese cambio de paradigma y ruptura con la firma. Aunque el propio FUTURA 2000 no recuerda muy bien cómo nació la idea de representar un concepto por medio de elementos que no fueran las letras de su firma o frases, confirma que su intención era «hacer algo diferente» (Kaestner y Pedersen, 2018).

En los años 1981 y 1982 se produjeron algunos hechos relevantes en la exportación inicial del Graffiti a Europa, teniendo en cuenta la «proyección internacional» de la que nos habla De Diego (2000: 154) como uno de los factores analizados en este salto europeo. Es por ello que, al mismo tiempo que algunos escritores comienzan a viajar a Europa por diferentes motivos, también eran frecuentes las visitas a Nueva York de artistas, galeristas y otros perfiles relacionados con el mundo del arte y el espectáculo, los cuales quedaban fascinados con el Graffiti y todo lo que le rodeaba. Bernard Zekri (Caputo, 20012: 26-27) señala como primer viaje de escritores neoyorquinos a ciudades europeas, como París o Londres, el que acarreó la gira del espectáculo *New York City Rap Tour*, en 1982, en el que los escritores FUTURA 2000, DONDI y PHASE II actuaban junto a CRAZY LEGS o Afrika Bambaataa, en lo que atisbamos como una de las tantas veces en las que el Graffiti fue presentado a Europa dentro de un pack que se denominó años más tarde como Hip Hop. La figura de FUTURA 2000 adquiere una dimensión destacada en cuanto a la expansión del Graffiti.

Dicho escritor se vio involucrado en numerosos dinamismos acaecidos fuera de la esfera de la guerra de estilos. Así pues, la visita a Nueva York del grupo punk The Clash motivó una serie de acontecimientos que acabarían en la que probablemente fue la primera pieza realizada por un escritor de graffiti neoyorquino en una ciudad

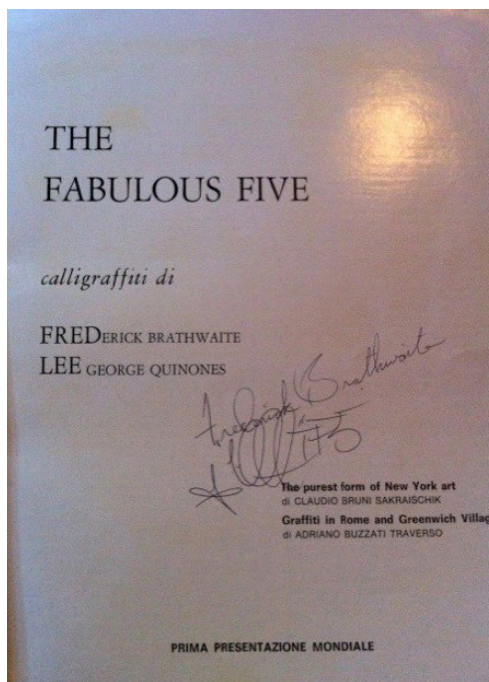
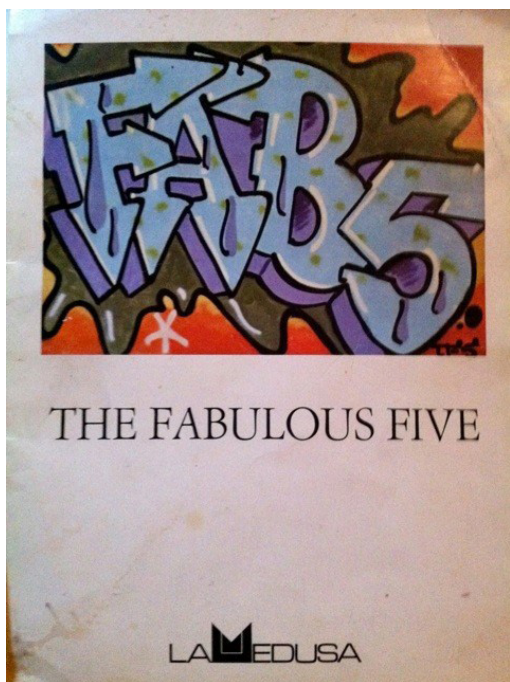


Fig. 72, 73 - Portada y contraportada del catálogo de la exposición *The Fabulous Five*, Galería La Medusa. Roma, 1979. En [www.thebridgesofgraffiti.com/](http://www.thebridgesofgraffiti.com/)



Fig. 74 - FAB5FREDDY y LEE QUINONES durante la exposición *The Fabulous Five*. Galería La Medusa, Roma, 1979. n <https://www.tumblr.com/tagged/stylewars>



Fig. 75 - Stop the Bomb, LEE QUINONES. Nueva York, 1979. En Cooper y Chalfant (1982: 94-95)



Fig. 76 - John Lennon The Beatles, LADY PINK e Iz THE WIZ. Nueva York, 1981. En Cooper y Chalfant (1982: 94-95)

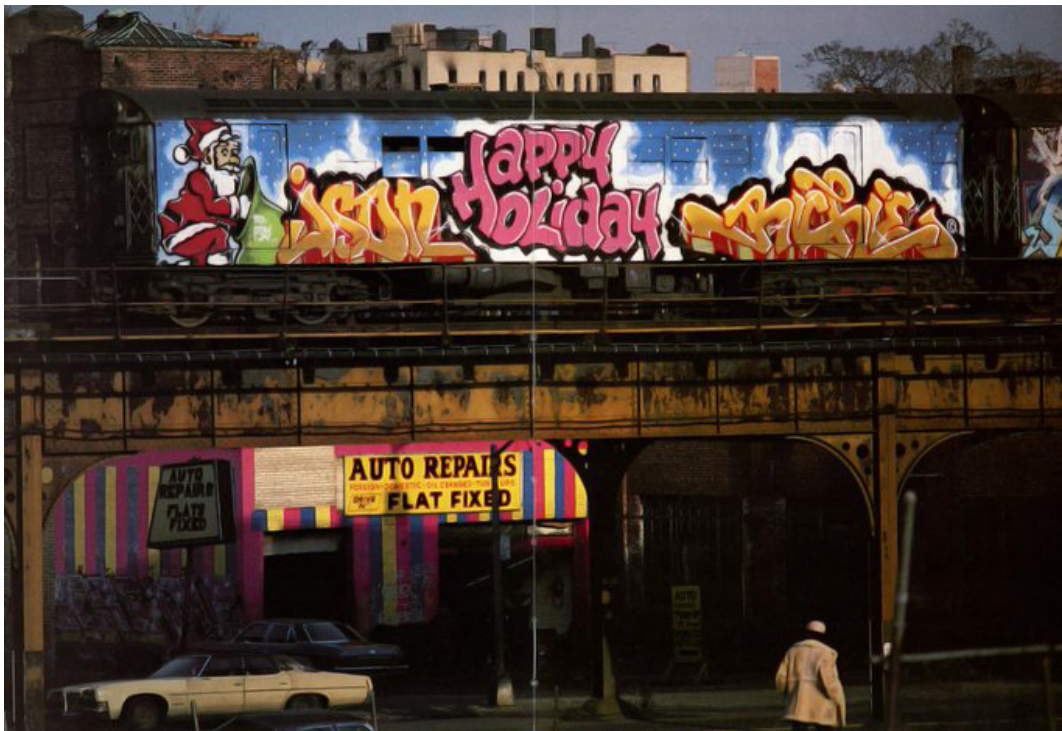


Fig. 77 - Happy Holiday, SEEN y JASON. South Bronx, Nueva York, 1982. En Cooper y Chalfant (1982: 96-97)

europea (Fig. 78), en 1981, una pieza sencilla de FUTURA en la zona de Ladbroke Grove en Londres (Kaestner y Pedersen, 2018). El hecho fue que, tras algunas colaboraciones de FUTURA con The Clash en Nueva York (Gómez, 2015: 317), el grupo londinense le invitó a irse con ellos de gira por Europa y, en el transcurso de esta, FUTURA aprovecharía algunos momentos para dejar testimonio de donde había estado, ya fuese a través de *tags* o de alguna pieza. Así fue también como el francés BANDO, figura relevante del Graffiti europeo en años posteriores, vio por primera vez una pieza de un escritor neoyorquino en París (Caputo, 2012: 44).

1983 es el año en el que explota definitivamente el Graffiti en Europa y, como hemos comentado anteriormente, lo hace de la mano del movimiento Hip Hop, aunque con el matiz de que el asentamiento del movimiento con la denominación Hip Hop vendría algunos años después. Así lo confirma Bernard Zecri, uno de los principales involucrados en la organización del citado *New York City Rap Tour*, cuando declara que en aquella época nadie conocía la palabra *Hip Hop* (Caputo, 2012: 26). Más adelante se asimilaría el término *Hip Hop* para nombrar ese conjunto en el que se incluyó el Graffiti. Un ejemplo esclarecedor en este sentido fue el célebre libro que publicó Martha Cooper llamado *Hip Hop Files* (Cooper, 1999). El escritor PHASE II meditó en 1998 sobre este asunto en una entrevista para la revista inglesa *Graphotism*:

The so-called elements that supposedly complete the cycle that "create" Hip Hop as a whole (Writing, Breaking, Beats, Mc-ing, Scrath DJ-ing), have always existed on separate, yet whitout a doubt, related plateaux, with neither being imperative to the life of the other and/or were birthed at different times. Upon hitting the downtown scene in New York and making the jump to mainstream publicity, they simultaneously came to be one. Prior to that, not many would claim this as so (Austin, 2002: 201)

Así pues, medios de comunicación y otros dispositivos de la cultura de masas presentaron en Europa sin dudarle un Graffiti incluido dentro de un lote que llegaba para renovar el panorama cultural de los ochenta (Figuroa, 2006: 183). Casi unánimemente, los escritores pioneros en Europa atribuyen a la película *Wild Style* (1983) el hecho de ser la primera influencia visual que les llegó en referencia al Graffiti (Kaestner y Pedersen, 2018). En ella participó LEE QUIÑONES, que casualmente conoció años antes al director, Charlie Ahearn, mientras este grababa una película de artes marciales en El Bronx. Pero fue FAB5FREDDY quien, una vez más, mostrando sus dotes e inquietudes empresariales, propuso a Ahearn su idea de realizar una película que reflejase la cultura efervescente *underground* de aquella época en Nueva York, aunando el Graffiti con el *breakdance*, el rap y el dj-ing. Otros escritores también hablan de la película de ficción *Beat Street* (1984) como otro de los influjos europeos del *Graffiti Hip Hop*, aunque en menor medida.



Fig. 78 - Primera pieza de un escritor neoyorquino en Europa realizada por FUTURA 2000 en Ladbroke Goove, Londres. 1981. En Caputo (2012: 79)

A principios de los ochenta, en plena época de la escena *East Village*, David Schmidtlapp, uno de esos artistas atraídos por la contracultura de los setenta, publicó IGT (International Graffiti Times), uno de los primeros fanzines de Graffiti centrado en la escena neoyorquina. Schmidtlapp contó como aliado con el escritor PHASE2, el cual cumplía la función de nexo de unión entre el fanzine en cuestión y los escritores que proporcionaban material (Caputo, 2012: 72,73). Esto no sería más que el comienzo de toda una oleada de fanzines que surgirían en toda Europa, principalmente en los noventa, con la explosión del graffiti en trenes y suburbanos. Pero volviendo al inicio del Graffiti europeo y a las publicaciones como una de las principales vías de influencia, no podemos obviar la relevancia del material visual del fotógrafo Henry Chalfant. Hablamos del documental *Style Wars* (1983) y del libro *Subway Art* (1984), que esta vez sí se trataba de un compendio que hablaba única y exclusivamente de Graffiti. MODE2 comenta que «*Subway Art* fue el vehículo más fuerte para aquellos que nos interesaba más el graffiti» (Kaestner y Pedersen, 2018).

Ámsterdam es otra de las ciudades relevantes en el Graffiti iniciático europeo –recordemos que ya se han citado algunas de las primeras inclusiones a cargo de escritores neoyorquinos en Roma, Londres o París–. Ámsterdam se presenta como paradigma del Graffiti europeo, pues antes de la llegada del Graffiti procedente de Nueva York –ya fuese a través de influencias visuales o por los viajes de los escritores– existía un graffiti de corte testimonial. Se trataba de un graffiti similar en algunos aspectos al neoyorquino. En apariencia, porque se presentaba a través del mismo juego del *getting up*, pero estéticamente estaba más ligado a la cultura punk (Figuroa, 2014: 262). A finales de los setenta ya se podía observar en las calles de Ámsterdam una competición a través de la difusión de nombres como DR. RAT, EGO, SHOE, ATAK (Gómez, 2015: 372), y otros como DE ZOOT, THE DUMB, VENDEX, DE KID o N-POWER, o ANUS PELIEKANUS, según Figuroa (2014: 262). SHOE recuerda como comenzó a pintar, ligado a un graffiti punk, solía representar el icono de un zapato como distintivo y, como nadie lo entendía, se vio en la obligación de incluir justo al lado la palabra «shoe» cada vez que representaba dicho símbolo (Kaestner y Pedersen, 2018); más adelante, prescindió de la figura y evolucionó su firma (Fig. 79). DELTA también comenzó a escribir su nombre antes de la influencia neoyorquina. Él mismo confirma que a este periodo inicial se le «llamaba la era del graffiti punk (...) lo hacía todo el mundo, yo no era punk y pintaba» (Kaestner y Pedersen, 2018). Sería a principios de los ochenta donde la escena experimentaría un cambio en forma y fondo con la llegada del Graffiti neoyorquino. En esta época es cuando aparece la importante figura del galerista Yaki Kornblit, el cual, en uno de sus viajes a Nueva York, en 1981, conoció a FUTURA 2000, y este, haciendo el papel de intermediario o curador de Graffiti Art, recomendó a Kornblit, algunos nombres interesantes para montar una exposición en la galería que este dirigía (Kaestner y Pedersen, 2018). En 1983, DONDI, FUTURA 2000 y RAMELLEZEE inauguraron respectivamente sus primeras exposiciones individuales en la galería Yaki Kornblit de Ámsterdam, además de una exposición fotográfica de Henry Chalfant sobre el Subway Graffiti





A hand-drawn signature consisting of a simple outline of a shoe on the left and the word "SHOE" in block letters on the right.



A stylized graffiti signature of the word "SHOE!" written in thick, bold letters. The word is underlined with a thick horizontal stroke.

Fig. 79 - Comparativa de firmas de SHOE, 1980 / 1986.

de Nueva York, lo que supuso toda una revolución para los escritores holandeses. Después de estas exposiciones llegaron las de QUIK, ZEPHYR, BLADE, CRASH, LADY PINK, DAZE y SEEN, mezclándose muchos de ellos con escritores locales como SHOE, CAT22 o RHYME (Middel, 2015: 3), influyendo enormemente en sus estilos y contribuyendo a la rápida proliferación del Graffiti en Ámsterdam, dotándolo de un sello neoyorquino (Chalfant y Prigoff, 1987).

Figuroa analiza de qué manera la llegada del graffiti neoyorquino a Europa cambió el sino de algunas ciudades en las que ya existía un graffiti iniciático:

Era evidente que el eco del grafiti producido en la capital cultural del mundo que era y es Nueva York había tenido una resonancia privilegiada que otras ciudades del mundo no habían tenido. En consecuencia, la expansión de su modelo llegaba a ahogar los modelos autóctonos, de existir, cuando no a absorberlos. Pero poco a poco iban llegando noticias de esos focos con su propia personalidad (...) relativizando el peso crucial del Hip Hop Graffiti. (Figuroa, 2014: 179)

Al hilo de las exposiciones y viajes de escritores neoyorquinos, a partir de 1984 se producen multitud de exposiciones similares a las que se habían realizado en la galería Yaki Kornblit, evidenciando un proceso de mediatización del Graffiti Art asociado al Hip Hop. Se llevó a cabo en Humleback, cerca de Copenhague, la exposición *New York Graffiti*, en el Louisiana Museum of Modern Art; en la galería Thomas de Múnich se inauguró *Classical American Graffiti Writers and High Graffiti Artist*; y en Roma se abrió la muestra *Arte di frontiera*, en el Palazzo delle esposizioni (Gómez, 2015: 231 / Kaestner y Pedersen, 2018). Como decimos, este graffiti de galería crea cierta controversia y debate entre los escritores sobre la autenticidad y la pérdida de esencia –recordemos que la mayoría de piezas eran lienzos, a excepción de la documentación fotográfica y/o audiovisual–. Suponemos que esto ocurría, lógicamente, entre los escritores neoyorquinos, pues los escritores europeos que veían por primera vez una pieza genuina neoyorquina ni se planteaban dicha cuestión. RENS, escritor de Copenhague, relata cómo su madre le llevó en 1984 a la exposición del Louisiana Museum of Modern Art, en la que vio cuadros de SEEN o BLADE, y estuvo horas anonadado observando toda aquella explosión de letras y colores y, poco después, su madre le compró el libro *Subway Art* (Kaestner y Pedersen, 2018).

Llegando al final de los ochenta, se produce una recesión de la burbuja generada con el Graffiti y las galerías a través de la promoción del Graffiti Art (Stahl, 2008: 155). Para entonces, las diferentes escenas ya seguían su propio curso, después de la influencia neoyorquina, ciudades como Londres, Ámsterdam, París, Copenhague, Múnich, Hamburgo o Dortmund se posicionaron como las más animadas por diferentes motivos. Especialmente el triángulo París-Ámsterdam-Londres fue significativo, ya que entre estas ciudades se gestó una conexión sin precedentes entre algunos de los escritores más representativos de la escena europea, que desembocó en la *crew* CRIME TIME KINGS (CTK), con BANDO, MODE2 y SHOE como principales artí-

fices (Caputo, 2012: 38-47). Aunque, como decimos, cada escena se mantenía activa a través de los diferentes escritores que iban apareciendo y que destacaban por su gran actividad o destreza, y no cabe duda que la influencia del CTK y, en especial, de BANDO, sobre la gran mayoría de escritores que iban conociendo, fue extraordinaria. Copenhague y Múnich ya habían adquirido la categoría de ciudades significativas, a través de la gran actividad que mostraban escritores como FREEZ, SECHER, AROC, SHINE, WEST, SEK, RENS o BATES, en Copenhague; y RAY, STONE, CHEECH, LOOMIT, BLASH, ROSCO, NEON o POET, en Múnich. Pero con las visitas de escritores como SHOE, JOKER, CAT22, MODE2 o BANDO, ambas escenas se animaron aún más (Caputo, 2012: 91). Estéticamente podría decirse que MODE2 y BANDO fueron los más influyentes, ya que numerosos escritores comenzaron a contagiarse de sus estilos sofisticados y futuristas. Stone recuerda el gran carisma que tenía Bando y cómo se extendió en muchos círculos el término *estilo Bando* para hablar del estilo que se estaba contagiando en numerosas escenas europeas (Kaestner y Pedersen, 2019) (Figs. 80, 81).

Según SHOE, en la segunda mitad de los ochenta se podrían simplificar los estilos de letras existentes en dos bloques: uno era el complejo, en el que destacaba la diferencia de anchura entre las diferentes partes de las letras, los rellenos eran muy coloridos y enrevesados, y se incluían multitud de elementos en distintas partes de las letras, como flechas o estrellas –herencia del *wildstyle* neoyorquino–; el otro estilo se caracterizaba por ser más simple, más sintético, con un grosor de letra regular, bordes anchos y el relleno de las letras solía ser plano o, a lo sumo, con un par de detalles. Las letras de este último se convertían casi en un logotipo que podías leer (Kaestner y Pedersen, 2018).

En la vertiente treñera del Graffiti europeo, algunas de las *crews* más importantes de finales de los ochenta y principios de los noventa fueron MOAS, ALL y MSN, del norte de Europa. Destacable fue también el papel de VIN (VALDALS IN MOTION) de Estocolmo, GVS (GRAFFITI VANDAL SQUAD) de Hamburgo, FBI de Múnich, TFP y TWS de Dortmund, TAV de Copenhague, o DSK de Ámsterdam (Caputo, 2012:358-387). En los noventa, las líneas de metro más codiciadas llegan a ser las de ciudades como Londres, Roma o Ámsterdam, tanto por su antigüedad como por su similitud con las neoyorquinas, pues al existir escenas de Graffiti plenamente desarrolladas los trenes intervenidos comienzan a superar en ocasiones «la capacidad de reacción de las autoridades» (Abarca, 2010: 283). Algunas ciudades como Londres, considerado por los escritores como uno de los lugares más emblemáticos para pintar en el metro, también representa uno de los sistemas de seguridad más complicados de burlar. Uno de los pioneros del Subway Graffiti en Londres fue COMA, con una pieza hecha en 1985 en Wembley Park, en la que escribió «Rich» (Caputo, 2012: 352); también destacan como precursores ROBBO, DRAX, ELK o STEAM, por su actividad en el metro anterior a los noventa (Caputo, 2012: 356). En Ámsterdam, otro de los lugares representativos de la escena treñera europea, PENGU y SPRITE son mencionados como los encargados de inaugurar el metro, alentando y abriendo el camino a la gran



Fig. 80 - BANDO ante su pieza AEROSOL PRIDE (colaboración con Mode2). Hall of fame de Stalingrad, París. 1986. En [https://www.flickr.com/photos/bando\\_ckt/6928345980/in/photostream](https://www.flickr.com/photos/bando_ckt/6928345980/in/photostream)



Fig. 81 - Pieza de DELTA en la que se puede ver claramente la influencia del estilo Bando. Ámsterdam. 1988. En <https://www.complex.com/style/2019/09/supreme-delta-boris-tellegen-collaboration>

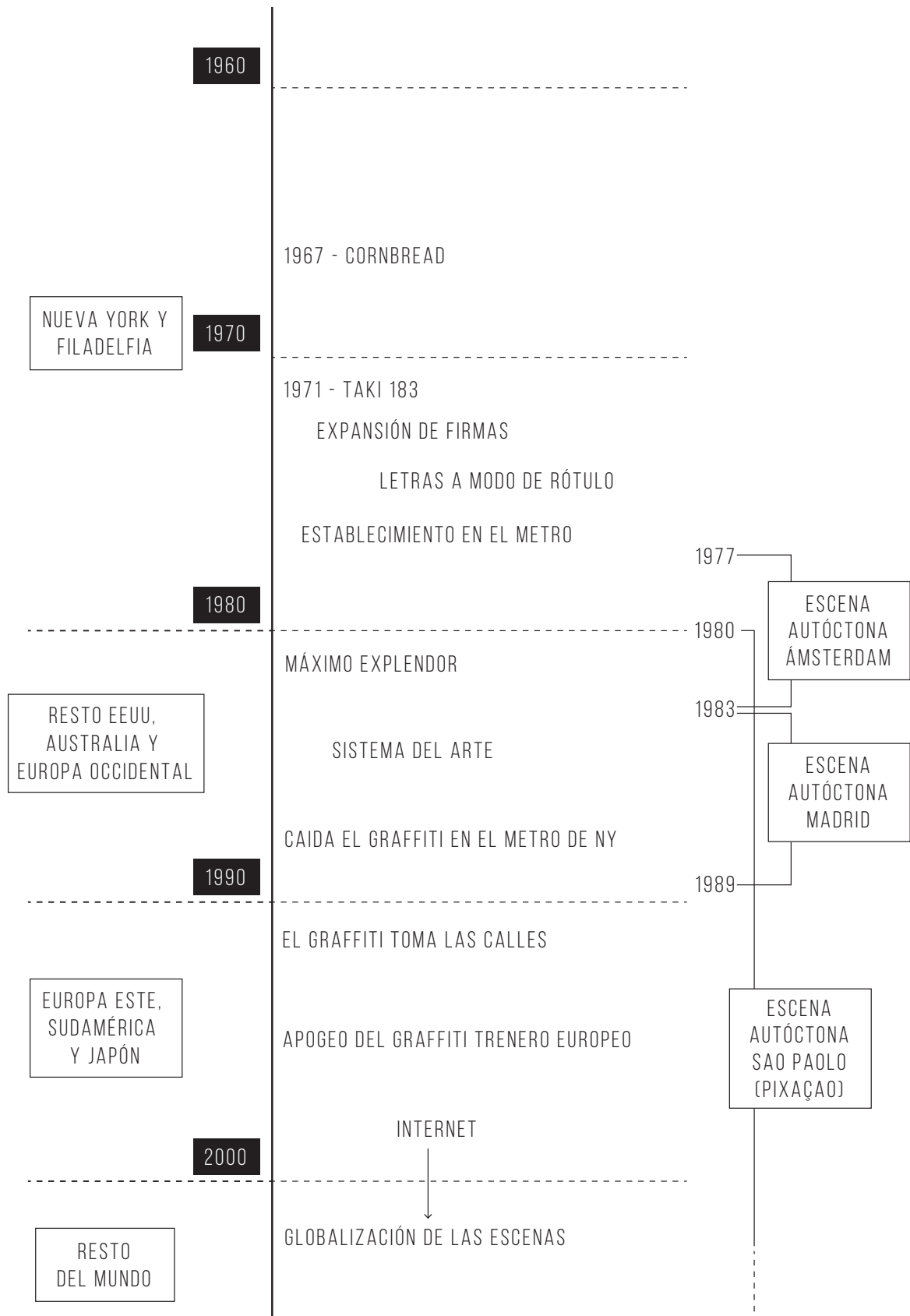


Fig. 82 - Gestación del Graffiti y su expansión por Europa y el resto del mundo.

época dorada de los noventa en el Subway Graffiti neerlandés, con constantes visitas de escritores de países cercanos, especialmente de la escena de la Cuenca del Ruhr (Caputo, 2012: 358-359).

Llegados a los noventa, la red de vínculos entre escenas continuaba creciendo con los viajes de escritores buscando nuevas experiencias. De forma natural, se sucedían intercambios entre ciudades cercanas o de un mismo país, como es el caso del nexo entre las ciudades alemanas de Múnich, Dortmund, Hamburgo o Mainz (Kaestner y Pedersen, 2019), en el que escritores como LOOMIT, STONE, CAN'TWO, CHINTZ, SHARK o NEON se reunían para intercambiar conocimientos y experiencias a través de la práctica del graffiti. Como es lógico, entre países cercanos, tanto geográficamente como culturalmente, era más frecuente que hubieran intercambios. Como narra el escritor finlandés EGS, así es cómo la escena de Helsinki conectó con la de Estocolmo, y años después, gracias al sistema Interrail de viaje en tren por Europa, pudieron ampliar su red de conexiones hacia Suiza, Alemania, Bélgica, Holanda, Francia y España (Caputo, 2012: 93). Efectivamente, el Interrail supuso un factor clave en la expansión del Graffiti a principios de los noventa. Así lo constata LOOMIT, cuando explica que gracias a este sistema viajaron y recibieron viajeros de toda Europa, de Finlandia a España y de Grecia a Irlanda (Caputo, 2012: 91). En los noventa era más que notable la actividad en trenes y metros, evidenciando de este modo su importancia en el desarrollo del Graffiti europeo y mundial. Figueroa (2014: 195) opina acertadamente que este hecho, para los escritores, «suponía una oportunidad para ligarse a los orígenes neoyorquinos, con la pretensión de emparentarse con su tradición». Abarca (2010: 369) sostiene que, en el auge del Graffiti trenero en la Europa de los noventa, los vagones de metro habían constituido un soporte predilecto para los escritores, pues, además del mencionado romanticismo con respecto al Graffiti neoyorquino, por el hecho de tratarse de espacios altamente vigilados, cada la acción adquiría un valor añadido, casi de hazaña. Ciertamente, la escena trenera europea de los noventa se establece como paralela a la escena mural, adaptada a los nuevos contextos socio-políticos a través de unos «medios, contactos y metodologías propias» (Gómez, 2015: 431).

En la misma dinámica de los viajes de escritores por Europa y la consecuente activación de múltiples escenas, comienzan a gestarse numerosos fanzines especializados. Así pues, los noventa supone todo un estallido de material visual que rápidamente comenzará a utilizarse en el canjeo y para el establecimiento de redes de intercambio. La gran mayoría de fanzines se presenta con una estructura muy similar, en la que observamos la importancia visual sobre cualquier análisis, es decir, más fotos que texto, y en el reflejo de las diferentes escenas a través de un surtido de fotos compuesto por piezas y acciones destacables (Caputo, 2012: 80-81). Con todo ello, Figueroa analiza cómo, con el circuito de fanzines de Graffiti que se produce en los ochenta y noventa, y con la llegada de Internet, se produce «una fractura entre la realidad de la calle y la virtualidad de la percepción digital del mundo real»

(Figuerola, 2014: 198). En concordancia con esta idea, MODE2 recuerda cómo vio por primera vez la pieza que FUTURA hizo en 1981 en Ladbroke Grove, y la diferencia de observar *in situ* a ver una foto en una revista. Cuenta que, al enterarse de su existencia, fue a buscarla caminando a pie, pasando ciertos obstáculos, hasta llegar a ella y verla en vivo y en directo, la primera pieza de un escritor neoyorquino en Londres –y en Europa– (Caputo, 2012: 79).

A medida que han avanzado los años noventa, se puede corroborar la gran influencia del Hip hop sobre el Graffiti europeo, llegando a instalarse de un modo definitivo en muchos de los practicantes como un todo, el pasado y presente al que pertenece, a pesar de haberse tratado de una invención impulsada por los medios de comunicación en su paso de Norteamérica a Europa y a los demás países del mundo, como ya hemos examinado en párrafos anteriores. Aún así, el Graffiti va tomando poco a poco entidad propia, llegando a desvincularse en numerosas escenas del *hip-hop pack*. Figuerola (2014: 263) analiza las similitudes en la gestación de escenas como la de Barcelona o Madrid con la neoyorquina, concluyendo que, de no haber llegado el graffiti de la mano del Hip Hop, se intuía una evolución similar a la neoyorquina, con unas influencias más visibles de subculturas como el punk, el heavy, el rock, además de tradiciones latinas y afroamericanas. Por consiguiente, difícilmente terminará por materializarse una desvinculación total del Graffiti con respecto al Hip Hop. Con todo ello, el valor del discurso del Graffiti –ligado al Hip Hop o no– viene dado en gran medida por el grado de actitud irreverente de los escritores con respecto a las normas. De Diego (2000: 237) considera que los escritores, en sus formas de hacer, «contraponen de forma fehaciente una visión diferente y marginal de la ciudad frente al modelo transparente, limpio, higienizado y especulador que les es impuesto».

A nivel territorial, el Graffiti llegó a Asia, Sudamérica y el resto del mundo de un modo algo más tardío que las otras demarcaciones citadas. Con la llegada de Internet a finales de los noventa, las distintas escenas que diferenciaban países, regiones e incluso barrios concretos comienzan a fusionarse. Si bien es cierto que para escritores de países lejanos como Rusia o Sudáfrica, habitualmente obviados, Internet ha supuesto un mundo de posibilidades, tanto de visibilidad como de acceso (Ganz y Manco, 2004: 10). La evolución del Graffiti en los países latinoamericanos va enlazada a los diferentes conflictos sociales que estos han sufrido históricamente. Ganz y Manco (2004: 19) destacan como principales potencias del Graffiti en Sudamérica las ciudades brasileñas de São Paulo y Río de Janeiro, además de países como Argentina y Chile. Especialmente reseñable será la denominada escena autóctona del *Pixação* desarrollada en São Paulo durante los ochenta. Con una metodología única y adaptada al contexto, en la que «la competición pasa por la conquista de soportes cada vez más altos» (Abarca, 2010: 298). Esto es, firmas y rótulos realizadas con rodillos y espráis en las fachadas de rascacielos. Con el cambio de siglo, autores como Omaña y Juárez (2011), Arroyo y Arroyo (2015) o

López (2015) consideran otros países latinoamericanos como significativos dentro del Graffiti global, por ejemplo México, Ecuador, Perú o Colombia, contribuyendo a ello con sus respectivas investigaciones. Ciertamente el Graffiti en el sur de Norteamérica y Sudamérica es una materia sugestiva para futuras investigaciones, pues sus raíces, expansión, desarrollo, analogías y conexiones actuales con Europa son, sin duda, vías de investigación que hacen posible un nuevo camino hacia el conocimiento social y cultural del ser humano contemporáneo (Fig. 82).

#### 5.4. El Graffiti en España

A continuación nos centraremos en el Graffiti estatal como influencia más directa sobre la escena del Graffiti en Granada. Me he limitado a mencionar las claves históricas, los acontecimientos relevantes o los nombres significativos que atañen al Graffiti como movimiento, llevando a cabo un ejercicio de análisis y analogía con respecto a nuestro caso de estudio, pues, aunque en posteriores capítulos se efectuará un desglose temático respecto a cuestiones concernientes a la problemática global del Graffiti, considero que de este modo mi aportación enriquecerá y ampliará de forma efectiva la comprensión del contexto que expongo. De igual modo, considero que se cuenta con un número considerable de publicaciones descriptivas, analíticas y, sobre todo, rigurosas respecto a la propia creación de un relato colectivo sobre la historia del Graffiti español. Así pues, mi aportación se apoya en los estudios precedentes de autores de referencia en España, como son De Diego (2000), Gálvez y Figueroa (2002, 2014), Figueroa (1999, 2006, 2014a, 2014b), Berti (2009), Abarca (2010a, 2010b, 2011), y Gómez (2015).

Las dos ciudades en las que despuntó el Graffiti neoyorquino o Hip Hop Graffiti tempranamente fueron Madrid y Barcelona, que ya contaban con una serie de experiencias preliminares en cuanto a creación gráfica callejera a principios de los ochenta. En ambas ciudades existieron una serie de tendencias o movimientos callejeros análogos que llegaron a convivir y compartir espacio por un tiempo. En el caso de Madrid hablamos del denominado Graffiti autóctono, una primera oleada semejante al *tagging* neoyorquino que surgió a principios de los ochenta (Gálvez y Figueroa, 2004: 28). El máximo representante del Graffiti autóctono madrileño fue MUELLE (1965-1995), considerado el precursor de una tendencia, dentro de este movimiento, similar al *tagging* neoyorquino, basado en la utilización de la flecha como forma estilística destacada en las firmas (Gálvez y Figueroa, 2004: 36). MUELLE fue uno de los escritores más prolíficos de los ochenta, y con sus numerosas acciones en lugares visibles motivó a otros muchos jóvenes a seguir sus pasos. Por añadidura, MUELLE fue una gran influencia, no solo por las acciones *per se*, sino porque fue capaz de establecer ciertos criterios éticos en relación con los lugares donde intervenir (Berti, 2009: 109). El propio MUELLE reflexionó sobre ello en algunas ocasiones, asegurando que escogía a conciencia la ubicación. En el documental *Mi firma en las paredes*, a través de una escenificación en la que aparece MUELLE, se ilustra esta idea:



(...) no se puede pintar en cualquier sitio, no puedes pintar en los vagones del metro, en las paredes de las casas, ni en las propiedades privadas (...) y sí en carteles publicitarios, vallas abandonadas, tapias, casas abandonadas, cosas por el estilo (...) con nuestras pintadas le devolvemos a la ciudad parte del oxígeno que le roban los fabricantes de espráis. Cuando pintas te sientes vivo, y por un momento te olvidas de que eres masa. En esta ciudad hay demasiada mierda y demasiada soledad, de este modo le regalamos a la gente un poco de nosotros mismos. (Cervera, 1991)

En convivencia con los autóctonos apareció a mediados de los ochenta en Madrid una segunda oleada de escritores adscritos al Graffiti neoyorquino o *Hip Hop Graffiti*, y con una diferencia de dos o tres años con respecto a la llegada del Graffiti neoyorquino a Francia, lo cual no impidió que España se convirtiera pronto en uno de los países importantes del Graffiti europeo (Figuerola y Gálvez, 2004: 56). Así pues, a los nombres destacados del Graffiti autóctono como MUELLE, BLECK (la rata), JOSESA PUNK o BERO ES DIOS (Figuerola y Gálvez, 2004: 49), se unen CHOP, RAYO, ZETA o MAST, de Alcorcón o Móstoles, como exponentes significativos del Hip Hop Graffiti originario en Madrid (Berti, 2009: 128). Móstoles y Alcorcón fueron las primeras localidades en abrazar y asimilar el Graffiti neoyorquino de forma notable (Abarca, 2010b: 8). El grupo QSC fue uno de los más destacados, compuesto por los escritores SNOW, SEONE, MAREY, AGS, JAST, MATA, ARDI o SAC, entre otros, fue también una de las primeras *crews* en pintar el metro de Madrid (Berti, 2009: 146-147).

La idea de una introducción del Graffiti en España a través de la cultura Hip Hop, con el protagonismo específico del *breakdance*, la desarrollan autores como Berti (2009: 204), Figuerola (2014: 256) o Gómez (2015: 512), argumentando que en un comienzo el baile era el nexo de unión y conexión principal entre jóvenes, siendo la práctica del graffiti relegada a un segundo plano, como algo decorativo o publicitario. Así ocurrió, por ejemplo, en las primeras piezas registradas en Barcelona. La primera pieza, según Berti (2009: 208-209), se realizó en 1983 en una entrada de metro tapiada en el número 64 de Paralelo, en ella ponía «Breakers 54». De forma similar a lo que ocurriría en Madrid con el Graffiti autóctono o en Nueva York y París con los artistas urbanos, en Barcelona existieron una serie de actores artísticos que coexistieron de forma paralela en la calle con el *Hip Hop Graffiti*. Uno de los grupos más destacados fue Els Rinos, fundado en 1985 por estudiantes de arte y diseño vinculados algunos de ellos con La Fura dels Baus (Berti, 2009: 171). Tanto en Barcelona como en Madrid tuvo una destacada irrupción el denominado *Serigrafitti* o *Stencil Art*. Quizás en la ciudad condal adquirió mayor relevancia a partir de la exposición *Barcelona Graffiti* (1986), organizada por Genís Cano y en la que participaron los grupos más activos del momento como Els Rinos, PN+A y Trepax (Cano y Rabuñal, 1991). A pesar de la efervescencia en la segunda mitad de los ochenta del *Serigrafitti* en Barcelona, su conexión con el *Hip Hop Graffiti* fue mínima, terminando muchos de los serigrafitistas por pasarse al lado de los escritores de graffiti (Figuerola, 2014: 303).

A partir de mediados de los ochenta, ocurrieron en Barcelona dos acontecimientos reseñables que influyeron notablemente en el posicionamiento del Graffiti local a incluso estatal. Uno de ellos fue el interés del célebre fotógrafo Henry Chalfant por la escena del Graffiti barcelonés. Esta disposición se vio reflejada en sus continuas visitas a la ciudad, tanto para documentar materiales para su siguiente libro, *Spraycan Art* (1987), como para participar en diversas actividades como muestras y conferencias, en las que llegó a participar también el escritor neoyorquino LEE QUIÑONES (Berti, 2009: 214-215). Otro de los sucesos que ha sido preponderante a posteriori fue la visita a Barcelona en 1989 del escritor neoyorquino FUTURA 2000 (Fig. 84). Su viaje vino condicionado por una exposición comisariada por la extinta galería Arcs & Cracs y, como ya haría años atrás en otras ciudades como París o Londres, paralelamente a la muestra anunciada efectuó una pieza de manera independiente, en esta ocasión con la presencia de algunos escritores locales como FASE (FASIM), BIZ o STRATOS (Berti, 2009: 221). El propio FASIM cuenta lo ocurrido de la siguiente manera:

(...) nos enteramos por la prensa, y algunos fueron a ver a FUTURA pintando, BIZ y alguno más le ayudaron en un muro próximo a la galería, en El Born, muy cerca de la actual Montana Gallery. (...) Fuimos todos a verlo y a conocerlo el día de la expo, pero lo que pasó es que Barcelona no estaba preparada para recibir a un artista urbano, porque no sabía nadie nada del tema, a excepción de unos cuantos chavales adolescentes que fuimos de los pocos que lo visitamos. A él le hizo mucha gracia que solo en la ciudad un grupo de niños sabíamos quién era. En ese momento nosotros fuimos los más vanguardistas de la ciudad. (...) Nos acabó regalando muchas cajas con pintura que le sobró y entonces le dediqué un muro que me estaba currando en San Andrés (Fig. 85) y que acabó saliendo en un reportaje de TV3<sup>8</sup> (FASIM, c.p., 2019)

Además de los mencionados FASE, BIZ y STRATOS, KOA, algunos nombres relevantes de la escena barcelonesa de principios de los noventa fueron: LITO, KOA, KAPI, TAKA, SUTIL, SPAT2, PRINCE, SENDYS, INUPIE, RASO, CASH, BIZ, KAOS, SHOT, PATO, ERTO, TORE, NESK, MOOCKIE o EL XUPET NEGRE (Berti, 2009: 250-254). A esta oleada se le suman en la mitad de los noventa otros nombres destacados, según Gómez (2015: 461-462), SIRE, DOING, KAZE, MEOT, SEN, SUGAR, MUSA, VINO, OVES o SNAT, entre otros. Los escritores relevantes de la escena madrileña también se multiplican con el paso de los años noventa, ACME, CZB, DACREW, DRN, EMT, KR2, CEX, XAE, QSC, LOS REYES DEL MAMBO, TPB, THE TROMPE KLUB, XBK, TPM, 31CLAN o TFV (Figuroa 1999: 196).

Berti (2009: 92) analiza los inicios del Graffiti en España a través de dos oleadas comprendidas entre los años 1984 y 1990 (Fig. 83). Es innegable en los ochenta el papel difusor del Graffiti en Madrid y Barcelona como primeros focos en España, así como en los noventa es evidente su influencia hacia otras escenas nacionales (Figuroa y Gálvez, 2006: 86). Ciertamente, en este sentido no podemos obviar el papel trascendental que desempeñó la escena surgida en el Levante español en la segunda mitad de los ochenta. Hablemos primeramente de Alicante, cuyos máximos representantes en un inicio fueron ALEXIO, TOM ROCK, LOCO13, NENE, así como FAT,

8. En 1990 el programa *Panorama* de TVE1 Cataluña emitió un monográfico sobre la creciente cultura del Graffiti en Barcelona titulado "Pirats pel Graffiti", producido por Rosa López y Albert Bori.

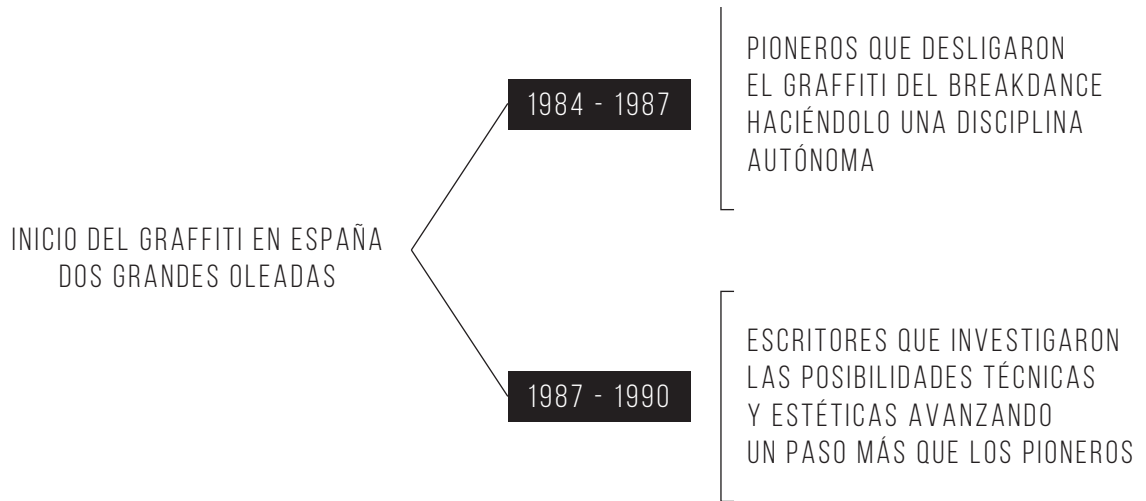


Fig. 83 - Oleadas del Graffiti gestacional. Berti (2009: 92).



Fig. 84 - Mural de FUTURA 2000 en Barcelona. 1989.



Fig. 85 - FASIM. Distrito de San Andrés, Barcelona. 1989.

KAMI, REBEL, MORO, DECER, MARKA2, MAX, SKII, TRAVOL, PAPO, ESPINETE o DOLAR (Berti, 2009: 289). En Alicante, unida a Murcia en una sola zona debido a su hermanamiento por la cercanía geográfica, el Graffiti comenzó algo más tarde que en Madrid y Barcelona. A través de un fuerte y continuo contacto entre escritores alicantinos, madrileños y barceloneses, dichas ciudades han conformaron lo que Berti (2009: 277) denomina como «triángulo de oro», en referencia a la gran actividad inicial de las tres escenas y su influencia posterior en las escenas estatales venideras.

Como decimos, a partir de los noventa comienzan a desarrollarse multitud de escenas por todo el territorio nacional, la cuales, desde esa referencia base que es el triángulo de oro que conformaban Madrid-Barcelona-Levante, irán tejiendo toda una red de conexiones humanas propiciadas principalmente por los viajes de escritores en autobús o en tren (Fig. 86). Algunas de las ciudades reseñables que comienzan a experimentar un fuerte desarrollo en sus escenas desde mediados de los noventa son Valencia, Murcia, Málaga, Sevilla, Zaragoza, Girona, Lleida o Palma de Mallorca. Figueroa (2006: 94) habla de una génesis y desarrollo exógeno o endógeno, alegando el caso de Barcelona como escena en la que las visitas foráneas han jugado un papel importante; y el caso de Mérida, como paradigma de las ciudades un tanto aisladas y que, a pesar de ello, se han constituido como escenas relevantes dentro del territorio español de los noventa. En la segunda mitad de los noventa, en la que ya entra en escena el Graffiti granadino, algunos nombres influyentes y destacados a nivel nacional son AEEC, DIBO, DRIM, HES, HANEM, KHIS, PUKE, LAMANO, SIXE, ROSTRO, SATURNO, SHI, SYE, SUSO33, SONSI, CADE, DUKE 103, HOSH, SCAWT, SHER, VINO, SCUM, DEMS, ROSH, FONS, JANK, IKUSI, ROIS, HEC, GOLPE, CENT, ROCKY, ISRA, OKUDA, THAE, POSK, DUBE, ADIOS, NIE, SEC, BUDA, SPOK, PIRULO, NOER, ZANT, DEON, WAINE, MAY, ALIVE, BUNI, INCA, ALIEN, RIBON, LOGAN, KSR, MATE, BESDO, entre otros, y que ya son habituales en los fanzines de tirada nacional más importantes<sup>9</sup>, como *Game Over* o *Wanted*. Como decimos, la relevancia de la escena granadina comienza a aflorar en esta segunda mitad de los noventa, una prueba de ello es la participación de algunos de los mencionados escritores, como MAST, MOOCKIE, NEM, MUSA, IRA, LOGAN, DUKE o KSR, en los encuentros celebrados en la sala Industrial Copera (1996) y en el recinto IFAGRA (1999).

En el contexto definido de *jams* y conciertos en el marco de la subcultura del Hip Hop de los noventa, además de los viajes de escritores de graffiti hacia otras ciudades, hay que añadir que en el Graffiti también adquirió una gran importancia la circulación de información visual. Esto es, fanzines específicos, documentales e, incluso, fotos personales, así como bocetos y textos que viajaban de una ciudad a otra a través de correo postal. Como apunta Berti (2009: 368), efectivamente a principios de los noventa los fanzines supusieron un medio fundamental de comunicación e información en España, a lo que Gómez (2015: 461) añade que el correo postal fue un modo de retroalimentación de escenas, tanto a nivel estatal como internacional.

9. Nota: *Game Over* n°9 (1997) y n°10 (1999); *Wanted* n°7 (1999) y n°9 (2000); *Downrocks* n°1 (2001) y n°2 (2002).

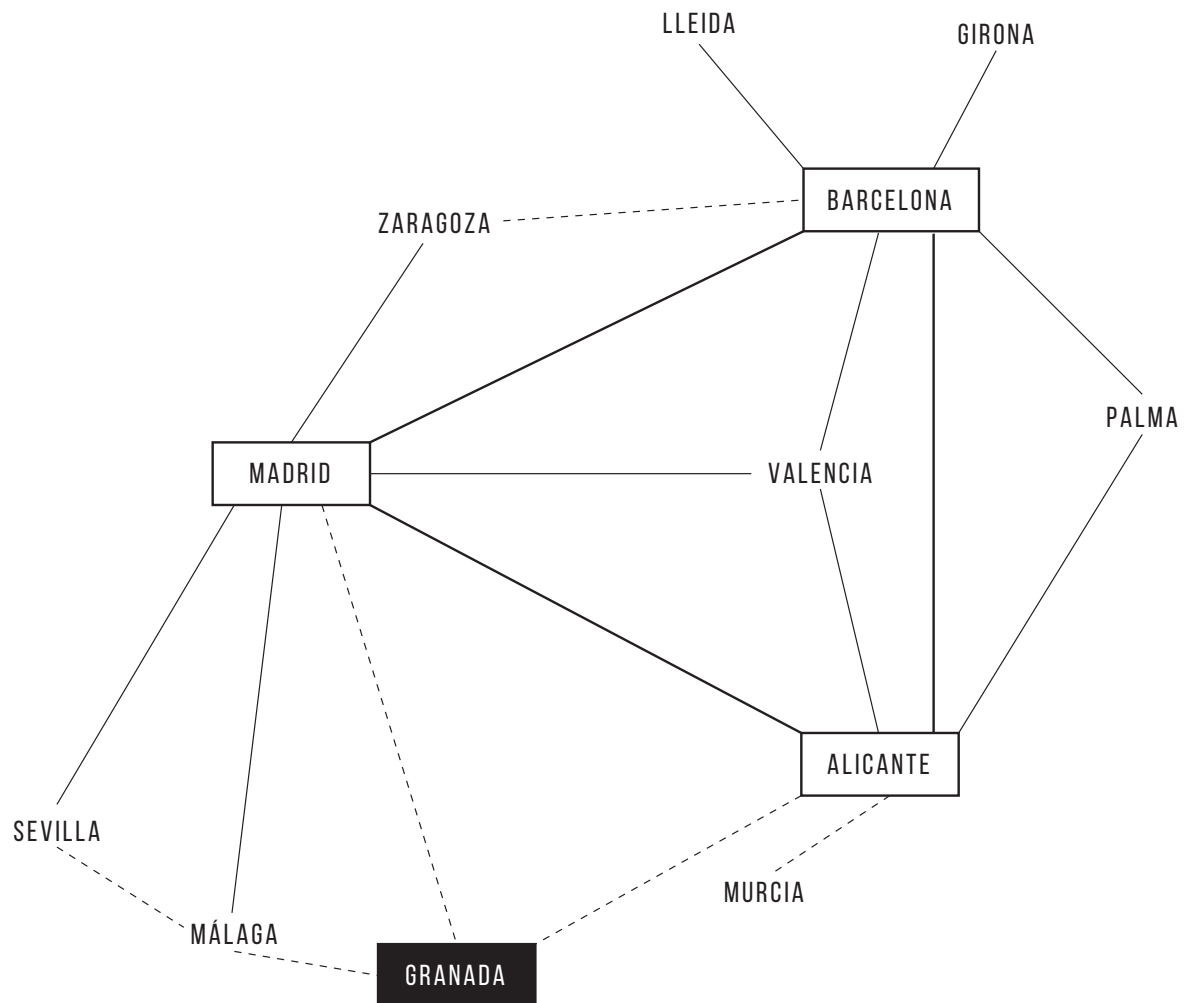


Fig. 86 - Red de comunicaciones y conexiones territoriales del Graffiti español hasta la llegada de Internet a finales de los noventa.

La relación entre escritores de graffiti y el mundo del arte fue bastante escasa antes de los noventa, si nos ceñimos a una visión del arte únicamente centrada en las altas esferas, como pueden ser las galerías más relevantes a nivel nacional o las ferias más sólidas. Teniendo en cuenta que a principios de los noventa el Graffiti iba unido a la cultura Hip Hop de un modo prácticamente indisoluble, en España, como decimos, la mayoría de propuestas expositivas o actividades artísticas llegaron auspiciadas por unas iniciativas particulares, frente a la apuesta por iniciativas de instituciones públicas en otros puntos de Europa (Figueroa y Gálvez, 2004: 114). Así pues, como participación antes de los noventa de escritores de graffiti en exposiciones consideradas por su relevancia en la esfera artística Berti (2009: 77) destaca la exposición *American Graffiti* en la edición de ARCO de 1985, con presencia de obra de escritores neoyorquinos, la cual pasó desapercibida en la escena del Graffiti estatal. Casi llegando a los noventa será de gran relevancia la exposición *Barcelona Murs* (diciembre 1986-enero 1987) llevada a cabo por el sociólogo Genís Cano. En dicha exposición llama la atención la manera en que Cano definió ante la prensa su criterio expositivo, soslayando, ninguneando e, incluso, denostando el *Hip Hop Graffiti* (Antón, 1986, en Berti, 2009: 197). Después de los noventa, y con el repunte de otros muchos tipos de expresiones artísticas independientes en el espacio urbano que han ido surgiendo, la relación entre el Graffiti y el arte, de los escritores con las galerías, ha experimentado numerosos cambios significativos que han hecho madurar tanto la misma concepción de lo que significa Graffiti, como su finalidad en el contexto artístico. Figueroa explica y define dicha problemática del siguiente modo:

Gracias a esas primeras y decepcionantes experiencias con las galerías de arte en los ochenta y noventa, quedó patente el hecho de que el Graffiti tenía una contextualización muy precisa que hacía que toda su conversión en un producto artístico acabase convirtiéndose en una mistificación, una falsedad, un simulacro. Se denunciaba que dichas obras por mucho estilo que tuviesen, se pintasen con aerosol o incluyesen tal o cual iconografía eran falsas en su pretensión de hacerse pasar por graffitis. El Graffiti de galería se aprovechaba del aura callejera del Graffiti real, para simplemente vender mercancía original e insertar a los escritores en el rol de pintores convencionales. (Figueroa, 2014b: 21)

Como último apunte al desarrollo del Graffiti, tanto estatal como global, aludiré a la trascendencia de Internet como aglutinante de escenas, así como dispositivo distorsionante. Como ya sabemos, Internet ha supuesto, desde su llegada a finales de los noventa, una revolución para la comunicación y la vida social de las personas. En el contexto del Graffiti español en concreto, con la llegada de internet «se produce una fractura entre la realidad de la calle y la virtualidad de la percepción digital del mundo real» Figueroa (2014: 198), auspiciada por las redes sociales y su asentamiento a partir del 2000. Como ya hemos mencionado en anteriores capítulos, otra coyuntura preponderante generada por la llegada de Internet es el desvanecimiento del carácter autónomo o particular de cada escena, propiciado por la rápida e inmediata red de circulación de información, llegando a transformarse el conjunto de

escenas locales en una sola escena estatal (Abarca, 2010). Observamos en este hecho una transformación significativa en el desarrollo del Graffiti tanto a nivel estatal como mundial con el cambio de siglo, caracterizada por la urgencia y la inmediatez de los *mass media* y la postmodernidad. Si el Graffiti antes de la llegada de Internet se componía de escenas interconectadas, parece que hoy en día la aludida escena global se forma a base de tendencias itinerantes y pasajeras.







**6. DESARROLLO  
HISTÓRICO DEL  
GRAFFITI EN GRANADA**



## 6. DESARROLLO HISTÓRICO DEL GRAFFITI EN GRANADA

El Graffiti en la ciudad de Granada surgió como un fenómeno paralelo a otras ciudades de España y del resto del mundo. Pero podríamos decir que Granada, a pesar de haber contado con un ascenso enorme de su relevancia dentro del panorama nacional, estaría enmarcada dentro del conjunto de ciudades en las que el Graffiti se gestó de forma algo tardía con respecto a las pioneras.

Siguiendo el mismo patrón que el anterior capítulo referente a la construcción de un desarrollo histórico del Graffiti, trataremos de mostrar los hechos o acontecimientos que pueden considerarse relevantes, atendiendo a la influencia o al peso que estos hayan podido ejercer en el devenir de los escritores y su forma de proceder. Aunque se trata de huir de leyendas, falacias y personalismos, se es consciente de que en el hecho de reconstruir un relato seguirán quedando voces ocultas o perspectivas distorsionadas. En consecuencia, el tratamiento de dicho tema queda abierto a revisiones y aportaciones posteriores, pues en la confección de una historia no lineal deberá estar siempre presente la flexibilidad y pluralidad de narraciones.

Un par de años antes de comenzar la década de los noventa, empezó a verse las primeras firmas por la ciudad relacionadas con el Graffiti. Algunos años antes el aerosol ya había hecho su aparición en las calles de Granada en forma de frases y propaganda de algunos partidos que, incluso, daban instrucciones a sus militantes en unos panfletos sobre cómo realizar estas pintadas (Vallejo, 2000: 57). De estas primeras firmas se pasó en poco tiempo a la elaboración de un lenguaje con unos códigos concretos. Estos primeros escritores de graffiti actuaban por imitación, dada la escasísima información visual referente al Graffiti que llegaba a Granada a través de la televisión, fanzines y, sobre todo, por las fotografías que los primeros practicantes realizaban en sus viajes a otras ciudades. Al igual que en todo el mundo, en Granada, la aparición de Internet a finales de los noventa supuso todo un punto de inflexión en el desarrollo, difusión y expansión de este movimiento, afectando en gran medida a las formas de hacer que habían mantenido hasta este momento los escritores de graffiti.

## 6.1. Período 1989-1993. Antecedentes y raíces

Como decimos, a finales de los años ochenta, las primeras manifestaciones pictóricas realizadas por los que serían los artífices del surgimiento del Graffiti en la ciudad se reducían a unas cuantas firmas hechas con rotulador y, en menos ocasiones, con pintura en aerosol. Hasta los primeros años de la década de los noventa no podemos considerar el Graffiti granadino como un movimiento, pues lo que sucedía antes eran situaciones aisladas y poco comunes.

No cabe duda de que debemos tener en consideración el legado del grafito histórico hallado en Granada, pues, aunque hemos explicado en capítulos anteriores el amplio halo temporal que separa a estos del Graffiti contemporáneo (ver capítulo 1.3), ambos poseen en común el aspecto esencial de ese impulso testimonial que es plasmar una firma. Del mismo modo, advertimos diferencias en los objetivos, pues los grafitos históricos se producían mediante hechos aislados, mientras que en el Graffiti subsiste el concepto de *getting up* (Castleman, 2012), o hacerse ver mediante la repetición de una firma, de diferentes modos y formas y en múltiples espacios. En Granada, el historiador de arte e investigador José Ignacio Barrera Maturana ha realizado en los últimos años numerosos estudios referentes a grafitos históricos encontrados en lugares tan representativos como La Alhambra o las casas moriscas del Albaicín. Barrera Maturana (2012: 79,80) nos muestra casos tan peculiares como el de las firmas testimoniales encontradas en los muros de La Alhambra, siendo esta clase de firmas realizadas por personajes tan célebres como Víctor Hugo, Byron, Chateaubriand o Richard Ford, a principios del s. XIX. Este fenómeno nos confirma que la acción de firmar en lugares ajenos no es algo exclusivo del Graffiti. Aun así, difícilmente podemos posicionar unas raíces granadinas a partir de este fenómeno, pues, a pesar de tratarse de un legado del tipo «yo estuve aquí», no comparte con el Graffiti dos de sus principales características: la autopromoción personal y la conciencia de comunidad. Estos dos factores serán claves para que pasemos a advertir el tránsito de fenómenos aislados a movimiento.

El Graffiti en Granada se ha caracterizado desde sus inicios por mantener una constante artística que ha condicionado su desarrollo. Esto se debe en gran parte al mencionado comienzo del movimiento algo tardío con respecto a otras escenas estatales, unido al hecho de las características específicas de una ciudad con una tradición artística destacada. Es por ello que para indagar y observar unas referencias o antecedentes del Graffiti granadino precisamos atender y analizar una serie de movimientos artísticos relacionados con la crítica, la protesta, la resistencia y que se presentan arraigados en la cultura marginal y popular.

A principios de los ochenta, en plena época postfranquista, en Granada comenzó a bullir un movimiento juvenil de tintes contraculturales. Esta escena se sustentó en gran parte como una cultura de bares alternativos, como el Planta Baja, el cual,

además de tratarse de un punto de encuentro e intercambio de muchos de los protagonistas de dicha escena, poseía un espacio físico en el que se daba rienda suelta a dicha explosión de libertad y creación (F. Sigler, 2015: 65, en Collados y Juan Planta, 2015). Además del Planta Baja, a este efecto contracultural habría que sumarle otros lugares de encuentro coetáneos. La Tertulia era uno de ellos, en él se fraguó una cultura más literaria y ligada a estilos musicales como el jazz o el blues, más alejados de rock, punk o la música electrónica, más común en Planta Baja. A pesar de la existencia de cierta rivalidad entre los dos locales (Carnicero, 2015:113, en Collados y Juan PLanta, 2015), advertimos que ambos contribuyeron a la explosión y el desarrollo de una generación con ansias de libertad y festejo a través de una actitud creativa permanente.

A principios de los ochenta, en este ambiente nocturno entre el Planta Baja y La Tertulia, confluyeron en Granada varios jóvenes con aspiraciones artísticas adheridas al activismo, a la propaganda andalucista, feminista y cercanos políticamente al partido Los Verdes. Eran Antonio Ramón Molina, diseñador gráfico y artista visual; Guillermo Valle, escritor y poeta; y Rafael Villegas, periodista y artista fascinado con la poesía visual. Bajo el nombre de La Carpeta, decidieron montar un grupo de acción poético-reivindicativo basado en intervenciones urbanas de carácter lúdico y en las que involucrar al ciudadano fue una constante. Tras reunirse una tarde de 1981 en el Café Suizo, acordaron que su primera acción-publicación sería una carpeta denominada como La carpeta, número 0 (1982) (Fig. 87) que contendría un compendio de los objetos y artefactos creados hasta esa fecha, sirviéndoles como carta de presentación (Molina, c.p., 2019). Tras este proyecto, con el que consiguieron proyectar hacia las esferas políticas y culturales granadinas de aquella época una imagen de frescura creativa, legitimada en gran parte por el apoyo de personalidades como Juan de Loxa, Manuel Rivera y Álvaro Salvador, la actualidad política les llevó a confeccionar y llevar a cabo toda una serie de complejas acciones e intervenciones urbanas, tanto de carácter independiente como por encargo. Una de las acciones más significativas de La Carpeta fue la que llevaron a cabo en Bib-rambla en 1983 con motivo de las actividades paralelas del 2º *Encuentro de Poetas Andaluces* (Fig. 88 y 89), y que contó con la participación de Rafael Alberti y Juan de Bouza. Consistió en una instalación que comprendía la Alcaicería y las inmediaciones de la plaza Bib-rambla, compuesta por cuerdas que dificultaban el acceso a la plaza y finalmente un mural que había que atravesar para poder llegar al destino. Las cuerdas simbolizaban la represión sufrida en la época de la dictadura, las cuales, según Molina (comunicación personal, 2019) había que atravesar para llegar por fin a la «gran plaza abierta» (Aleixandre, 1954). La idea de conjunto siempre presente en los trabajos de La carpeta se ve reflejada en los artefactos complementarios que diseñaban, siendo en esta ocasión un desplegable que contenía una gran línea roja que invitaba a su ruptura, análoga a las cuerdas que impedían el paso a la plaza Bib-rambla (Fig. 90 y 91). Otra de las acciones urbanas relevantes de La Carpeta fue la que llevaron a cabo motivados por las protestas anti-

OTAN en 1986 en Granada, ingeniando todo un despliegue de materiales visuales que hacían las veces de folletos informativos, así como de artefactos de protesta en las manifestaciones (Fig. 92). También en 1986 coordinaron una exposición en Condes de Gambia, que encuentro relevante para el caso que nos ocupa, pues en ella se dieron dos características afines a la relación entre el Graffiti contemporáneo y la esfera del arte. Dicha exposición consistió en la colocación de una serie de planchas continuas a modo de falsa pared que estas se ofrecían al público asistente para las interviniese, mediante el uso de una gran variedad de materiales dispuestos al efecto. Curiosamente uno de los materiales más empleados fueron los aerosoles, quedando como resultado final una suerte de graffiti colectivo *indoor* (Fig. 93). Encuentro especialmente relevante la normalización que Antonio Ramón Molina dio al uso de la pintura en *espray*, pues para él significó un medio con el cual podía expresarse de manera directa, tanto en su obra pictórica como en las acciones colectivas en las que se vio involucrado. También advertimos en este hecho una conexión directa con el Graffiti contemporáneo. Concretamente hemos percibido dicho paralelismo en un trabajo pictórico que Antonio Ramón Molina llevó a cabo en la persiana del Centro Artístico, fruto de un encargo de Juan de Loxa para una exposición colectiva que se celebró en 1986 (Molina, c.p., 2019) (Fig. 94). Este suceso podría tratarse de la primera vez que se utilizaba pintura en *espray* para un encargo de estas características, algo tan común en el Graffiti comercial local en años posteriores. La pintura de Antonio Ramón Molina albergó una técnica adelantada a su tiempo, ya que además de la normalización del aerosol como técnica pictórica, este dedicó gran parte de su línea visual a una serie de lienzos basados en la acción de arrancar carteles y pegar sus fragmentos en el lienzo, creando así un discurso fronterizo entre la calle y el estudio. Estos lienzos los exhibió en 1988 en Espacio Público, un local de copas que se encontraba en los alrededores de Plaza Nueva y que contaba con un espacio expositivo.

Antonio Ramón Molina fue uno de los sujetos más activos de La Carpeta. Escribió un texto con motivo de la iniciativa *Espacio Público* (1983), con el que pretendía implicar a la administración en la financiación y apoyo de futuros proyectos. Observamos en las palabras de Molina una relevante declaración de intenciones, pues en ellas se reflejan una serie de inquietudes conectadas directamente con las problemáticas planteadas en la presente investigación, como la relación entre artistas e instituciones, el papel de los barrios y sus gentes en el arte, y en general la observación o cuestionamiento de unas políticas culturales determinadas. En dicho texto, Molina defiende una petición de apoyo a la administración en los siguientes términos:

(...) Por lo tanto, la difusión y promoción del arte que desarrollan los jóvenes creadores, la información a otros grupos y estratos sociales de estos trabajos, y el contacto con el público, galerías de arte, coleccionistas consumidores y observadores del arte por un lado; y el disponer de un espacio permanente y adecuado para estas actividades, la implicación en el concierto cultural de otras zonas urbanas (barrios), la proyección y extensión provincial y el intercambio de exposiciones con otras ciudades, serían las mínimas condiciones necesarias para desarrollar a este nivel una adecuada y acertada política cultural (Molina, 21-9-1983)

Paralelamente a la actividad que desempeñó La Carpeta en los ochenta, podemos englobar como antecedentes artísticos una serie de pinturas murales realizadas por alumnos de Bellas Artes en ese mismo periodo (Vallejo 2000: 57). Se trata de una serie de trabajos encargados para una asignatura de técnicas pictóricas que se efectuaron en la calle y en otros lugares públicos y privados, como bares o espacios culturales. Vallejo (2000: 58) también menciona como antecedentes una serie de pinturas murales de corte reivindicativo llevadas a cabo por grupos feministas en unos muros colindantes a la plaza de toros y que desaparecieron por la demolición del muro en 1990. Estos hechos resultan relevantes en la medida en que la Facultad de Bellas Artes resultará ser una institución significativa en el devenir del Graffiti granadino, pues a finales de los noventa comenzará a albergar a numerosos escritores de otros puntos de España, al mismo tiempo que a principios de la década del dos mil un gran número de artistas, animados por los escritores estudiantes y compañeros, se interesaron por la ciudad como laboratorio creativo, lanzándose a intervenir en sus calles y siguiendo algunas de las pautas de los practicantes del Graffiti: intervenciones grupales y autogestionadas.

Lo cierto es que ninguna de las referencias mencionadas hasta el momento puede considerarse exactamente como una influencia directa en el Graffiti granadino, a pesar de los aspectos análogos ya mencionados y de considerar el paralelismo existente entre la pintura mural practicada a finales de los ochenta por los alumnos de Bellas Artes, visto como el más cercano precedente a la vertiente mural del Graffiti. Tanto es así, que aquella tendencia a llevar a cabo actividades de pintura mural daría lugar a una de las primeras experiencias frente a un muro que protagonizaron algunos jóvenes, futuros escritores granadinos. Ocurrió en la celebración de una serie de certámenes de pintura mural en los que participarían mayormente vecinos de la zona del Zaidín, a principios de los noventa (Sex et al., 2006: 200). Curiosamente, en estos concursos el uso de pintura en spray no era lo que abundaba, y lo cierto es que estos eventos no tenían prácticamente nada que ver con lo que años después sería considerado como el movimiento del Graffiti. Aun así, podemos considerarlo como un hecho decisivo, pues sirvió de revulsivo para que algunos de sus participantes sintieran la curiosidad por empezar a pintar en las paredes de la ciudad. Uno de los primeros murales de estética similar al Graffiti neoyorquino que algunos de los pioneros recuerdan fue de un autor desconocido, se encontraba en la Carretera de la Sierra, y consistía en un efecto de trampantojo en el que se podía observar una mano saliendo de la pared (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2013).

El nacimiento del Graffiti en Granada llega de la mano de la cultura americana del Hip Hop y la música negra, al igual que en prácticamente todas las ciudades españolas, exceptuando el Graffiti autóctono madrileño. Fue el *breakdance* una de las modalidades asociadas al Hip Hop que se asentó con más fuerza en Granada, provocando alrededor de él una serie de reuniones en calles e inaugurando una fórmula basada en hacer y ver la ciudad de otro modo distinto al de un lugar de mero tránsito y comercio.



Fig. 87 - Portada de la primera publicación del grupo La Carpeta, de título homónimo. 1982. Archivo personal de Antonio Ramón Molina.





Fig. 88 y 89 - Imágenes acciones en Bib-rambla en las que, además de La Carpeta, participó el poeta Rafael Alberti, con motivo del 2º Encuentro de Poetas Andaluces. Granada, 1983. Archivo personal de Antonio Ramón Molina.

Para recibir información sobre el encuentro, envíe este folio con una carta a:

la carpeta  
centro de estudios de la  
universidad de granada  
18013 Granada

El Encuentro de Poetas Andaluces tendrá lugar en la noche del sábado 30 de abril en el Marat Victoria.

nombre \_\_\_\_\_  
dirección \_\_\_\_\_  
teléfono \_\_\_\_\_

Durante los días del Encuentro el equipo de 'la carpeta' transmitirá automáticamente poemas a través del Centro de Informática de la Universidad de Granada a todos los Centros de Cálculo y de Informática universitarios españoles, incluyendo, un poema de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, como homenaje a estos poetas vivos de la generación del 27 y un poema de Elena Martín Vivaldi, como homenaje a tan entrañable poeta granadina.

Los actos propios y las actividades paralelas del Encuentro, se recogerán en un amplio reportaje fotográfico, grabaciones sonoras, grabaciones de vídeo y películas de super 8.

Equipo de trabajo (Imagen y Sonido):  
 José Luis Castillo ..... Fotografía  
 Marcelino Moreno ..... Fotografía  
 José Garrido ..... Fotografía  
 Juan Ferrerás ..... Fotografía  
 Guillermo Busutil ..... Grabadora móvil  
 Francisco Fernández ..... Super 8  
 Francisco Sánchez-Montes ..... Vídeo  
 Antonio Ramón ..... Fotografía  
 Grabadora móvil  
 Coordin. Trabajo

**Actividades paralelas**  
**2º Encuentro de Poetas Andaluces**  
 29 y 30 de Abril  
 1, 2 y 3 de Mayo  
 Granada 1983

Patrocina  
 Ministerio de Cultura

**PROGRAMA DE ACTIVIDADES**

**Sábado día 30 de Abril**

*1 de la tarde: Recorrido urbano*  
 "En y por la calle", incluyendo las "acciones"  
 1) Los poetas en su marco.  
 2) Paso a paso pasaremos.  
 La "acción (Los poetas en su marco) estará animada por grupos de teatro con actuaciones breves en la Plaza de las Pasiegas."  
 -Grupo de teatro "Extrema Fantasía".

-Grupo de "Theatro Katartick" del Cantada, piezas cortas de mimo.  
*1 y media de la tarde*  
 Recital de poesía Experimental (Plaza de Bib-Rambla)  
 Intervención:  
 GUILLERMO BUSUTIL  
 -Pantofleta poética (Homenaje a R. Alberti)  
 -Poema acción-subvocal.  
 RAFAEL VILLEGAS  
 -Descomposición/impresión/efusión de un poema albertiano (Homenaje a Rafael).  
 -Paradoja andaluz.  
 ANTONIO RAMÓN  
 -El tono  
 -Poema suspendido y versión del mismo festiva-popular "poeta y poetas por las nubes".  
 Acompañará con un concierto de música la Banda Municipal.

carpeta

la

Figs. 90 y 91 - Desplegable programación actividades paralelas al 2º Encuentro de Poetas Andaluces. Granada, 1983. Archivo personal de Antonio Ramón Molina.



Fig. 92 - Imágen de la acción «Las Bases Fuera. OTAN No». 1986. Archivo personal de Antonio Ramón Molina.



Fig. 93 - Exposición Condes de Gabia. 1986. Archivo personal de Antonio Ramón Molina.

## Jóvenes artistas decoran con un mural el Centro Artístico

*Pretenden renovar su imagen*

A. Cobo

Una exposición de artes plásticas como la cerámica, la pintura y nuevas obras de vanguardia se están presentando al público en la sala de exposiciones del Centro Artístico de Granada. En total son dieciséis obras distribuidas entre nueve autores. Bajo el título "Algunas formas de expresión plástica" se inauguró esta exposición, que será continuada por otras dos o tres durante el periodo estival, cuya característica principal será la de presentar al público granadino las últimas tendencias de vanguardia en el campo de las artes plásticas de todo un colectivo de artistas de nuestra ciudad. Puntos comunes en todas las obras expuestas son la investigación que se realiza en torno a las posibilidades expresivas a partir de la utilización de diversos materiales. Esta exposición se incluye dentro de las actividades que el Centro Artístico viene desarrollando con motivo de su centenario.

Uno de los aspectos más destacados que se observan en todas las obras es la renovación que se realiza en la utilización de nuevos formatos, materiales, procedimientos y el sentido del espacio. Los autores que han presentado sus obras tienen una media de edad de treinta años y en su mayoría tienen una larga trayectoria artística a pesar de su juventud. Autores que exponen son, Xaveiro, Antonio Gámez, Alejandro Gorafe, Agustín Ruiz de Almodóvar, José Manuel Darro, Jorge Aguilera, Antonio Ramón, Juan Manuel Lorente y Juan de Loxa.

Con motivo de la exposición y para animar la vida cultural de Granada en verano, algunos de los pintores han realizado un mural en una de las persianas de la "pecera". Mural que presenta una refrescante visión del mar. Juan de Loxa explicó a este periódico el significado de este acto diciendo "el mural es el símbolo de lo que podría ser la revitalización del centro que sin destruir la arruga venerable puede proyectar caminos creadores".

Varios jóvenes pintan el mural en la "pecera" del Centro Artístico.

Fig. 94 - Mural realizado con pintura espray en una de las persianas del Centro Artístico de Granada por encargo de Juan de Loxa. Archivo personal de Antonio Ramón Molina.

Concretamente en Granada, los *breakers* se reunían a menudo en la intersección de la Plaza Romanilla con Calle Capuchinas, en una especie de plataforma a la que denominaban «El Hexágono» (EC13, SEX Y SERPA, c.p., 2013) y en la que años después el ayuntamiento decidió colocar una estatua en homenaje a la figura del aguador, inhabilitando el lugar en el que tantos jóvenes se reunían.

## 6.2. 1993-1997. Auge y confirmación del movimiento

Alrededor del año 1993 comienzan a surgir escritores que contribuyen al crecimiento de firmas por la ciudad. Estas firmas empiezan a derivar hacia letras y dibujos realizados con varios espráis de colores, imitando la escasa información visual sobre el graffiti que llegaba a las manos de estos primeros practicantes. Algunos de los lugares más frecuentados a principios de los noventa para plasmar las primeras piezas fueron los alrededores de algunos colegios, como Agustinos y Escolapios, y también Calle Yerma y alrededores. En esos años, se fortalece el concepto de reunión, en el cual unos cuantos compartían inquietudes y aficiones comunes en torno a la música rap, el *breakdance*, formas de vestir e incluso, el *skate*. Referente a la práctica del *skate*, aunque en la historia se ha ligado más al movimiento Punk, tanto en España como en otros países europeos; se sabe que muchos escritores de graffiti, en sus comienzos, simultaneaban la afición de pintar con la de patinar, algo lógico tratándose de modos urbanos de socializar o compartir una vida juvenil pasando la mayor parte del día en la calle. SERPA, NONO o el alemán RAKIS eran algunos de los ejemplos granadinos que podemos encontrar en este sentido. El *turnablism* o *djing* comenzó a practicarse un poco más tarde que las demás modalidades ligadas al Hip Hop, ya que la falta de medios económicos en los adolescentes impedía su práctica completa, pues esta requería de unos equipos técnicos y material mínimo que casi nadie podía permitirse. A lo más que se podía aspirar al principio era a ver algún concierto o exhibición de *deejays* en directo, o en algún reportaje o programa de televisión. En definitiva, los inicios del Graffiti en Granada van asociados de manera indisoluble a la mencionada cultura de calle procedente de los Estados Unidos: el Hip Hop. Existía una inquietud y entusiasmo en los jóvenes reflejado en el afán por realizar todo tipo de actividades, con el objetivo de animar y promover la desconocida cultura Hip Hop en la ciudad. SEX confirma este hecho afirmando que «en cada ciudad, cada parte del Hip Hop ha ido cogiendo fuerza de manera distinta. Hay ciudades en las que se separan, se juntan más, una parte desaparece y otra coge más fuerza. Pero al principio esta todo el pack junto» (EC13, SEX Y SERPA, c.p., 2013). En la escena granadina de principios de los noventa también existían algunas excepciones que nos pueden remitir a los antecedentes del Graffiti punk, heavy u otros movimientos no asociados al Hip Hop en el Graffiti originario estatal (Berti, 2009: 104). Es el caso de SURA, que no se vinculó a ninguna de las vertientes de la creciente cultura Hip Hop en Granada. Así lo confirma SPIT:

(...) conocí al SURA, que era igual que yo, además era peculiar porque era el único graffitero que no era rapero, ni vestía como rapero, de hecho le gustaba el blues, el jazz y el rock. Él era de Madrid y se vino aquí a vivir (SPIT, c.p., 2013)

A mediados de los noventa, el Graffiti en España, y concretamente en Granada, era algo prácticamente desconocido por el mundo editorial. Aunque ya se vendían en puntos escasos y muy específicos de la península algunas de las publicaciones de cierta calidad pioneras como *Game Over* y *Wanted*, en Granada nadie tenía constancia de ello en ese momento, y la forma de adquirir estas publicaciones era a través de fotocopias o, con suerte, intercambios personales. El fanzine autoeditado se convertía en el medio de difusión más popular para los escritores. Consistía en una recopilación de las últimas piezas y murales realizados por los mismos autores del fanzine y otros escritores de su círculo de amistades. Habitualmente se maquetaban de forma manual, pegando las fotografías sobre folios y realizando copias en fotocopadoras. Además de fotografías, incluían entrevistas, reportajes de eventos relacionados con el movimiento, secciones especiales y concursos. También se empezaron a utilizar los primeros *softwares* de maquetación digital, siendo estos muy básicos aún en comparación con los existentes hoy en día. Generalmente se distribuían y se vendían en los conciertos y en las *jams* a las que acudían escritores de otras ciudades. En 1994 salió a la luz *Down by Law* (Fig. 95), uno de los fanzines dedicados exclusivamente a propagar el Graffiti granadino, autoeditado por los escritores CALAGAD13 y SEX69. En este año también surgió el fanzine *Loco Arte Latino*, autoeditado por los escritores RENO, HANE, INCA y DR. RADİK.

Gracias a las reuniones o encuentros, a los que se les denominaba como *jams*, la popularidad del graffiti siguió creciendo en la ciudad, puesto que, en ellas, aparte de las competiciones y exhibiciones de *breakdance*, y conciertos de grupos de rap, se reservaba siempre un espacio para la práctica del graffiti, normalmente en los exteriores del recinto o local donde se celebrara el evento. Una de las primeras *Jams* que se recuerdan en Granada fue la que organizó un DJ granadino llamado Jesús Reina, en 1994. En ella participó el escritor alemán RAKIS, uno de los escritores de graffiti más activos en Granada en los años posteriores y artífice de una importante conexión entre escritores de graffiti alemanes y granadinos. Este evento fue organizado de forma semi-independiente, ya que, a pesar de no recibir ninguna ayuda de instituciones, sí contó con el patrocinio de varias marcas comerciales, entre las que se encontraba una conocida marca de pintura en spray de aquella época, *Felton*. Se dio la peculiaridad de que las piezas fueron realizadas sobre soportes de madera (Fig. 96 y 97), algo que después se convertiría en habitual en ciertos eventos que ofertarían exhibiciones de escritores de graffiti. Al día siguiente de este certamen, la mayoría de escritores participantes acudieron a pintar en los muros del Colegio Escolapios, en el callejón del Pretorio (Fig. 98 y 99).

El primer choque que se produciría entre el gobierno municipal y el graffiti fue en 1995, año en el que se celebraba el Campeonato del Mundo de Ski Alpino en Sierra Nevada. El Ayuntamiento de Granada procedió a blanquear multitud de muros, con el pretexto de aplicar un «lavado de cara» a la ciudad, similar al de Barcelona '92 (Sex et al., 2005: 158). Casi al mismo tiempo, a principios de 1996, el graffiti en Granada viviría uno de los eventos que lo catapultaron hacia la popularidad a nivel andaluz e, incluso, a nivel nacional, una *jam* organizada por SEX69 y CALAGAD13, y comisionada por la popular Discoteca La Copera. En ella participaron escritores de renombre de toda España como JES, DARK, MUSA, KAMI, CHOP o INCA, junto a escritores locales, en lo que supuso la mayor producción mural de Graffiti hasta el momento en Granada, utilizándose un andamio de dos alturas. Este tipo de contraste entre instancias que rechazan el Graffiti y otras que lo apoyan se convertiría en algo habitual en adelante. Al mismo tiempo se empezó a tener constancia del graffiti como un movimiento que incitaba a cientos de jóvenes a viajar a otras ciudades con el único objetivo de pintar graffiti y relacionarse con los otros que también lo hacían, buscando aprender y compartir.

Cabe destacar en estos años la importancia que adquirió el correo postal en Granada –que como hemos visto es un medio clave para el intercambio de información–. Fotocopias y fotografías iban de una ciudad a otra según las amistades que se iban fraguando entre escritores de graffiti. Básicamente los viajes y el correo postal serían las principales fuentes de información primaria hasta la llegada de Internet a finales de los noventa. Realmente este hecho suponía un desfase en cuanto a la evolución formal y estilística entre las distintas ciudades a nivel estatal, puesto que cada una de ellas dependía de la cantidad de escritores de graffiti que viajasen a otras ciudades y la asiduidad con la que los escritores locales se cartearan con otros escritores, además de con qué frecuencia se recibieran fanzines foráneos. Este tipo de referencias, en Granada, procedían de tres focos: Madrid, Murcia y Alicante. Por ejemplo SURA poseía material fotográfico de Madrid, fruto de sus asiduos viajes; y SEX69 traía información de la zona de Levante (Murcia y Alicante) y, aparte de recopilar material fotográfico, conectó con gente de allí, como LOCO13. En 1995 los escritores de Granada viajaron a otras ciudades como Málaga, por cercanía, donde se encontraron con una escena más adelantada que la suya, mezclándose con escritores como MS1 o ELFO. Si bien es cierto que de la escena malagueña ya se tenía constancia, pues SPIT, otro de los escritores pioneros en Granada, viajaba con bastante frecuencia hasta allí, para visitar a su novia, y traía consigo fotografías que hacía de los muros de las cercanas vías de tren mientras esperaba la hora de salida del autobús de vuelta (SPIT, c.p., 2013).

En 1996 se produce un hecho importante en el crecimiento del graffiti en Granada, nace el grupo LJDA (LOS JINETES DEL APOCALIPSIS). El escritor RAKIS quedó encantado en su primera visita a Granada, en parte, por el buen recibimiento de los escritores locales, pero sobre todo por la gran facilidad y tranquilidad que encontró en

Granada a la hora de practicar graffiti, sin miedo a ser perseguidos y, mucho menos, multados. Hay que aclarar que en Alemania ya existía desde finales de los ochenta una división anti-graffiti de la policía llamada *The Vandal Squad* (Caputo, 2012: 375), dedicados a archivar y analizar las firmas y piezas de los escritores más activos, para después proceder a realizar registros en sus casas y sancionar con trabajos sociales y abultadas multas; así que RAKIS encontró en Granada una ciudad en la que había libertad para pintar y en la que aún no existía entre los escritores ese temor a ser multados. RAKIS organizó un viaje desde Dusseldorf a Granada en compañía de otros escritores amigos suyos, JUXA, MOBIL y SHOGUN, con el único objetivo de pintar en la ciudad durante tres semanas. A raíz de las distintas reuniones y quedadas que estaban llevándose a cabo surgió de manera natural y espontánea la idea de hacer un grupo, una *crew* entre los escritores granadinos y los alemanes, con proyección internacional y, como decimos, se llamaron *Los Jinetes del Apocalipsis*. Año tras año, esta *crew* ha ido creciendo, incorporando en sus filas nuevos escritores de distintos puntos de España y del mundo, y contribuyendo de manera significativa al crecimiento del Graffiti en Granada, realizando una serie de eventos anuales conmemorando su nacimiento. Además del citado RAKIS, algunos de los escritores más relevantes en estos comienzos de LJDA fueron SEX69, CALAGAD13, SHERPA y EL QUIQUE, de Granada, y JUXA, SHOGUN y MOBIL, de Dusseldorf. Aparte de estos aniversarios, los distintos miembros viajan periódicamente a Granada para reunirse con el grueso del grupo. Observamos como LJDA ha contribuido a colocar la ciudad de Granada en el mapa internacional del Graffiti, como muestra el interés de Nicholas Ganz en 2005, editor de una de las recopilaciones fotográficas más extensas de nombres y grupos relevantes del Graffiti a nivel global, que incluyó a Granada como una de las escenas reseñables en España (Ganz, 2005: 127).

Los focos más activos en esos primeros años fueron los barrios del Zaidín, La Chana y la zona norte, en concreto, la localidad de Pulianas. En estos años iniciales destacaron los escritores INCA y RENO, de la zona norte; PIRATE, de La Chana; y por último, SPIT y SURA, del Zaidín (Figs. 100, 101). Ciertamente, habría que destacar el barrio del Zaidín, y en concreto la zona de Calle Yerma y Los Vergeles, como auténtico foco de actividad, puesto que de ahí salieron numerosos escritores, aún en activo, como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, CALAGAD13 o SHERPA, entre otros.

### 6.3. 1997-2004. Graffiti a la luz del día

A partir de 1997, el Graffiti en Granada experimenta un incremento de su actividad considerable, debido en gran parte al surgimiento de una nueva oleada de escritores, que podríamos etiquetar como la segunda generación destacable de escritores locales. Estos aparecen de forma simultánea en distintos puntos del municipio granadino. Algunos de los nuevos escritores se reúnen para pintar con otros más experimentados, aunque no solía ser lo habitual (RETI, c.p., 2013).



Fig. 95 - Portada Down by Law nº3, 1995. Imagen cedida por EC13.





Fig. 96, 97 - Vista de escritores pintando sobre paneles en la exhibición Jam La Fábrica. Carretera de Málaga, Granada. 1994. Imagen cedida por SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS.



Figs. 98, 99 - Primera vez que RAKIS pinta en un muro con algunos escritores locales. Callejón del Pretorio, 1996. Imagen 98 cedida por Jesús Reina. Imagen 99 cedida por SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS.



Figs. 100, 101 - Piezas de SPIT, SURA y SERPA en la zona de Mirasierra. Zaidín, 1996. Imagen cedida por SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS.

Si lo hacían, era sobre todo porque alguno de los escritores experimentados invitaba al escritor novato, por ser amigo o vecino. Por otro lado, existía un cierto respeto entre todos los escritores, principalmente porque todos se consideraban parte de lo mismo. RETI, al igual que otros muchos, es un ejemplo de escritor de graffiti que comenzó a pintar con algunos de su generación, como DANER, pero animado por otros más experimentados que residían en la misma zona que él, como INCA o RENO (RETI, c.p., 2013). Otros nombres reseñables de la generación de 1997 fueron NAKE, CARTON y KIE, procedentes de la zona sur, Huétor Vega y alrededores, y que formaron el grupo 3Q3. Poco a poco aparecieron escritores de otras zonas, como DREW, de Maracena; KANEDA, de la zona centro; Lente, de la zona norte; o MICO y EL KUERVO, de Cúllar Vega. Aunque escritores como UKOE, que era del Zaidín, o WATIO, de Monachil, ya habían comenzado a pintar un par de años antes.

También en 1997, SEX69 abre la primera tienda en Granada dedicada exclusivamente al Graffiti y al Hip Hop, La Tapadera Hip-Hop Shop. Esta tienda, además de proporcionar espráis de buena calidad a los escritores de graffiti –primero marca Felton y a partir de 1998, Montana Colors–, se convirtió en un punto de encuentro para ellos. En muchas ciudades, este tipo de tiendas con material específico llegó a convertirse en puntos de referencia para los escritores que viajaban y buscaban contactos para pintar. La Tapadera también resultó ser el lugar al que acudían las instituciones interesadas en la organización de eventos en los que el graffiti pudiese tener cabida.

Con el Graffiti granadino al alza en 1997, los eventos siguieron celebrándose, aunque aún coordinados de manera un tanto *amateur*, con apoyo mínimo de instituciones y escasa afluencia de público, puesto que todavía se trataba de un círculo bastante cerrado. Cabe destacar algunas colaboraciones que se llevaron a cabo con el Centro Social Okupado de Camino de Ronda, en el que escritores de graffiti pintaron en los muros del recinto ocupado mientras se celebraban conciertos. Más adelante, el muro exterior fue uno de los más intervenidos en Granada, pues había una especie de acuerdo tácito con los coordinadores del centro por el cual, de vez en cuando, se renovaban las piezas. En una de aquellas intervenciones, cabe destacar la participación del escritor de graffiti lorquino TIZNE, cuya figura representa una de las primeras conexiones personales con la escena granadina. Otro evento colaborativo destacable fue una exhibición que se realizó en 1998 en la mítica sala de conciertos Planta Baja, en la que participaron, entre otros, SEX69 y CAPO (Fig. 102). En esta ocasión ocurrió el inconveniente de que al pintar con pintura en spray en una zona cerrada, el ambiente se tornó irrespirable por momentos. Hay que destacar de manera especial en estos eventos que se llevaban a cabo la estrecha relación que aún mantenía el Graffiti con el movimiento Hip Hop (Fig. 103). En este sentido, las exhibiciones de graffiti eran utilizadas por los organizadores como un atractivo más dentro del espectáculo total que ofrecían junto con los conciertos de rap, las competiciones y exhibiciones de *breakdance* y las muestras de *turntablism*. Es conveniente apuntar que tanto en Granada como en las demás ciudades de España, el Graffiti

ha experimentado poco a poco una cierta desvinculación del Hip Hop, manifestándose como un movimiento independiente. Si bien es cierto que nunca ha llegado a hacerlo del todo, puesto que aún hoy en día sigue habiendo eventos en los que el Graffiti se incluye como un elemento más en el *pack* del Hip Hop que llegó desde Estados Unidos.

En los últimos años de la década de los noventa se produce una gran proliferación de producciones de todo tipo por las distintas zonas de la ciudad. Van apareciendo nuevos escritores, ya sean locales o procedentes de otras ciudades. Los centros de estudios artísticos más importantes de Granada, tanto la Facultad de Bellas Artes como la Escuela de Artes y Oficios, jugarán un importante papel en este sentido. Algunos escritores de graffiti locales con años de experiencia como SEX69, CALAGAD13, WATIO, MICO o SERPA comienzan sus estudios de Bellas Artes. También llegan otros precedentes de otras provincias, con el objetivo de estudiar Bellas Artes. Algunos ejemplos son STOOK (Almería), SAM3 (Murcia), o PAHONE (Madrid). A pesar de que algunos de ellos no continuarán con los estudios artísticos universitarios, se inicia en Granada un periodo de hibridación o integración entre escritores de graffiti y el mundo académico. Incluso, hay casos en los que algunos artistas que habían tenido un escaso o nulo contacto con el Graffiti, comienzan a interesarse por la calle como espacio para la libre creación artística a raíz del trato diario con los escritores mencionados en la universidad. El caso de HELIO fue un ejemplo bastante esclarecedor en este sentido. A raíz de coincidir con STOOK y forjar una buena amistad, unieron fuerzas en numerosas ocasiones para realizar producciones conjuntas, influyéndose mutuamente durante los años posteriores.

Pero no todos los escritores que llegaban a Granada desde fuera lo hacían atraídos por la universidad y/o los estudios artísticos. A veces se presentaban seducidos por la fama y el encanto de la propia ciudad, otras en busca de trabajo, o simplemente por el azar de alguien que viaja con frecuencia. El caso es que otros escritores de graffiti, como por ejemplo, KARIM, CREST, MOMO o CAYMAN, por diferentes motivos, se unieron a la gran oleada de intervenciones urbanas de finales de los noventa y principios de los mil, enmarcadas en su mayoría en la categoría de Graffiti Hip Hop. El caso de KARIM es singular, pues animó la escena de Granada de una forma muy activa y enérgica, de un modo que hasta entonces no se había dado, lo hizo siguiendo las raíces y el espíritu del *getting up* originario.

A finales de los noventa, la escena de Granada se caracterizaba por un fuerte componente artístico. Es decir, existía un gran número de escritores que apostaban fuerte por la representación de figuras, en lugar de letras, como era el caso de SEX, SAM3, WATIO, EL QUIQUE o CARTON, entre otros. Aunque esto no significa que desecharon las letras como vehículo de expresión, como decimos, proliferaban los personajes basados en comics, y escenas figurativas acompañando a las letras de otros escritores. En Granada habían firmas, sí, pero desde la llegada de KARIM se multiplicó

el número, aumentado con algunos *throw ups* sobre persianas. Únicamente se recuerda una oleada similar de *tags* y *bombing* por el centro. Fue con la llegada de la italiana NEMO y su compañero REPS, en 2005. Debido a la gran actividad de KARIM entre los años 1998 y 2000, llamó la atención del periodista del *Ideal* Juan Bustos, el cual dedicó toda una columna titulada a preguntarse «¿quién demonios es ese KARIM?». Bustos, en su texto llega a valorar la caligrafía de KARIM como «elegante», pero líneas después se califica el Graffiti como «un fenómeno urbano de tan pésimo gusto (...) de consecuencias generalmente ingratas para la buena imagen de la ciudad» (Bustos, 2000: 27).

Así pues, todos los escritores activos hasta ese momento contribuyeron a su manera al crecimiento de la escena granadina del Graffiti, haciendo que la década de los noventa se convirtiera en una época dorada para los escritores. Un gran signo de ello fue el hecho de que muchos de los escritores empezaron a intervenir en el centro de la ciudad sin demasiado temor a ser multados. Se propagó una especie de ética específica entre muchos de los practicantes a la hora de escoger los lugares donde intervenir. Estas localizaciones eran fachadas de locales tapiados, paredes de obras y, en general, muros un tanto olvidados y en desuso. Las primeras grandes producciones en el centro de la ciudad comenzaban a verse. Uno de los más activos era SEX69, con piezas tan céntricas como en la plaza Pescaderías o en calle Mesones (Fig. 104).

Otro de los mayores eventos que se recuerdan hasta la fecha, y que es una señal de la gran proliferación del Graffiti en aquellos años, fue una *jam* celebrada en 1999 en la Feria de Muestras de Armilla. En esa ocasión hubo una gran afluencia de público, alentada por otras actividades como un campeonato de *breakdance* y conciertos de rap. Este evento fue organizado por una casa discográfica y contó con el apoyo del Ayuntamiento de Armilla. A él acudieron escritores de graffiti de gran prestigio nacional como MAST, MORSE, LOGAN, DUKE103 o IRE, que pintaron junto a escritores locales como EL QUIQUE, SEX69 o CARTON en una serie de paneles dispuestos para la ocasión. Este signo de interés por parte de una institución solo era el comienzo de una oleada de eventos que se avecinaban.

El fenómeno del Graffiti, entendido como un tipo de expresión gráfica aislada, así como por un movimiento subcultural, fue estudiado durante un periodo de diez años por el investigador Luis Emilio Vallejo con el fin de realizar su tesis doctoral. Alrededor de 1988, mientras realizaba un trabajo de fotografía documental sobre los muros de Granada, comenzó a interesarse sobre el valor gráfico y testimonial de este tipo de pintadas y, en el año 2000, defendió su tesis doctoral con éxito<sup>10</sup>. Este hecho supuso la primera vez que se trató el tema del Graffiti como un hecho artístico en una institución como la Universidad de Granada. Hasta entonces, en Bellas Artes se habían considerado temas de pintura mural y otras manifestaciones pictóricas en espacios abiertos, sobre todo en la asignatura «Técnicas pictóricas», con lo

cual no es de extrañar la confusión y el asombro con el que fue recibida por parte del tribunal esta forma de concebir el graffiti en la ciudad (Vallejo, c.p., 2013).

Coincidiendo con la entrada del s. XXI, pintar a la luz del día y en calles céntricas de la ciudad empezó a ser algo habitual en el *modus operandi* de los escritores. SEX fue uno de los pioneros y de los más activos en este sentido. En el año 2001, coincidiendo con esta gran actividad en el centro de la ciudad, SEX comenzó a experimentar con un nuevo lenguaje estético y conceptual en sus piezas, en las que incluía imágenes realistas y frases sugerentes, ejecutadas con pintura en spray a través de trazos sueltos y líneas finas. Comenzó a firmar con un nuevo pseudónimo: EL NIÑO DE LAS PINTURAS. En esos años también despuntaban otros escritores por empezar a salirse –aún más– de lo establecido o asentado en el mundo del Graffiti. SAM3 sorprendió con una serie de intervenciones específicas en las que utilizaba breves formas pictóricas para lanzar diferentes mensajes, casi siempre utilizando la crítica y el humor (Fig. 105). Destacaron sus cuadros de barquitos, que simulaban estar colgados por la ciudad, o sus conocidos símbolos en forma de penes que, en ocasiones, se transformaban en granadas. MOMO fue otro de los artistas que intervenían en la calle, y que se salían de la norma habitual del escritor de graffiti. Sobresalieron los grandes rostros que pintaba limitando la gama de colores a tonos marrones, blanco y negro. Esta reducción de imágenes no era más que un preludio de lo que hoy en día es su eje representativo: forma y color en estado puro. Todo ello representado habitualmente en contextos y espacios abiertos. KARIM llenó de forma casi impulsiva toda la ciudad de tags hechos con rotulador o spray. También destacaron sus piezas, en las que utilizaba una amplia gama cromática y perdía las formas y, en consecuencia, la tipografía. Así mismo podríamos destacar en esta época de finales de los noventa, entre otros muchos, a la inglesa PINKA, por ser una de las primeras en utilizar la técnica del stencil (Sex et al., 2005: 70), o STOOK, con una gran producción de iconos que consistían en una imagen que representaba su propio rostro (Fig. 106).

Este período se caracterizó, como hemos dicho, por una gran actividad a la luz del día, y en el centro de Granada. Aparte de las acciones menos convencionales que hemos nombrado anteriormente, el graffiti más tradicional de letras y muñecos continuaba creciendo a un ritmo frenético. Nombres como CREST, RETI, NAKE, RENO, DREW, LECHU, CALAGAD13, CHICLE, RAKIS, SERPA, LUCKY, EL QUIQUE, DURO, KANEDA, UKOE, WATIO, MICO, REEB, PAH, CHICLE, LENTE, y otros muchos eran habituales en las calles.

La gran popularidad de EL NIÑO DE LAS PINTURAS dio lugar en el 2003 a la primera publicación comisionada por una institución, el mapa «Mira los muros». Este consistía en un tríptico que describía un recorrido por algunos de los murales más significativos de este escritor. Contó con el apoyo del Ayuntamiento de Granada y la Junta de Andalucía. Esta publicación supuso un anticipo de otra más ambiciosa que llegó ese

10. Actualmente se encuentra disponible en una edición de tapa dura para su consulta en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, bajo el título *El Graffiti: Evolución, proceso y concepto plástico*.

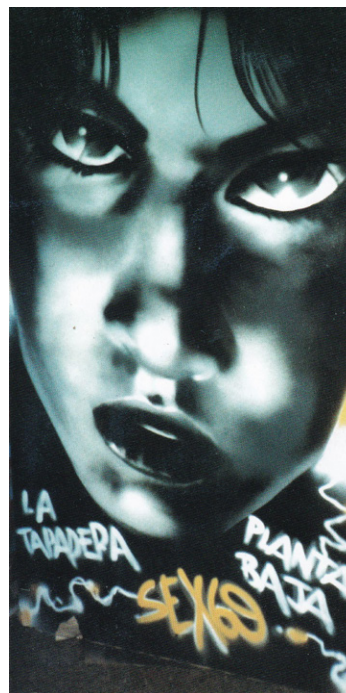
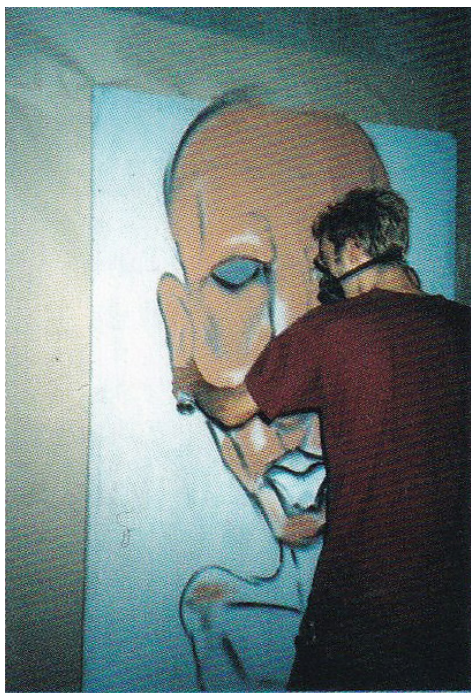


Fig. 102 - ElQUIQUE, EC13 y SEX69 pintando sobre paneles en Planta Baja. Granada, 1998.





Fig. 103 - Cartel fiesta de Hip Hop en Planta Baja. Granada, 1997.



Fig. 104 - Pieza de Sex69 en calle Mesones, 1999. Archivo personal.



Fig. 105 - SAM3. Primeras intervenciones en Granada basadas en un icono para sustituir la firma. 1999-2002. Imagen cedida por SAM3.



Fig. 106- STOOK. Primeras intervenciones en Granada basadas en un icono para sustituir la firma. 1999-2002. Imagen cedida por STOOK.

mismo año titulada *Mientras Duermes* (Figs. 107 y 108). Se trata de un libro en forma de catálogo con una selección de algunos de los escritores más activos de la ciudad y en el que se reflejó, por primera vez, un breve escrito que resumía la historia del Graffiti en la ciudad hasta ese momento. Por primera vez, las instituciones daban visibilidad y voz –aparte de fotografías de piezas, también contenía textos escritos de los mismos escritores de graffiti–. Aprovechando las reuniones que se produjeron entre escritores para la configuración del catálogo, se llevó a cabo el primer intento de asociacionismo. Hay que destacar que una de las principales motivaciones para constituir la asociación fue el proyecto de crear un lugar de documentación donde consultar material publicado sobre Graffiti. La idea era un espacio que contuviese bibliografía sobre actualidad e historia del Graffiti, investigaciones realizadas en ámbitos académicos, archivo fotográfico y zonas habilitadas para consulta de estos archivos. El proyecto no se llegó a concretar.

En el año 2003, el gobierno de España decidió apoyar la guerra de Irak. Debido a este posicionamiento político se sucedieron una serie de movimientos ciudadanos en todo el país en forma de manifestaciones y protestas de repulsa. En el caso de Granada –como en otras ciudades como Madrid y Barcelona– muchos de los escritores de graffiti tomaron cartas en el asunto, incluyendo mensajes en sus piezas, realizando producciones murales con temática explícita (Fig. 109) o llevando a cabo una serie de acciones clandestinas a modo de pintadas con plantillas. Con respecto a la relación entre el graffiti y las instituciones se produjo un hecho significativo, la Facultad de Bellas Artes, sacando a relucir su vertiente más activista, habilitó un aula en la cual se organizarían una serie de talleres para la elaboración y preparación de acciones de protesta específicas, tales como creación de plantillas y localización de lugares a intervenir. HELIO y STOOK fueron algunos de los principales artífices de esta serie de acciones con plantillas.

En estos años, en los que aún proliferaba una gran actividad en el centro de la ciudad a la luz del día, comenzaron a sucederse una serie de eventos surgidos por la popularidad alcanzada en años anteriores. Cabe destacar la labor de colaboración que algunos escritores de graffiti realizaron con la Asociación de Amigos del Pueblo Saharaui, la cual consistió en organizar unas jornadas en las que se intervino sobre los grandes paneles de los remolques que iban destinados a llevar provisiones y demás suministros a los asentamientos en el Sahara (Fig. 110). Este evento se repitió durante tres años, fruto de la buena relación mantenida entre dicha asociación y los escritores participantes.

Al mismo tiempo que se seguía pintando en el centro de la ciudad, el afán aventurero y las ganas de buscar nuevos lugares en los que intervenir llevó a los escritores a trasladarse a las periferias, dando como resultado en numerosas ocasiones el descubrimiento de lugares abandonados, los cuales ofrecían un nuevo mundo de posibilidades creativas. Estos sitios pasaron a denominarse por los propios escri-

tores como *halls of fame*, anglicismo adaptado de la jerga que ya se venía utilizando en las escenas pioneras predecesoras, tanto la neoyorquina como las europeas. La importancia de los *halls of fame* viene dada mayormente por su carácter socializador como lugar de reunión, en el que los escritores de graffiti se juntaban y pasaban un día o varios pintando e, incluso, llevando en ocasiones parrillas para hacer barbacoas y bebidas. Este hecho, que también se daba en otras ciudades de España, caracterizó la escena de Granada, pasando a denominarse popularmente entre los escritores como *parrijams* (Sex et al., 2005:64). Hoy en día también se denomina *hall of fame* al lugar en el que en está permitido pintar, sea abierto o cerrado, y en el que la temporalidad de la vida de las piezas suele ser mucho menor de lo habitual, puesto que se va pintando capa sobre capa debido a la alta demanda de escritores y el espacio limitado del que se suele disponer. El escritor alemán ROSE comenta al respecto que en las escenas alemanas es muy común, desde mediados de los noventa, que un escritor acuda a un *hall of fame* a pintar una pieza y que al día siguiente, e incluso horas después, ya exista otra pieza nueva sobre ella (ROSE, c.p., 2013).

#### **6.4. 2004-2008. Aceptación, popularidad y controversia**

A finales del año 2004 y principios del 2005 ocurrió un suceso clave de cara a la popularidad nacional de la escena del Graffiti granadino, la publicación del libro *Granada Graffiti 1989-2005*. Además, supuso la continuidad y afianzamiento de la gran unión y conexión que existía entre los diferentes grupos de escritores de la ciudad desde hacía ya unos años. El principal artífice de esta tarea fue SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS junto con una imprenta con la cual mantenía buenas relaciones. Fueron los propios escritores los que elaboraron todo el contenido del libro, juntando fotografías y escaneándolas, realizando los montajes de las grandes producciones que ocupaban varias fotografías, ordenando cronológicamente la historia y redactando los textos durante varios días. Como se ha dicho, estas dos circunstancias –el gran encuentro para pintar y la organización del material del libro– facilitaron que existiese una gran hermandad entre la mayoría de escritores de graffiti de la ciudad. Un gran proyecto se puso en marcha y esto se vio reflejado en la gran motivación e ilusión con la que los escritores trataron de hacer las cosas. Se intuía en el ambiente una época especial en la que algo importante estaba ocurriendo e iba a continuar ocurriendo. Ya no eran unos cuantos chavales pintando sin saber bien por qué, ahora se empezaba a tomar conciencia de la transcendencia de todo lo acontecido y la importancia de lo que alguien fuera del Graffiti considerara que era digno de ser publicado. En el 2004 destacó la llegada del escritor de graffiti madrileño OSHE, que llegaba de la prolífica escena de Alcorcón. Junto al escritor local y pionero EL QUIQUE formó un grupo en 2005, llamado KINGS OF ROCK, pintando en numerosos muros del centro de la ciudad (Fig. 111).



Fig. 107 y 108 - Libro Mientras duermes. Ayuntamiento de Granada, Diputación de Granada, 2003. Archivo personal.



Fig. 109 - Intervención llevada a cabo por escritores de graffiti, a propósito del «No a la guerra». Granada, 2003. Imagen cedida por SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS.



Fig. 110 - Exhibición sobre los camiones proporcionados por la Asociación de Amigos del Pueblo Saharaui. Exteriores de Fermasa, Feria de muestras de Armilla. 2003.



Fig. 111 - Kings of Rock, EL QUIQUE y OSHE. Calle Ancha de Capuchinos, Granada. 2005. Imagen cedida por EL QUIQUE.



Fig. 112 - En la fachada de Urban Writers. RENO, NAKE y Mora. 2005. Cedida por NAKE.





Fig. 113 - Proceso de un mural en la calle Presentación, con la participación de la crew de escritores ilicitanos PORNO STARS, 2002. Archivo personal.



Fig. 114 - Conflicto acontecido en calle Presentación a propósito del encuentro de escritores de graffiti con motivo de de la presentación del libro *Granada Graffiti*, 2006. Archivo personal.

# Granada Graffiti 2005\_1989

**Viernes 6**

17:00 h - Palacio de los Condes de Gobia  
Inauguración de la instalación Granada Graffiti a cargo de MRST  
Proyección de cartometrajes de los alumnos de Prácticas Comunicación  
Proyección del largometraje Beat Street

**Sábado 7**

11:00 h - Calle Presentación (Junta a la Biblioteca de Andalucía)  
Exhibición de graffiti a cargo de todos los escritores de Granada e invitados (muro de 4000 metros)  
(Organiza y patrocina Urban Shop y Montana Colors)

19:00 h - Palacio de los Condes de Gobia  
Proyección del vídeo montaje Granada Graffiti con la mejor música hip hop (Cortesía de Wild Punk)

22:30 h - Sala Sugarpop (Calle Gran Capitán)  
Proyección del documental Reality Show 2

**Domingo 8**

12:00 h - Calle Presentación  
Continuación de la exhibición de graffiti  
(Organiza y patrocina Urban Shop y Montana Colors)

18:00 h - Calle Presentación  
Ruta guiada por las piezas de graffiti más céntricas de la ciudad, comentada por GONSO

**Lunes 9**

17:00 h - Palacio de los Condes de Gobia  
Exhibición de graffiti (muro del patio interior del Palacio)  
(Patrocina Montana Colors)

**Martes 10**

17:00 h - Palacio de los Condes de Gobia  
Continuación de la exhibición de graffiti (patio interior del Palacio)  
(Patrocina Montana Colors)

19:00 h - Palacio de los Condes de Gobia  
Presentación del libro Granada Graffiti 2005 - 1989  
Presentación del acto a cargo de Yolanda Romero (Directora del Museo José Guerrero)

Presentación del libro a cargo de Rafael López Guzmán, SUSO33, Jorge Talavera y CHURGRD13

21:00 h - Restaurante Hicuri (Calle Pavoneras)  
Invitación

23:00 h - Sala Quillomba (Cuesta de San Cecilio)  
Fiesta exposición Granada Graffiti 2005 - 1989  
Exposición de fotografías no aparecidas en el libro  
De Hip Hopession: SARA, CHURGRD13, REINA, CHICO NAR y TRINIDAD VALLEJO  
Batalla Break Dance: JOTABBOYS, GRABEBBOYS, ARCOPIÓN, TOTALES, LIDA BBOYS

Agradecimientos:  
Palacio de los Condes de Gobia, Montana Colors, Urban Shop, Prácticas Comunicación, Wild Punk, Restaurante Hicuri, Sala Sugarpop, Sala Quillomba y a todos los que han hecho posible que este sueño se haga realidad.

Editorial El Lunes 902 441 344 redaccion@ellunes.com  
Apto. de correos, 46 Armilla GRANADA

[www.granadagraffiti.com](http://www.granadagraffiti.com)

Fig. 115 - Cartel con la programación para la presentación del libro *Granada Graffiti 2005-1989*. Granada, 2005. Cartel cedido por CAPI.

En el año 2005 los escritores RENO, DREW, y NAKE abren una nueva tienda de Graffiti, *Urban Writers*, en la que, además de adquirir material para su práctica, los escritores locales y visitantes podían volver a tener un punto de referencia donde reunirse. Al mismo tiempo, estos tres escritores lo aprovecharían para crear una empresa de decoración mural y graffiti profesional, y pintarían murales por encargo para multitud de empresas (Fig. 112). RENO, implicado durante años en la empresa *Urban Writers*, reflexiona sobre la profesionalización del Graffiti desde su propia experiencia como empresario:

Hay mucha competencia, intrusismo, y está muy mal valorado, como norma general. Yo fui profesional y me gané la vida exclusivamente con esto durante varios años pero ya no me dedico profesionalmente. Las fórmulas son cambiantes y cada día diferentes, no hay fórmula universal y secreta, pero es indispensable ser serio, profesional y tener un buen nivel técnico, aunque lo más importante, como en todo, son los contactos. (RENO, c.p., 2013)

Uno de los acontecimientos más contradictorios y al mismo tiempo más insólitos en la historia del Graffiti en Granada tuvo lugar en 2006 en la céntrica Calle Presentación (ahora calle Luis de Mármol Carvajal), con motivo de las actividades planeadas para la presentación del libro *Granada Graffiti 1989-2005*. La antigua calle Presentación es una zona de tránsito entre Gran Capitán y la zona de la Biblioteca Pública de Andalucía. Dicha calle contiene un muro que es la parte exterior del patio de un colegio de monjas, concretamente el Colegio La Presentación. En este muro se comenzó a pintar a finales de los noventa sin el permiso expreso de dicho centro, y los escritores, al comprobar el abandono del muro, continuaron pintando en él en sucesivos años (Figs. 113 y 114). Cabe destacar la labor mediadora de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS con los cuerpos de seguridad cuando estos se presentaban en alguna de estas intervenciones, alegando que con la realización del mural no se dañaba al muro ni a ninguna persona, sino todo lo contrario: se estaba arreglando la deteriorada pared a base de capas de pintura que la hacían más estable. Normalmente el asunto acababa bien para los escritores, pues los agentes de policía les solían dejar que continuasen.

Prosigamos con lo sucedido el año 2006. Como se corrió la voz por Andalucía y otras provincias de España de los actos de presentación del libro, acudieron casi un centenar de escritores dispuestos a pintar todos juntos durante un fin de semana. El sábado comenzó todo, también la voz se corrió entre muchos ciudadanos que acudieron a ver en directo a los artífices de todas esas piezas que se desparaban por el centro y que veían a diario. Era como una gran fiesta en la calle, una comunión perfecta entre artista y espectador, puesto que se producía una interacción que no ocurre habitualmente, entre el artista –que a menudo trabaja recluido en su estudio– y espectador –que acude a contemplar las obras expuestas en el interior de las salas de arte–. Como tantas veces había ocurrido, apareció la policía y se optó por la vía habitual del diálogo, en la confianza de que se trataba de

un evento apoyado, de alguna manera, por la Diputación de Granada, puesto que estaba enmarcado dentro de las actividades programadas para la presentación del libro en el Palacio de los Condes de Gabia (Fig. 115), y por lo tanto, se había dado el visto bueno para ello. SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS y MAST, siendo dos de los escritores más experimentados, fueron los vocales designados para hablar con las autoridades. Al final, después de discusiones y argumentaciones por ambos lados, todo quedó en nada y los escritores siguieron pintando en la calle, ante la observación de un público numeroso, entre los que se encontraban varios representantes de medios de comunicación. Al día siguiente (domingo), ante el asombro de los escritores de graffiti que aún no habían terminado sus piezas, apareció de nuevo la policía, preparada y dispuesta a que nadie allí presente siguiera pintando. Los escritores no entendían nada, puesto que el día anterior había transcurrido todo sin problemas. Es probable que una orden llegada desde los altos mandos fuese la causante de aquella acción policial contradictoria, azuzada también por un desafortunado titular publicado ese mismo día en el diario *Ideal* de Granada, en el que se relataba lo acontecido el día anterior, y que dejaba a la policía en bastante mal lugar frente a los escritores, a los cuales se les había permitido seguir pintando el día anterior. Al final la calle fue desalojada, con algo de violencia por parte de las autoridades, y cortada durante unas horas al tránsito del viandante. El contraste que se dio después de todo este despropósito de acciones autoritarias fue que horas después, los mismos escritores que fueron desalojados de la calle –algunos de ellos multados–, se encontraron presentando el libro en el Palacio de los Condes de Gabia, junto a representantes del Ayuntamiento de Granada y la Diputación de Granada.

Más tarde se retoma el tema de la Asociación El color de la calle y se tramita su constitución como Asociación Juvenil. En gran parte se hace para poder luchar ante la proliferación de multas impuestas por el ayuntamiento, también con la idea de mediar ante la creciente demanda de solicitudes de comerciantes para decorar sus negocios, dando una entidad a los escritores de graffiti locales.

Un hecho bastante mediático fue cuando los escritores de graffiti STOOK, SENDRA, DIAM y HEC fueron contratados para pintar todo un *parking* en el centro de Granada. Además de aparecer en las noticias a nivel nacional, este hecho fue presentado como la inclusión del arte de la calle en el mundo comercial (Fig. 116). Además de ser uno de los primeros *parkings* de España en los que los contratantes se atrevieron a encargar pintar, casi en su totalidad, las paredes con pintura en spray estilo graffiti mural; el hecho supuso un pequeño empuje a la escena local aquel verano de 2006, gracias a la estancia de dos meses de los escritores HEC y DIAM, pues paralelamente al trabajo de pintura mural en el *parking*, pintaron numerosos muros con escritores locales.

En el 2007, desde diferentes áreas del ayuntamiento se creó el programa *Intergraffiti*, pensado especialmente para «mejorar el entorno urbano», por un lado eliminando

las pintadas y graffitis, y por otro lado, integrando el arte mural en comercios y concienciando a los «jóvenes graffiteros de las consecuencias de sus pinturas» con la divulgación del cuidado del patrimonio (M. J. A., 2007). Se pretendía lanzar un mensaje de que se hacían cosas y no se estaba parado. Prueba de ello fue la reunión que mantuvieron representantes del ayuntamiento con algunos escritores de graffiti para proponerles dicho proyecto. Aunque el acuerdo no llegó a buen puerto, pero el ayuntamiento anunció de forma unilateral que el proyecto iba adelante. Unos meses después la realidad del proyecto se redujo a ruedas de prensa, anuncios en los medios locales y unas cuantas actuaciones de limpieza y puso el foco de atención en el peligro que corría el Albaicín y en la puesta en marcha de espacios alternativos para los jóvenes graffiteros (Rodríguez, 2008).

A partir de 2008 y poco después de la entrada de la nueva Ordenanza Cívica de Granada, comenzaron a producirse multitud de hechos contradictorios en el ámbito del Graffiti, puesto que al mismo tiempo que el gobierno comenzaba a crear un ambiente propicio para la aplicación de las nuevas normas que afectaban a los escritores de graffiti, otras instituciones comenzaban a interesarse por estos. En el 2007, la Fundación Caja Rural de Granada solicitó los servicios de una veintena de escritores de graffiti y artistas urbanos para llevar a cabo la mayor exposición de Graffiti celebrada hasta ese momento en la ciudad de Granada, *El color de la calle* (2008). Los escritores, inmersos algunos al mismo tiempo en pleitos por denuncias del ayuntamiento por pintar en lugares con permiso del dueño pero sin un permiso explícito de las administraciones públicas, decidieron protestar en la inauguración de dicha exposición, pegando las multas sobre las piezas de graffiti que habían pintado, tapándolas parcialmente (Fig. 117).

Entre tanto, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, unos de los escritores de graffiti con mayor reconocimiento mediático y del público en general, publica a finales del 2007, el libro *Mira los muros*, reflejando todo un recopilatorio fotográfico de piezas realizadas desde que comenzó a pintar graffiti en 1993.

### **6.5. 2008-2014. Madurez, dispersión y contradicciones**

A comienzos del 2008, desde la Diputación de Granada y el Centro Casa Molino Ángel Ganivet se decide organizar otra muestra de graffiti. La organización del evento correrá a cargo de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS y SENDRA. Se llevaron a cabo una serie de acciones en las que, sobre un soporte móvil con un lienzo adherido, los escritores de graffiti iban pintando en las plazas del centro de Granada más representativas, eludiendo así la norma existente que reprime la acción del arte callejero. La exposición se llamó *El color de la calle II: El arte se mueve*. También gracias a esta muestra, el historiador especializado en la investigación del Graffiti, Fernando Figueroa, viajó a Granada, puesto que participó en la confección de textos para el catálogo de la muestra.

Otras exposiciones, con los escritores de graffiti como protagonistas, se fueron sucediendo en los años siguientes, entre 2009 y 2012, en lugares como la sala de exposiciones del Rey Chico, el Colegio de Arquitectos, Puppa Tattoo, o la tienda 1984 Shop and Gallery. En ellas participaron escritores locales como DREW, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, SENDRA, NAKE, EC13, MICO, DIAKO u otros de fuera, como BELIN, MYRWAN, MR. CHAPU, LA TONTA DEL BOTE, MURDO ORTÍZ, POTAJE, y otros muchos más. Cerca de Granada, en Sevilla, el escritor de graffiti SELEKA, abre una galería dedicada a la promoción y exhibición de artistas activos o procedentes del mundo del graffiti. En ella participan algunos escritores que han pasado por Granada como AXEL VOID, SAN o SPOK. Cabe destacar que este tipo de galerías abren una nueva etapa en el mundo del Graffiti, llevando a cabo nuevas estrategias expositivas que dejan atrás la simple exposición de cuadros para su contemplación.

En el año 2013, cabe destacar la exposición comisariada por el sevillano Murdo Ortiz, titulada *Cuadros colgados de un gancho*, en el Colegio Oficial de Arquitectos. En ella participan más de una quincena de artistas provenientes de diversos lugares y algunos de ellos activos en las calles de Granada, como por ejemplo DIAKO, MICO, MALAKKAI, POTAJE, LA TONTA DEL BOTE o el propio MURDO ORTIZ (Fig. 118 y 119).

Todas estas colaboraciones institucionales con el Graffiti contrastan con la política anti-graffiti del ayuntamiento, que continua con su particular cruzada. Escritores con aspiraciones artísticas y otros sujetos que utilizan las calles como laboratorio artístico se quejan de la nueva ordenanza cívica publicada en 2008, que obligaba a tener un permiso de urbanismo –además del permiso del propietario– para poder pintar. STOOK (c.p., 2013) lo recuerda como un hecho contradictorio, pues existía una gran ambigüedad y desconocimiento por parte de la administración, pero lo peor era que no había ningún formulario ni papel que materializara dicho permiso y, por extensión, la mencionada nueva norma. En este contexto, comienzan a sucederse las multas y las noticias alarmistas en los medios de comunicación dominantes en la ciudad de Granada, en lo que al Graffiti se refiere (Figs. 120 a 123).

A partir de 2010, se observó una cierta dispersión de las nuevas oleadas de escritores jóvenes que iban apareciendo. Se incrementó el graffiti más clandestino y subrepticio. Se observa multitud de piezas en zonas cercanas a la autovía y otras carreteras. También proliferan las firmas y piezas rápidas en el centro de Granada. Aunque siempre habían existido, su crecimiento se debió, en gran parte, a la dureza y multiplicación de las multas efectuadas en lugares que antes no suponían ningún motivo de sanción, como los *halls of fames* (Figs. 124 y 125) u otros lugares abandonados y escondidos. En consecuencia, se incrementa un cierto malestar en un sector de la población, alentado también por una parte de la prensa generalista, y la administración emprende una guerra contra el Graffiti, en la que se obvia por completo cualquier diálogo o mediación que pudiera hacerse al respecto para poder conocer el fenómeno y sus practicantes a fondo, y poder abordar así la problemá-

tica con garantías de concordia y a través de medidas alternativas a las punitivas. En 2013 y 2014, en Granada no existe una tienda específica de graffiti en la cual reunirse y a la que pudieran acudir otros escritores foráneos, como ha ocurrido casi siempre en la escena local. La pintura en spray se consigue en tiendas de ropa que ofertan aerosoles como algo secundario y en tiendas de pintura industrial. Existe una cierta dispersión de la escena, fiel reflejo de la era de internet y las redes sociales. Este hecho se constata en que no existen páginas web ni foros específicos que hablen de Granada como una escena importante hoy en día, a excepción de algunos escritores que destacan en la faceta artístico-comercial.

En el año 2013, el artista urbano SPIDERTAG viaja a Granada en busca de otros artistas con los que interactuar en la ciudad. Él mismo cuenta cómo le costó encontrar contactos en la escena local, aunque al final da, por casualidad, con EC13 y con SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS (SPIDERTAG, c.p., 2013), junto a los que interviene en unas ruinas abandonadas. Deciden llamar al proyecto *La Catedral Futumétrica* y registran todo el proceso, para después editar un documental con el mismo título (SPIDERTAG, 2013) (Figs. 126 y 127).

La figura de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS sigue creando controversia y una gran repercusión en todo lo que acontece a su alrededor. Uno de los casos recientes se desarrolló alrededor de un mural que pintó en el barrio del Albayzín en el 2011, con permiso del propietario, y siendo una vez más denunciado por el ayuntamiento granadino. Tres años después, en 2014, se celebró el juicio, resultando la sentencia favorable para SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS (Mingorance, 2014). Para rizar más el rizo de las contradicciones, el mismo día que se celebraba dicho juicio, él era invitado por la Universidad de Granada a diversos eventos que giraban en torno al tema del fenómeno del graffiti en la ciudad, acabando con una exposición retrospectiva en La Corrala de Santiago, a modo de reconocimiento a su trayectoria artística (Cambil, López y Anguita, 2014).

Ese mismo año continúan las contradictorias estrategias anti-graffiti del ayuntamiento. Por un lado lanzan un plan para promocionar el Graffiti, denominado *Granada+Imagen*, auspiciado por Agenda Local 21, en el que su principal baza será la apertura de lugares específicos para el Graffiti, como los muros exteriores del Parque Federico García Lorca o el *skatepark* de Bola de Oro. Por otro lado, desde dicho plan no se esconde que otro de los objetivos es erradicar lo que se considera «pintadas que degradan el entorno urbano» (Ortega, 2014). Por último, una de las novedades que presenta dicho plan ideado por Agenda Local 21 con respecto a otros años anteriores es la puesta en marcha de una aplicación para móviles cuyo objetivo inicial se anuncia como «una herramienta de participación con un objetivo doble: poner en valor los grafitis artísticos y ser soporte de comunicación de las personas afectadas por las pintadas» (Ortega, 2014). Esta aplicación bien podría resumir la visión de la administración con respecto al Graffiti, pues al final todo se reduce a

un grafiti malo y otro bueno, una distinción intencionada entre *graffiti artístico* y *pintada*, pero ¿quién decide cómo catalogarlos?, ¿cómo se puede abordar semejante tarea?

En los siguientes capítulos trataré de abordar el fenómeno del Graffiti en la ciudad de Granada a través de un análisis en el que se diferenciarán tres grandes cuestiones que consideramos esenciales: la forma de proceder de los escritores de graffiti, la disonancia Graffiti-ciudad y la inclusión del Graffiti en el sistema del arte.





Fig. 116 - HEC, SENDRA, DIAM y STOOK en pleno proceso del mural del Parking Sócrates. Granada, 2006. Archivo personal.



Fig. 117 - Inauguración de *El color de la calle*. Fundación Caja Rural de Granada, 2008. Archivo personal.



Fig. 118 y 119 - Inauguración de la exposición *Cuadros colgados de un gancho*, comisariada por MURDO ORTÍZ. Sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Granada. 2013. Imagen cedida por MURDO ORTÍZ.

# Granada

## Limpieza las fachadas de Elvira se lleva el sueldo de nueve funcionarios y las ensucian horas después

El área municipal de Medio Ambiente sopesa incrementar el importe de las multas por pintarrajear paredes con graffitis de 1.500 a 10.000 euros para frenar las acciones vandálicas registradas

JOSÉ R. VILLALBA GRANADA



Una calle histórica y complicada en el barrio de Elvira

El área municipal de Medio Ambiente sopesa incrementar el importe de las multas por pintarrajear paredes con graffitis de 1.500 a 10.000 euros para frenar las acciones vandálicas registradas

La calle Elvira es uno de los barrios que el Ayuntamiento de Granada quiere limpiar para devolverle su aspecto original. El área municipal de Medio Ambiente sopesa incrementar el importe de las multas por pintarrajear paredes con graffitis de 1.500 a 10.000 euros para frenar las acciones vandálicas registradas

La calle Elvira es uno de los barrios que el Ayuntamiento de Granada quiere limpiar para devolverle su aspecto original. El área municipal de Medio Ambiente sopesa incrementar el importe de las multas por pintarrajear paredes con graffitis de 1.500 a 10.000 euros para frenar las acciones vandálicas registradas

## Manifestación contra una nueva agresión en hospitales de Trauma

Una celadora de este recinto hospitalario denunció la pasada semana los golpes recibidos por parte del familiar de un enfermo

J. R. V. GRANADA

La manifestación se celebró en la zona de Trauma del Hospital de la Cruz de Granada. Una celadora denunció los golpes recibidos por parte del familiar de un enfermo

La manifestación se celebró en la zona de Trauma del Hospital de la Cruz de Granada. Una celadora denunció los golpes recibidos por parte del familiar de un enfermo

## Alerta contra el vandalismo 'graffitero'

La Policía Local refuerza su presencia en Constitución para evitar destrozos en las estatuas



JUAN ENRIQUE GÓMEZ

La Policía Local refuerza su presencia en Constitución para evitar destrozos en las estatuas. Un agente en un traje blanco protege una estatua de un grafiti

La Policía Local refuerza su presencia en Constitución para evitar destrozos en las estatuas. Un agente en un traje blanco protege una estatua de un grafiti



Guardias escolta protegen las estatuas de Francisco en el bulvar de Constitución.

### ZOOM FOTOGRÁFICO



## La zona cero del vandalismo

## El Ayuntamiento multa por primera vez al padre de un niño que hizo una pintada

Impone una sanción de 2.000 euros por el grafiti que realizó el menor junto a un amigo en el aljibe del Zentze en el mes de mayo

GURCO CERRINO

El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una multa de 2.000 euros al padre de un niño por el grafiti que realizó el menor junto a un amigo en el aljibe del Zentze en el mes de mayo

El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una multa de 2.000 euros al padre de un niño por el grafiti que realizó el menor junto a un amigo en el aljibe del Zentze en el mes de mayo



El menor escribió su nombre en letras grandes.

Fig. 120, 121, 122 y 123 Varias noticias del periódico Ideal en las que se menciona el aspecto destructor y vandálico del grafiti y del Graffiti, 2010, 2011, 2012, 2013. Archivo personal.

Advertisement for 'EXPOSICIÓN 21, 22 y 23 DICIEMBRE 2010 GRANADA' featuring a watch and promotional text.



Fig. 124 - Hall of fame Estadio de la Juventud. Granada, 2007. Archivo personal.



Fig. 125 - Hall of fame Cementera de Atarfe. 2004. Archivo personal.



Figs. 126 y 127 - Proyecto *La Catedral Futumétrica*, SPIDERTAG, EC13 y *EL NIÑO DE LAS PINTURAS*, 2013. Imágenes cedidas por EC13 y SPIDERTAG.

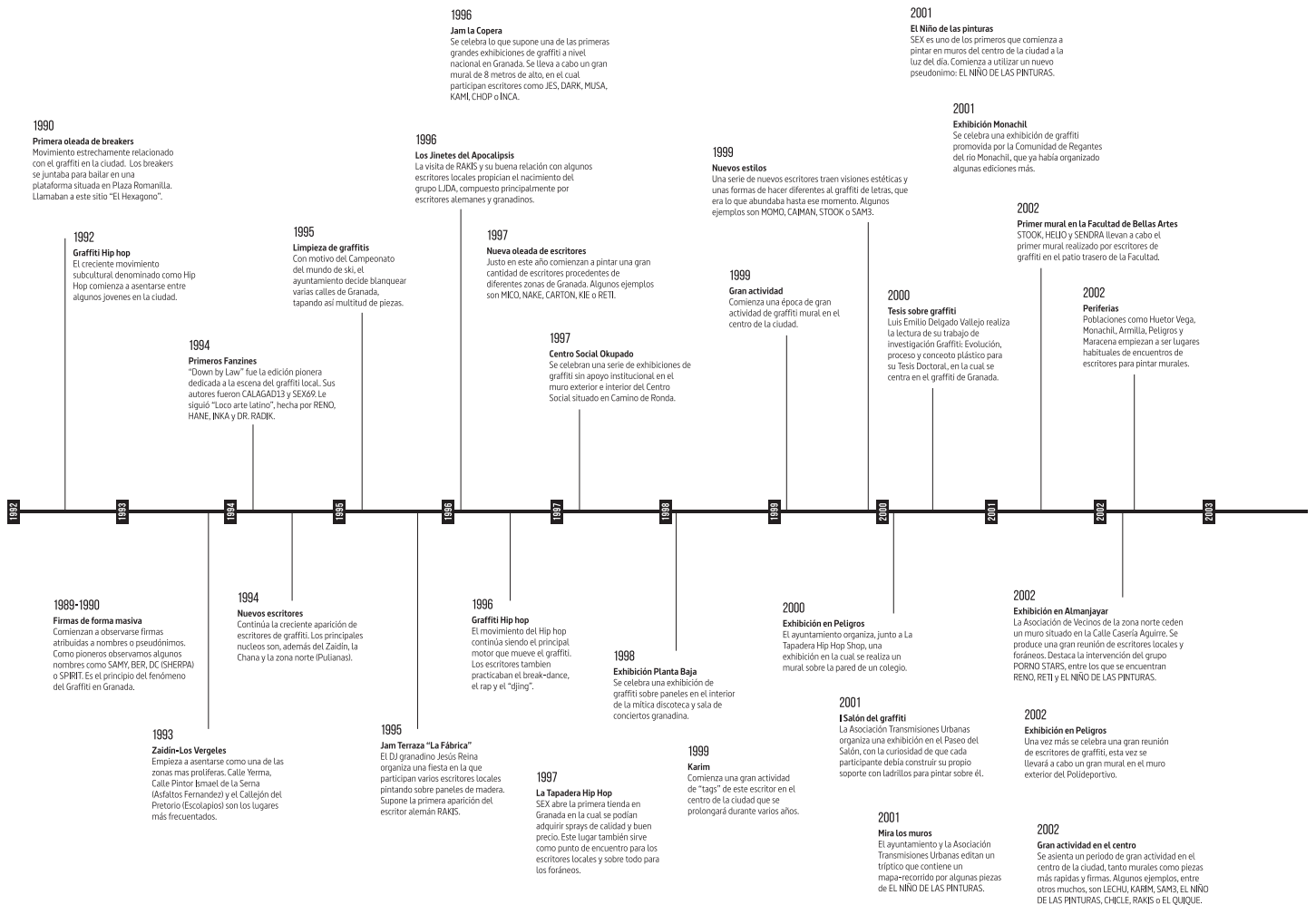


Fig. 128 - Acontecimientos significativos en la historia del Graffiti en Granada.

2003

**VII Aniversario LIDA**

Con motivo de uno de los aniversarios del grupo LIDA se reúnen más de 40 escritores de graffiti para realizar un mural en uno de los puentes de la circunvalación, en el Zaidín. Es el más grande de Europa hasta esa fecha.

2003

**Mientras duermes**

Publicación de un catálogo con una selección de piezas de algunos de los escritores más activos en la ciudad. Primeros contactos para crear la Asociación de graffiti Color de la calle.

2003

**Grffiti contra la guerra**

Aparecen murales y acciones protesta en contra de la intención del gobierno de apoyar la guerra en Irak. La Facultad de Bellas Artes habilita aulas para talleres específicos de stencil y otros dispositivos de protesta.

2005

**Libro Granada Graffiti 2005-1989**

Publicación del primer libro que recoge la historia del graffiti en Granada hecho por los propios escritores de graffiti.

2005

**Calle Presentación**

Se celebra un gran encuentro para pintar un mural con el propósito de presentar el libro Granada Graffiti 2005-1989. Todo acaba con la policía multando a muchos de los participantes y la calle cortada durante un día.

2005

**Condes de Gabilá**

Al día siguiente de la polémica surgida en calle Presentación, se presentó el libro en el Palacio de los Condes de Gabilá con miembros representativos del ayuntamiento y diputación. Se lleva a cabo una exhibición en el patio trasero de este edificio.

2004

**Mural Liceo Gráfico**

Se produce un gran encuentro de escritores en el que llevan a cabo un gran mural en la fachada de esta conocida imprenta de Armilla. Será el comienzo de lo que supondrá la primera gran publicación sobre la historia del graffiti en Granada.

2004

**"Hall of fames"**

Son los lugares abandonados a los que recurren a menudo los escritores para pintar en su interior de forma tranquila. Suelen ser fábricas o lugares similares abandonados.

2004

**Amigos del pueblo saharauí**

Esta asociación organiza unas jornadas en las cuales invitan a varios escritores para pintar sobre los camiones que irán destino al Sahara con provisiones y alimentos.

2005

**Oshe**

Empiezan a aparecer por el centro de la ciudad una gran cantidad de piezas de este escritor procedente de Madrid. Junto con El Quique forman el grupo KINGS OF ROCK.

2006

**Reunión escritores-ayuntamiento**

Se produce una reunión entre algunos escritores y representantes de distintas áreas del ayuntamiento, promovida por estos últimos, con el propósito de eliminar las firmas en el centro y propiciar espacios. No se llega a ningún acuerdo.

2007

**Actividad en la periferia**

Debido al endurecimiento de las multas la actividad muralista se traslada a pueblos periféricos como Armilla, Monachil o Peligros, entre otros.

2006

**Parking Sócrates**

SENDRA, HEC, DJAM y STOOK son contratados por una empresa constructora para pintar un parking subterráneo en la calle Sócrates.

2007

**Libro Mira los muros**

Se publica un libro que recoge toda la trayectoria del escritor de graffiti SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS.

2007

**Hot Point Festival**

Se celebra por segunda vez un festival de Hip hop en Maracena en el que se incluye como actividad paralela una exhibición de graffiti. Supone la visita del escritor neyorkino SENZ.

2008

**Exposición El color de la calle** Se celebra una exposición en la sala de exposiciones de Caja Rural de Granada en la que más de 20 escritores de graffiti intervienen directamente sobre las paredes. En la inauguración se produce una protesta en contra de las multas impuestas a algunos de los participantes.

2008

**Catálogo El color de la calle**

Se publica un catálogo con imágenes del proceso y la obras realizadas. En él también se incluye un apartado dedicado a cada uno de los escritores participantes.

2008

**Nueva ordenanza cívica**

Comienzan a producirse campañas en contra de los escritores de graffiti en la ciudad, creando así un ambiente propicio para la aplicación de las nuevas normas de convivencia instauradas.

2008

**Nuevas generaciones de escritores**

Empiezan a haber una gran presencia de piezas en el centro de la ciudad de nuevos escritores que ya hacía unos pocos años que pintaban. Algunos ejemplos son JACK, ERAS, SABOR, BAHIO o REM. También el grupo INK.

2009

**Exposición El color de la calle II: El arte se mueve**

Proyecto financiado por Diputación de Granada consistente en una exposición en Casa Molino Ángel Ganivet y una serie de acciones en las que escritores de graffiti pintan sobre unos lienzos móviles en las plazas más representativas de Granada y a la luz del día.

2009

**Catálogo El color de la calle II: El arte se mueve**

Se publica un catálogo con imágenes y textos de todo el proceso. El investigador e historiador Fernando Figueras Saavedra colabora con el texto "El arte de la calle, el color se mueve".

2007

**Graffiti en Bellas Artes**

Se convierte en algo habitual la presencia de escritores de graffiti y artistas urbanos en la Facultad de Bellas Artes y Escuelas de Arte. Estos combinan una actividad institucional de exposiciones y eventos, con unas prácticas independientes en la calle.

2010

**Mural Facultad de Bellas Artes**

POTAE y JUL realizan un gran mural en la fachada de la nave de escultura en la Facultad de Bellas Artes.

2010

**1984 Street Art Shop**

El artista urbano Cipri Molina abre una tienda de graffiti y arte urbano con un espacio reservado para exposiciones. Organiza varias acciones de pintura en directo en la calle.

2010

**Escuela de Artes y Oficios**

Los escritores HUGO, EL NIÑO DE LAS PINTURAS, DREW y CHICLE realizan un mural en el interior del edificio.

2012

**Operación "Picassin"**

La policía registra viviendas de escritores de graffiti en Granada, Málaga y Sevilla. Algunos son detenidos para ser interrogados.

2012

**Puppa Tattoo**

Este negocio situado en el barrio del Realejo posibilita que escritores como RAKIS o NAKE expongan sus obras en su espacio.

2011

**Bajón de actividad en el centro**

Debido al incremento de multas se produce un bajón de graffiti mural en el centro, en detrimento de otras piezas más rápidas. Algunos escritores adoptan nuevas estrategias de actuación.

2013

**Proyecto La Catedral Futurística**

SPIDERTAG, SEX y EC13 llevan a cabo un proyecto de intervención integral en un "Hall of Fame" de Cenes de La Vega.

2013

**SAE1 / HILOS**

Reunión de multitud de escritores de graffiti para pintar sendos murales en memoria de SAE1 e HILOS.

2013

**Cuadros colgados de un gancho**

Exposición en el Colegio de Arquitectos, organizada por MURDO ORTIZ que reúne a una veintena de escritores y artistas urbanos activos en Granada.

2014

**Juicio EL NIÑO DE LAS PINTURAS**

Se celebra un juicio en el que SEX es acusado de pintar sobre la fachada de una zambra de Sacromonte. Termina absuelto, pero el mural es eliminado.

2014

**El ayuntamiento concede permisos**

Se conceden permisos para que los escritores de graffiti puedan pintar en algunos muros de Granada, como el Carril Bici (Parque Federico García Lorca) o la Piscina Municipal de Híbercor.







**7. IDENTIDAD COLECTIVA  
DEL ESCRITOR DE GRAFFITI:  
MODOS DE HACER**



## 7. IDENTIDAD COLECTIVA DEL ESCRITOR DE GRAFFITI: MODOS DE HACER

### 7.1. Buscando una definición

#### 7.1.1. Terminología

Sabedor de la gran dificultad que entraña definir el Graffiti<sup>11</sup>, se tendrá en cuenta su evolución gradual y el modo en que ha calado hoy en día en los diferentes estratos y ámbitos de nuestra sociedad. Partimos de la premisa de que la propia palabra «graffiti» se ha transformado en un término dilatado y ambiguo, acorde a la idea de sobremodernidad de Augé (2000: 16-25), en la que el mundo contemporáneo experimenta una serie de transformaciones aceleradas basadas en tres figuras: tiempo, espacio e individuo. Una aproximación encaminada a definir qué significa escribir sobre Graffiti y de qué hablamos cuando hablamos de *Graffiti* se sustenta en gran parte sobre un retroceso hacia sus orígenes, para observar las derivas y transformaciones que ha ido sufriendo su significado y a las que se han visto sometidos sus practicantes. Por lo tanto, para la ardua tarea de circunscribir nuestro trabajo y construir los cimientos sobre los que se apoya la presente investigación, he contrastado definiciones, consensuadas o no, elaboradas por los sujetos protagonistas e investigadores especializados, a través de sus reflexiones, hipótesis, y teorías propias sobre el Graffiti en general y algunos aspectos concretos.

En primer lugar y como punto de partida, voy a orientar y localizar el objeto de estudio dentro de un mapa conceptual en el que coexisten dos elementos definitorios básicos: la marca gráfica y el espacio público, situándonos en diferentes y variados escenarios y contextos urbanos a lo largo de la historia de la civilización y la cultura occidental. Utilizando un método deductivo, en el que se va sobrepasando niveles que recorren lo general y alcanzan lo particular, partimos de un primer término o concepto general como es el *graffiti*. La Real Academia Española (2014) lo define con un sentido amplio, describiendo qué se trata de una «firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente» (DRAE, 2014).

El término «graffiti» se incluyó en el DRAE auspiciado por el catedrático Pérez-Reverte en la 23ª edición. Su interés por investigar los pormenores de este fenómeno

---

11. Recordemos que hemos fijado nuestro objeto de estudio en el *Graffiti Move* definido por Figueroa (2006), al cual denominamos como Graffiti.

estaba motivado por el proceso de documentación que llevó a cabo para escribir su novela *El francotirador paciente* (Pérez-Reverte, 2013). Así fue cómo contactó con algunos escritores veteranos de Madrid, como SUSO33 o JEOSM, entre otros, y estos que le asesoraron acerca de la jerga específica y algunos de los modos de hacer de los escritores –en el contexto madrileño–, dando las claves para entender su historia, y como decimos, motivando a Pérez-Reverte a actualizar el término «grafito», que era el que hasta ese momento constaba en el DRAE, y permutarlo por «graffiti». De este modo, el significado de la palabra *graffiti* supone el caparazón de un mapa conceptual compuesto por diferentes estratos diferenciados y al mismo tiempo relacionados entre sí. En él circunscribiré nuestro objeto de estudio, definiéndolo de forma relacional a través de su vínculo con otros términos adyacentes. Se trata de trazar un recorrido por las diferentes capas que representan las diferentes tipologías, hasta llegar a nuestro objeto de estudio, un tipo de graffiti contemporáneo convertido en un movimiento social e, incluso, artístico, al que hemos llamado *Graffiti*. Con todo ello, y de acuerdo con Figueroa (2014: 231), el objetivo final del presente análisis es resaltar la singularidad de cada expresión o manifestación, huyendo de generalizaciones, pero a la vez sin forzar una gran diferenciación entre ellas y, sobre todo, tratando de mostrar los difusos límites que las separan y que hacen que todas ellas formen parte de un conjunto fenomenológico.

Como hemos mencionado anteriormente, en ese primer caparazón que envuelve todo este conjunto, nos encontramos con los términos *grafito*, *graffiti* y *graffiti* en el mismo nivel. Se presentan como los términos que habitualmente se utilizan, tanto en textos académicos como en escritos de carácter informativo y/o divulgativo, siendo *graffiti* el más común. Como hemos visto en el capítulo 5, el vocablo *graffiti* se popularizó en los setenta y ochenta como término definitorio del movimiento artístico-vandálico acontecido en los vagones y túneles de los trenes metropolitanos neoyorquinos. También podemos encontrar su utilización en textos precedentes, refiriéndose a marcas gráficas realizadas por niños en las calles (Brassaï, 2009), o incluso en escritos aún más remotos en ámbitos arqueológicos, para mencionar diferentes tipos de esgrafiados encontrados en el espacio público y privado, que aparecen en respuesta a múltiples y complejas motivaciones, como por ejemplo los encontrados en las ruinas de Pompeya (Garrucci, 1856).

El término *graffiti* se acuñó a partir de su origen etimológico griego γράφω (*grapho*), verbo que significa escribir/dibujar y/o grabar. Finalmente su evolución latina daría lugar al verbo italiano *graffiare* o al sustantivo *graffiti*, plural de *graffito*, con el significado de «esgrafiar, hacer garabatos, rascar, rayar» (Figueroa, 1999: 24). En contextos de habla hispana se popularizó la utilización del plural transformada en singular. Es decir, se extendió el uso del término *graffiti* para hablar de una sola cosa, de un objeto o pieza, y no de un conjunto de expresiones, como sería su uso correcto<sup>12</sup>.

12. Véase el ejemplo de la edición española de la publicación *Getting up. Subway Graffiti in New York* (Castleman, 1982), la cual fue titulada como *Los Graffiti* (1987), acogiéndose su traductora Pilar Vázquez Álvarez de una manera correcta al término *graffiti* como plural

Esto explica por qué en primera instancia la Real Academia Española lo introdujo como *grafito*, siguiendo la lógica castellanizante de su etimología italiana, el singular *graffito*, y años después lo permutaría por el término *graffiti*, estableciéndose como su plural la palabra *graffitis*. Actualmente podemos encontrar el término *grafito* en el DRAE, en primera instancia para describir un tipo de mineral, y como segunda voz registrada la siguiente manera «Del italiano graffito. Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos» (DRAE, 2016). De tal modo que en el contexto español *grafito* es el término que se utilizó de manera más común u oficial hasta que se popularizó el anteriormente mencionado *graffiti*. Existe una diferenciación destacable en territorios de habla hispana, pues también se extiende la utilización del término *pintada* –en algunos países latinoamericanos se adapta como *pinta*– para describir principalmente inscripciones urbanas asociadas con la política y movimientos sociales de revuelta y protesta (Kozak, 2004). Realmente esta distinción entre los términos *graffiti* y *pintada* no está tan diferenciada como plantea Kozak, pues como argumenta Figueroa (2014: 231) parece más efectiva una tendencia encaminada a diverger, que a distinguir o discriminar los términos, en la cual la palabra *pintadas* no sería más que un subtérmino, acogido dentro del gran paraguas del *graffiti* como expresión principal<sup>13</sup>.

De manera certera, Abarca (2010: 238) define *graffiti*, en su acepción más amplia, como una «marca gráfica y/o textual ejecutada ilegalmente sobre una superficie pública que no utiliza un código concreto y se dirige por tanto al público general». Como hemos mencionado, en ciertos textos, aún es común encontrar el uso del término *grafito* para referirse a este amplio espectro de manifestaciones de graffiti que propone Abarca. Quizás podríamos añadir a esta definición, que además de encontrarse situados sobre superficies públicas hay constancia de localizaciones de este tipo de vestigios en lugares privados, como interiores de viviendas, patios, complejos monumentales o edificios religiosos. Jose Ignacio Barrera Maturana es uno de los investigadores más significativos de Granada en el análisis histórico, a partir del descubrimiento de este tipo de manifestaciones criptográficas. Una de las características de los grafitos es la espontaneidad, así como la singularidad de cada inscripción, y aunque investigadores como Barrera (2016) han logrado encontrar ciertas pautas o códigos representativos en los grafitos históricos, la firma como *leitmotiv* no aparece registrada en este tipo de estudios como una tipología distinguida. Existen algunas excepciones, en Granada se han hallado firmas en La Alhambra, con la curiosidad de que algunas de ellas fueron llevadas a cabo por personajes célebres de la talla de Victor Hugo o Byron a principios del s. XIX (Barrera, 2012 :79).

El siguiente paso lógico para aproximarnos en concreto al objeto de estudio va dirigido hacia esa marca gráfica o texto que representa un nombre o seudónimo de una persona. Aunque siguen siendo diversos los objetivos y motivaciones que a lo largo

13. Para ampliar aún más el debate sobre la distinción o semejanza de los términos *pintada* y *graffiti*, ver El graffiti de firma de Figueroa, 2014, pp. 229-333

de la historia de la humanidad han llevado a un sujeto a escribir su propio nombre o seudónimo en paredes y otros soportes públicos y privados, no cabe duda que la autoafirmación y/o la autopromoción son conceptos permanentemente latentes en este tipo de manifestaciones, sin abandonar el componente lúdico. Llamaremos a este tipo de expresiones *grafiti de firma*, de acuerdo con el término empleado por Figueroa (2014: 57) en el que se refiere a todas aquellas marcas y/o textos que son representaciones gráficas de un nombre. Así mismo, según Figueroa (2014: 35-36) esta definición irá ligada a cuatro leyes básicas concernientes al desarrollo de la civilización y la ciudad:

A más ciudad, más grafiti.  
Si la ciudad cambia, el grafiti se transforma.  
En una sociedad compleja, el grafiti se complica.  
Allí donde esté la civilización el grafiti estará.

El grafiti de firma constata una de las variantes o distinciones más características del grafiti, el testimonio humano en forma de nombre inscrito. Este hecho encarna nuestro camino a seguir para una aproximación a nuestro objeto de estudio en el presente trabajo de investigación. Según Castleman (2012) las manos en cuevas realizadas en la prehistoria encarnan el espíritu de los pioneros del Graffiti y, en cierto modo, así es, pues la mano se presupone como un gesto humano que queda plasmado en un lugar para que otros lo vean, en ese caso, las paredes de roca de las cavernas. Opino que este hecho es utilizado como anécdota y no realmente para incluir o dar un sentido riguroso e histórico en lo que se refiere a unos antecedentes del Graffiti. Ni siquiera puede ser considerado como un tipo de grafiti de firma, pues de acuerdo con Figueroa (2014: 14) las motivaciones de este tipo de pintura de manos distaban de ser un I-was-here, máxime cuando lo que pretendemos estudiar son unos precedentes del grafiti, un fenómeno adherido a una escritura que en la prehistoria aún no existía (Figueroa, 2014: 22). Uno de los antecedentes documentados de un grafiti de firma análogo al *Writing* neoyorquino en muchos aspectos data del s. XIX, centrado en el célebre caso de Joseph Kyselak, que motivado por una apuesta por la cual debía hacerse famoso en el plazo de tres años, optó por recurrir al grafiti de firma y buscar lugares de máxima visibilidad (Figueroa, 2014: 81-82). Al igual que con el caso de Kyselak existen otros numerosos personajes en la historia del grafiti de firma que se han afianzado como paradigma de esta vertiente de comunicación público-testimonial. Así pues nos encontramos con el caso de una inscripción que comenzó a aparecer por todos lados en la época de la Segunda Guerra Mundial, en la que siempre se podía leer «Killroy was here», junto al dibujo de un monigote asomando la cabeza (Fig. 129). El origen de esta escritura se debe a James J. Killroy, un inspector del astillero de Fore River. Él mismo se encargaba de firmar sobre las diferentes piezas que revisaba, para que se supiera que Killroy ya había estado ahí comprobando que todo estaba correcto. Dichas piezas eran vistas posteriormente en los múltiples barcos que viajaban con motivo de los transportes de tropas estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial (Neelon, 2015).



Fig. 129 - Killroy was here



Fig. 130 - PRAY. Nueva York, 1978. Imagen cedida por Craig Castleman.

Ya en los setenta, en plena época de auge del Graffiti neoyorquino Castleman (2012: 115-116) nos presenta un caso singular, pues comienza a aparecer escrita la palabra «PRAY» en todas y cada una de las cabinas de teléfonos, y en los pilares de los túneles de tránsito y paradas de metro (Fig. 130). Según algunos escritores de graffiti de la época se trataba de una mujer mayor, y por varios años fue altamente respetada, pues antes de haberla visto pensaban que era uno de los escritores de graffiti más activos en la ciudad (Castleman, 2012: 117).

El término *Writing* es el siguiente escalafón en este esquema constituido por una miscelánea de fenómenos y movimientos transcurridos a lo largo de la historia de la humanidad, y en la que vamos focalizando hasta llegar a nuestro objeto de estudio: el Graffiti. Actualmente se considera como *Writing* el fenómeno que ocurrió a finales de los años 60 en Estados Unidos –con Filadelfia y Nueva York como principales focos– en el que varios grupos de adolescentes comenzaron a escribir sus nombres en espacios urbanos (Figuroa, 2014: 180 / Gastman, 2015: 21).

Si antes del *Writing* hablábamos de aspectos en común entre diferentes fenómenos alejados geográfica y cronológicamente, dentro del graffiti de firma, en esta ocasión, observamos un fenómeno enmarcado en un contexto concreto, el cual explotó y derivó en un movimiento subcultural. El *Writing* tuvo un inicio, un desarrollo y una repercusión significativa y peculiar, y de él emanan los inicios del Graffiti. De hecho, el término Graffiti fue acuñado posteriormente por la prensa y popularizado entre los propios practicantes. Es por ello que en un inicio, los jóvenes *taggers* practicantes hacían de manera habitual algo que aún no había sido definido «*They had started at a point when there wasn't even really an accepted word for that they were doing; only what they and their friends called it among themselves*» (Gastman, 2016: 23). Una vez que los practicantes comenzaron a normalizar la utilización del término como *graffiti* para describir lo que hacían, también aparecieron voces críticas, como el caso de PHASE II, que se resistía a abandonar el término *Writing* (Figuroa, 2014: 204). Incluso se han llegado a utilizar en numerosas ocasiones un compendio entre los dos términos, *Graffiti Writing* (Kaestner y Pedersen, 2018), pretendiendo hacer constar su aspecto caligráfico, e incluso reivindicando esta característica frente a rasgos más centrados en lo pictórico. Los inicios del *Writing* son mencionados como *tagging* por autores como Figuroa (2014: 208), en una vertiente caligráfica, y que incluso se exploró de un modo más significativo y prolífero en Filadelfia que en Nueva York a finales de los sesenta, y en los que la autopromoción personal se consolida como el principal objetivo (Figuroa, 2014: 178).

Tampoco podemos olvidar el componente humano y social para distinguir entre un término u otro, más allá de que describan formalmente los objetos o rastros gráficos que puedan presentarse en cualquiera de los fenómenos mencionados. En este sentido, el *Writing* adquiere una característica primordial que no debemos pasar por alto para el estudio del Graffiti, y es su naturaleza marginal. Este aspecto conecta



con el bajo o nulo control parental sobre niños y adolescentes, extendido a principios de los sesenta en los guetos de las grandes ciudades norteamericanas. Una cultura infantil callejera que esclarece en gran parte las raíces culturales del Graffiti (Abarca, 2010: 254). En el contexto español ocurrirá algo similar, aunque en menor medida, pues la calle como espacio de convivencia juvenil será un factor clave para el desarrollo y arraigo de culturas urbanas y, por extensión, del Graffiti.

Como cierre de este esquema que representa los diferentes movimientos y fenómenos relacionados con la escritura urbana y marginal (Fig. 131), concretaré un último paso. El desarrollo del *Writing* dio lugar a un juego denominado *getting up* por Castleman (1982), consistente en hacerse ver mediante la acción de escribir un nombre en diversos lugares, pero «no se definió plenamente como construcción cultural hasta mediados de los años setenta» (Figuroa, 2014: 179). Como se ha desarrollado en el capítulo 5, a través de una visión de aspectos específicos sobre el desarrollo histórico del Graffiti, existen una serie de pautas que han marcado la definición de este. Así pues, se ha convertido en paradigmático el cambio de objetivo que se dio en Nueva York cuando los escritores mutaron su lugar de acción: de los muros y autobuses hacia el interior y exterior de los vagones de metro, encarnando los lugares que otorgaban mayor prestigio (Austin, 2002: 49). Con el paso de los años y el salto europeo del Graffiti, este *Subway graffiti* se ha transformado en un *Train Graffiti*, auspiciado por el nuevo contexto de unos países europeos repletos de líneas de tren regionales e interurbanos. Esta vertiente treñera se singulariza en una subcultura dentro del Graffiti y, en cierto modo, constituye para sus practicantes una forma de acercarse a sus raíces (Figuroa, 2014: 195).

En resumen, partiendo de la palabra *graffiti* o *grafito*, aceptadas y citadas por la RAE a través de descripciones genéricas con respecto a nuestro objeto de estudio, nos encontramos con los otros términos significativos y específicos, tales como *graffiti de firma* (Figuroa, 2014), *Writing* (Gastman, 2015 / Gómez, 2015) y (Figuroa, 2014), *tagging* (Figuroa, 2006), *getting up* (Castleman, 1983), *Hip Hop Graffiti* (Figuroa, 1999 / de Diego, 1997), *Subway Graffiti* (Gómez, 2015 / Figuroa, 2006 / Castleman, 1983), *Subway Art* (Cooper y Chalfant, 1984), *Spraycan Art* (Chalfant y Prigoff, 1987), *Aerosol Art* (Figuroa, 2014) o *Graffiti Art* (Thomson, 2009); los cuales describimos y ordenamos según abarque su rango descriptivo:

**Graffiti (graffiti, grafito):** De forma genérica, este término se utiliza cuando hablamos de cualquier escritura, rasgado o pintada, realizada por el ser humano de forma espontánea o premeditada, generalmente ejecutada sobre superficies en espacios públicos –aunque también pueden hallarse en espacio privados– de forma ilegal, y enmarcadas en diferentes y múltiples épocas y lugares a lo largo de la historia de la humanidad.

**Graffiti de firma:** Tipo de graffiti consistente en la representación gráfica de forma más o menos reincidente de un nombre o pseudónimo. Sus comienzos están ligados a la historia de la civilización y las ciudades.

**Writing:** Son los inicios del movimiento del Graffiti actual. Comienza con fuerza en Filadelfia a finales de los sesenta con el desarrollo del *tagging*, extendiéndose a otras ciudades norteamericanas. A principios de los setenta Nueva York se convierte en capital indiscutible del Writing, y comenzará a citarse también como *getting up*. A diferencia de otro tipo de graffiti de firma, este implica un fuerte componente competitivo inadvertido antes, además de incrementarse el factor estético.

**Subway Graffiti:** La evolución neoyorquina del *Writing* estuvo ligada desde comienzos de los setenta a los túneles del metro suburbano y sobre todo al exterior de los vagones como soporte principal, convirtiéndose estos en todo un símbolo del movimiento subcultural que se estaba extendiendo con gran celeridad. En aquellos años y hasta finales de los ochenta se desarrolló una auténtica guerra de estilos entre escritores, generando un gran debate social acerca de la calidad artística de las obras, en lo que se definió desde algunos sectores como un movimiento artístico-vandálico, el Subway Art. El Subway Graffiti pasó de ser una competición entre escritores a una disputa contra los servicios de limpieza y las medidas de control de la MTA (Metropolitan Transit Authority), convirtiéndose en un problema de primer orden para la administración. Del ímpetu artístico de la mayoría de escritores, y alentada por un sistema del arte deseoso de nuevos aires, surge la forzosa y frustrante relación con las galerías de arte, en lo que se llegó a denominar como Post-graffiti, Graffitismo, Aerosol Art o Graffiti Art.

**Graffiti Hip Hop:** Algunos investigadores y escritores de graffiti están de acuerdo en que el Graffiti como movimiento comienza con su andadura como una disciplina más de la subcultura del Hip Hop (de Diego, 2000). Esta idea fue acogida en la expansión europea del movimiento y reforzada por los medios de comunicación, sobre todo, por la influencia de la película *Wild Style* (Ahearn, 1983), uno de los primeros documentos audiovisuales que llegó a los escritores europeos (Kaestner y Pedersen, 2018). Del mismo modo, ocurrió en España a mediados de los ochenta, a excepción de algunos movimientos locales específicos que ya existían previamente, siendo el *breakdance* la disciplina del Hip Hop que caló más hondo en un principio (Berti, 2009).

**Graffiti:** Hablamos del movimiento o cultura actual que procede del *Writing*, un tipo de graffiti de firma gestado entre Filadelfia y Nueva York, desarrollado fuertemente en esta última ciudad, expandiendo sus modos de hacer de forma global a partir de la segunda mitad de los ochenta y a través del inevitable arraigo de la cultura Hip Hop en un inicio. En la actualidad ha llegado a evolucionar desde formas dispares, debido a su hibridación con las diferentes culturas de cada contexto concreto,

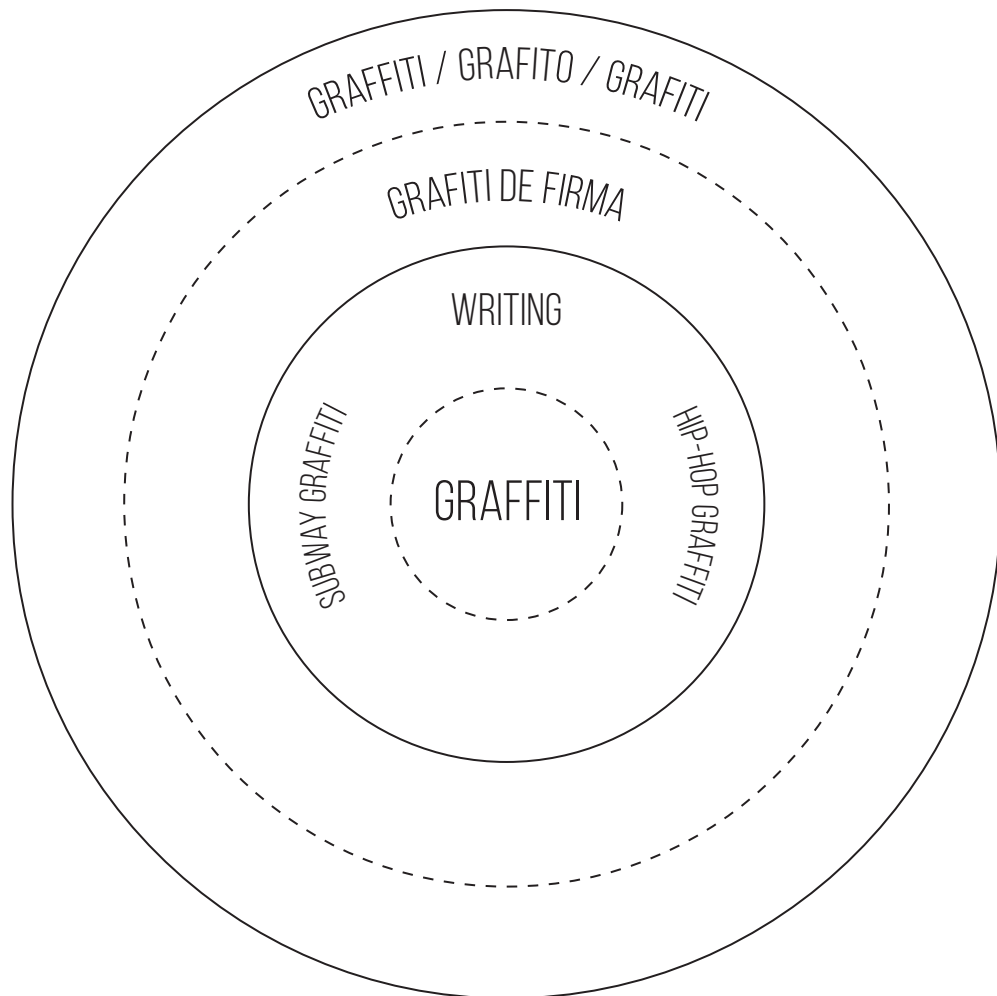


Fig. 131 - Del grafiti al Graffiti: Contextualización del objeto de estudio

manteniendo como denominador común la idea de hacerse ver mediante la representación gráfica de un nombre o pseudónimo y manteniendo un importante aliciente lúdico y de competición.

Así pues, en el recorrido que trazamos hacia nuestro objeto de estudio nos encontramos con una serie de fenómenos y movimientos que podemos conectar y diferenciar desde diferentes criterios y perspectivas y que nos sirven para contextualizar y obtener una panorámica relacional del Graffiti. El resumen que podríamos sustraer desde el *Writing* sería el siguiente: juego infantil/juvenil - subcultura urbana - movimiento artístico-vandálico - movimiento con tintes sociales y políticos (Figuroa, 2014: 179).

### 7.1.2. Aproximaciones

Imagínate que el graffiti es como un bulto que sale, intentan apretarlo y aplastarlo, pero siempre va a salir por otro lado, porque está en su propia naturaleza ser una reacción al sistema. Y da igual si lo llamas graffiti, arte urbano, *post-graffiti* o *street-art*, da igual el aspecto estético que tenga, lo que es seguro es que es una reacción al sistema, y no cesará mientras se mantenga el modelo actual de sociedad. (EC13, c.p., 2013)

Para el adecuado acercamiento, encaminado a una contribución definitoria de este objeto de estudio, el Graffiti, debemos tener en consideración los distintos modos con los que se ha abordado desde investigaciones especializadas, como hemos planteado en el capítulo anterior. También debemos tomar como válidas las distintas acepciones y reflexiones que desde el colectivo de escritores de graffiti y artistas relacionados con esta práctica se acometen, pues cada una de estas consideraciones nos hacen trazar un gran recorrido lleno de particularidades, paradojas y contradicciones. Tener en cuenta las opiniones de los protagonistas implicados nos hace corroborar una de las características del Graffiti con la que nos encontramos en primera instancia, su carácter híbrido y heterogéneo, a pesar de su apariencia hermética.

Cuando hablamos de Graffiti aparece ante nosotros un primer concepto clave a la hora de definirlo y que, en mayor o menor medida, ha estado presente desde sus inicios: el juego. Según Abarca (2010: 248) y Gómez (2015: 71) el Graffiti sería un juego experimental practicado por jóvenes que, por diversas circunstancias, pasarían la mayor parte de su tiempo en la calle. Así mismo, esto implica la consideración del proceso lúdico como un componente esencial en el Graffiti, o lo que es lo mismo, en muchas ocasiones el disfrute del momento de la realización de la obra o pieza estaría por encima del producto final. Figuroa (2006: 75) diserta que, además, este hecho visibiliza «la superación del materialismo cultural, de la dependencia de los objetos, del fetichismo consumista». De acuerdo con esta lógica, Berti (2009: 11) también remite a la importancia o reconocimiento de la experiencia en

el Graffiti, por encima de la conservación de las obras o documentos. Por otro lado, es obvio que el juego lleva implícita una competición y, por supuesto, el Graffiti no es una excepción en esto. Gómez (2015: 72) afirma que «su esencia [del Graffiti] radica en la capacidad de los escritores y escritoras para dejarse ver ilegalmente con estilo –to get up–». El juego, entonces, consistirá básicamente en una competición por difundir un nombre por las múltiples superficies visibles en el espacio público, haciéndolo de manera más visible y numerosa que los demás, y por añadidura será de vital importancia la asimilación, por parte de los escritores, de estar practicando un juego de continuidad. Castleman (2012: 47) explica que para ser considerado como sujeto activo, el escritor debe ser prolífico y mantener una continuidad en las acciones, si no, difícilmente podrá ser reconocido, en primer lugar por los demás escritores y, en segundo lugar, por el público en general.

En el juego del Graffiti la ciudad adquiere un papel protagonista, todo gira a su alrededor, y se convierte en un gran escenario de infinitas posibilidades. Se trata de utilizar la ciudad como campo de juego, en el que los escritores adquieren una nueva forma de ver las calles y, en consecuencia, se mueven por ellas de un modo particular. Es muy común entre escritores trazar recorridos mentales que luego se materializan en paseos nocturnos con el único objetivo de hacerse ver mediante *tags*, dejando una especie rastro a su paso. Spit, uno de los escritores pioneros de Granada corrobora este hecho: «Mira, yo he llegado a irme un viernes por la noche, yo solo con mi *walkman* y dos espráis (...) uno en cada bolsillo. Y firmar desde el principio de Camino de Ronda (...) hasta Villarejo» (SPIT, c.p., 2013).

La relación con la ciudad que los escritores adquieren a través de una visión y modos de hacer particulares nos hace trazar un paralelismo con la corriente de pensamiento situacionista y sus principales artífices, observando un comportamiento experimental basado en el uso indebido de objetos, mobiliario y espacio público, en lo que supone uno de los principales ejes conceptuales comunes. Del mismo modo que Huizinga (1972: 26) repara en la invalidez de las leyes y normas de la vida cotidiana mientras se está jugando, tanto en el Graffiti como en los movimientos situacionistas, el espacio (la ciudad) se concibe como un campo de experimentación en el que cada sujeto busca y marca sus propias zonas relevantes, huyendo de los caminos establecidos. De este modo, advertimos de qué manera, a partir de un comportamiento experimental como es la práctica del graffiti, el espacio se concibe como un lugar de ensayo y experimentación. En Granada han habido casos de escritores consecuentes con la práctica del graffiti y su estrecha relación con la ciudad, dotándola de una importancia razonada a través de metodologías basadas en trayectos, itinerarios y trazados proyectados o registrados. Como decimos, este hecho se puede materializar no solo en derivas urbanas, sino también en otro tipo de seguimientos cartográficos experimentales. RETI recuerda que cuando empezó a hacer *tags* por su zona, Pulianas, a finales de los noventa, llegó a «(...) dibujar un mapa del pueblo en un folio, y con una serie de puntos iba

marcando la localización de las firmas que hacía» (RETI, c.p., 2013). Podríamos atisbar en esta inocente acción de registro cartográfico uno de las grandes preocupaciones conceptuales del arte contemporáneo, considerada por escritores de graffiti, que en una etapa madura han optado por conectar su pasado en el Graffiti con otro tipo de prácticas artísticas adscritas al cuestionamiento de convencionalismos y tradicionalismos. Es el caso de MOMO, escritor estadounidense que residió durante dos años en Granada en la época dorada del Graffiti local a principios del los dos mil. MOMO desarrolló en el año 2006 un trabajo consistente en reflexionar sobre la dimensión de una firma en el entorno urbano, conjugando con la acción de caminar por la ciudad como práctica artística crítico-lúdica (Fig. 132 y 133).

Los escritores más veteranos, con el paso del tiempo y tras la mirada reflexiva que este otorga, son conscientes de la conexión entre un Graffiti inicial y el juego. EC13, uno de los escritores pioneros en Granada, destaca los comienzos del Graffiti en la ciudad como un juego de búsqueda y de inocencia, añadiendo que también posibilitaba que se originaran nuevas amistades y conexiones entre esos micromundos que eran los barrios a principios de los noventa (EC13, c.p., 2013). Ciertamente, la ocupación del espacio que conlleva la puesta en marcha de la práctica del graffiti, supone, en parte, la materialización de un modo de vida basado en unas relaciones sociales más allá del ámbito doméstico. En este sentido observamos que se utiliza el entorno urbano, porque es el espacio de la vida cotidiana, desarrollándose esta ocupación en la medida que el escritor de graffiti va adquiriendo experiencia y va conectando con sujetos afines, reafirmando el carácter dialógico del Graffiti (De Diego, 2000: 243).

Como he apuntado anteriormente, todo juego conlleva implícita o explícitamente una competición. Este aspecto relevante del juego constituye uno de los ejes principales en el Graffiti, sobre todo en el desarrollo social de sus participantes. Austin (2002: 47) denomina a esta concepción de la adquisición de estatus a través de la fama como economía del prestigio y, como apunta Gómez (2015: 102) fue aprehendida y adaptada por los escritores neoyorquinos pioneros a partir de estrategias espectaculares de la industria estadounidense, basada en tres pilares fundamentales: fama, prestigio y respeto. En este sentido, no sería descabellado afirmar que el juego del Graffiti, en su vertiente ilegal y más intensa (el graffiti sobre trenes) podría asemejarse a un deporte extremo. En él podríamos destacar aspectos como la tensión en el momento de la acción, que actuaría como revulsivo, dotando a dicho juego de un «carácter catártico o liberador» (Gómez, 2015: 902).

La contienda o disputa basada en una economía del prestigio también hace posible la celeridad en el desarrollo del Graffiti a través de su evolución estilística y formal. Como consecuencia de este apresurado avance, se produce una revolución inesperada en este panorama subcultural, primero estadounidense y después global, aún hoy en día latente. Según Figueroa (2006: 74,75), esta revolución en los diferentes escenarios de la cultura de calle, impulsada por una competición



Fig. 132 y 133 - MOMO, intervención Tag *The Width of Manhattan*. Nueva York, 2006.  
En <https://www.runeverystreet.com/85-momotag/>

estilística y motivada por la adquisición de fama de sus participantes, estuvo marcada en sus inicios por dos sucesos principales, datados entre los años 1972 y 1973, y debidos al imperativo del *getting-up*:

- El traspaso del soporte fijo (muro) al móvil (vagones de metro).
- El paso del *tagging* a la realización de piezas y su consecuente eclosión a mitad de los setenta en la denominada Style Wars o Guerra de Estilos.

En el contexto del Graffiti europeo inicial, se constata esta misma idea en la que lo lúdico juega un papel fundamental, a lo que se suma la influencia irremediable de la cultura Hip Hop proveniente de Estados Unidos, secundada por los medios de comunicación y asimilada rápidamente por numerosos jóvenes practicantes. Recordemos que una de las principales referencias fue la película *Wild Style*, emitida en 1983 en distintos canales de las televisiones alemanas e inglesas. LOOMIT, CAN'TWO, PRIDE, 3D, son algunos de los escritores pioneros europeos que confirman el impacto que les causó ver, no solo las piezas que aparecían en la película, sino todo lo que en ese momento se presentó como un paquete cultural nunca visto hasta ese momento: graffiti, rap, *breakdance*, *deejays* (Kaestner y Pedersen, 2018); y en el que el *breakdance* adquirirá el protagonismo en los primeros años, siendo la práctica del graffiti relegada a un papel secundario o elemento accesorio. Berti (2010: 56) explica cómo en España no fue muy distinta la evolución del Graffiti en sus inicios, pues a excepción de movimientos anteriores específicos y similares –sobre todo el Graffiti autóctono madrileño–, estos comienzan a desarrollarse alrededor de 1985, ligados fuertemente al *breakdance*, y en general bajo la comentada influencia del Hip Hop americano, constituyéndose como referencias más directas otros países europeos más cercanos geográficamente, como Francia.

En el contexto que nos ocupa, la escena granadina, a pesar de su comienzo tardío con respecto a otras ciudades a nivel estatal, continúa de forma natural produciendo el mismo esquema evolutivo en el que el *breakdance* irrumpe con fuerza como una práctica novedosa y aglutinante. Este hecho supone la conexión entre un buen número de jóvenes, los cuales comienzan a reunirse habitualmente en plazas y calles a finales de los ochenta y principios de los noventa. La práctica del Graffiti en Granada comenzará a definirse como primordial, entre otros motivos, como consecuencia de la decadencia de la primera oleada de *breakers* (EC13-SEX-SERPA, c.p., 2013). Pero lo cierto es que el *breakdance* en Granada, y por extensión el Hip Hop, tendrá una estrecha relación permanente con el Graffiti, sobre todo en la segunda mitad de la década de los noventa, con la llegada de RAKIS a la ciudad y la creación de LJDA, *crew* fuertemente comprometida con la práctica y difusión de esta cultura. A principios de los noventa numerosos *breakers* compaginan la actividad de bailar con la de pintar, así lo constatan el propio RAKIS, explicando que en la primera *jam* a la que acudió como invitado para pintar conoció a algunos escritores que también ejercían



como DJs o *breakers* (RAKIS, c.p., 2013); o SERPA, afirmando que él mismo probó con casi todas las disciplinas, incluido el *skate* (EC13-Sex-Serpa, c.p., 2013). Esta última práctica no se consideraba como uno de los elementos del Hip hop, pero era habitual verla asociada al Graffiti, pues no era de extrañar que este tipo de prácticas ligadas a un tipo de socialización juvenil callejera con tintes rebeldes, atrajera a numerosos jóvenes en distintas ciudades europeas. Berti (2010: 235) constata a través de numerosos casos que así ocurrió también en casi todas las ciudades españolas, en las que grupos de *breakdance* se presentaban con divisiones específicas de escritores de graffiti encargados de promover el nombre de la *crew*.

El discurso del Hip Hop, en el que el Graffiti se erige como uno de sus elementos sigue estando presente en numerosos escritores a nivel estatal, tratándose de escritores pioneros la mayoría de los que son defensores acérrimos del mantenimiento de este *pack*. Si bien es lógico que, si el Graffiti llegó a España de esta manera, haya habido escritores que prediquen y defiendan la idea de que hay que conocer y mantener unas raíces a partir de la cultura del Hip Hop. RAKIS sostiene este planteamiento frente a otros sujetos practicantes que se desvinculan abiertamente del Hip Hop:

La gente que pinta graffiti debería al menos conocer la cultura del Hip Hop, qué es y de dónde viene todo este movimiento de la calle; Afrika Bambaataa y la Zulu Nation; esta gente se reunía en fiestas para demostrar lo que sabían hacer. (...) No digo que todos los que pintan graffiti deban estar metidos en el movimiento Hip Hop, pero al menos haberlo vivido. Los reales son los que sienten el movimiento y la cultura, que son las raíces: el graffiti, el *breakdance*, DJ y rap (RAKIS, c.p., 2014).

Una disyuntiva, también con presencia permanente en debates y polémicas, tanto externas –por ciudadanos y medios de comunicación– como internas –por los escritores–, es la correspondencia del Graffiti con la ilegalidad como parte de su propia naturaleza. Evidentemente, el hecho pictórico en lugares ajenos supone, en primera instancia, la evidencia del propio carácter ilegítimo del Graffiti, pero no es necesariamente un elemento indispensable, ni tampoco un exclusivo factor definitorio. El aspecto ilegal del Graffiti es el que lo convierte en objeto de odio por parte de un número considerable de los ciudadanos, como así lo demuestran comentarios y opiniones registrados en prácticamente todos los foros, mesas redondas, redes sociales y otros espacios específicos de opinión de periódicos digitales que podamos encontrar.

No cabe duda de que los escritores son conscientes del estado de la cuestión de lo ilegal del Graffiti con respecto a la sociedad. Así lo expresan tanto en sus reflexiones como en sus acciones escritores veteranos de renombre como RETI (c.p., 2013) o STOOK (c.p., 2013), al afirmar que siguen unos criterios específicos en cuanto al lugar donde intervenir. Así mismo y en concordancia con Sánchez (2014: 19, en Pérez, 2014), observamos cómo la irrupción del Graffiti en centros urbanos pone de

manifiesto la imposición de una estética determinada y un modelo de gestión urbana por parte de la administración, que choca frontalmente con otro tipo de formas de organización sociocultural más populares, que emanan de los barrios y sus gentes.

El aliciente de la ilegalidad resulta atractivo y adictivo para los escritores, aunque no todos practican esta vertiente del Graffiti tanto como ambicionan. Según Abarca (2010: 80), burlar o saltarse las normas y sentir cierta euforia en el momento de hacerlo se convierte en ocasiones en el fin último de la acción, no solo en el Graffiti, sino en otro tipo de prácticas artísticas independientes a veces relacionadas con este. Al mismo tiempo y como venimos advirtiendo, observamos cómo la práctica ilegal inherente en el Graffiti tropieza con la opinión pública, constatando «la debilidad del consenso social, las divergencias frente a un modelo social orgánico y un discurso sociopolítico hegemónico» (Gómez, 2015: 899). No cabe duda de que una gran mayoría de escritores de graffiti consideran la vertiente ilegal de este como algo imprescindible. Se trata de una práctica que todo escritor con pretensiones de ser considerado como tal debe llevar a cabo de vez en cuando. RETI (c.p., 2013) reflexiona sobre la definición de Graffiti y el papel que deben desempeñar sus practicantes, sentenciando que para ser respetado y estimado como un escritor de graffiti completo hay que hacer de todo: firmar, pintar tren, metro, vías, etc. El componente ilegal del Graffiti es incuestionable desde el punto de vista de sus practicantes, pero, como es lógico, no todos tienen la misma percepción y concepción de la ilegalidad. Existen diferentes grados de aprehensión, que van en función de desarrollos contextuales específicos y de la forma habitual de actuar con la que cada uno haya aprendido a desenvolverse. En este sentido, ROSE, escritor de graffiti alemán, habitual en la escena granadina desde comienzos del dos mil, narra cómo percibió las diferentes formas de concebir lo que supone una acción ilegal o no:

Cuando llegué a Granada lo flipé. (...) Se podía pintar en un sitio clave de la ciudad de día sin ningún tipo de permiso oficial escrito. Era algo increíble. Me costó tiempo entender todo eso. Al principio solo quería pintar letras grandes en la autovía, donde los muros estaban vírgenes. La peña granadina prefería pintar un muro legal (aunque no lo fuera, a mí me parecía legal, según mi concepción legal/ilegal). (...) Poco a poco empecé a aprender lo restringida que era mi concepción del graffiti y me puse a investigar el porqué de esta situación peculiar en Granada. Hablando con otros grafiteros, conocí el fenómeno de que se podía pintar casi en cualquier sitio. (ROSE, c.p., 2014)

El desarrollo del contexto del Graffiti granadino a finales de los noventa y principios de los dos mil estuvo marcado por diferentes factores propiciados por unas formas de hacer extendidas entre los escritores de aquella época. Algunos de los escritores más activos decidieron relativizar el concepto de ilegal/legal, llevando a cabo intervenciones pictóricas a la luz del día y en el centro de la ciudad, actuando con naturalidad ante la acción que ellos mismos consideraban como inofensiva. Se seguían una serie de criterios no escritos, comunes y relativos, sobre todo, a los lugares sobre los

que intervenir (medianeras de obras, muros de contención, etc.) y en cierto modo asumiendo, no solo que no existían connotaciones negativas, sino todo lo contrario, el convencimiento de que lo que se hacía era un gesto altruista y positivo hacia la ciudad y sus habitantes. Esta coyuntura fue la que dinamitó en la ciudad el manido debate legal-ilegal, más conocido en la prensa por la dicotomía arte/vandalismo.

Con todo ello, la concepción del Graffiti y su inmediata participación siempre ha sido un tema controvertido entre los propios escritores. Muchos de ellos recurren, a menudo e inconscientemente, a la mencionada «economía de prestigio» de Austin (2002), para tratar de definir quien posee realmente el derecho a ser estimado como escritor y quien no. RETI (c.p., 2013) reflexiona sobre este asunto, mencionando la unidad entre escritores que existía en la escena granadina a finales de los noventa, sin importar qué ni cómo se pintaba, y aludiendo a una división posterior producida en gran parte por el debate sin sentido acerca de quién es más real que quién, por realizar acciones de componente ilegal o no, y de mayor o menor riesgo. Esta discusión aparece a menudo entre las nuevas generaciones de escritores que van surgiendo, volviendo una y otra a vez a retomar argumentos basados únicamente en la dificultad de las proezas, por su carácter ilegal, como factor indispensable (ERAS-SABOR-JACK-REM, c.p., 2013). Un razonamiento que, por otra parte, se desmorona al entrar en juego otros sujetos que en la práctica artística experimentan precisamente con la ilegalidad en el espacio público como principal argumento, siendo el proceso y el resultado algo que aparentemente dista del Graffiti. Este hecho ha adquirido una gran visibilidad desde la explosión y creciente popularidad del denominado Arte urbano o *Street Art* en la primera década del s. XXI. En España y de forma muy marcada en Granada, la escena del Graffiti se desdibuja con respecto a la tradición neoyorquina mostrada por Castleman (1982), Nelli (2012) o Cooper y Chalfant (1984), debido a la influencia de una serie de artistas interesados en experimentar en y con el espacio urbano, atraídos por los escritores y sus formas de hacer. EC13 (c.p., 2013), reflexiona y concluye con acierto sobre el desatino de distinguir en el contexto urbano unas prácticas de otras a través únicamente del aspecto del objeto final, pues considera que la clave no está en la forma, sino en el fondo, es decir, en el modo de actuar, en la libertad del individuo para intervenir.

Hemos observado en líneas anteriores que la firma, entendida como una marca gráfica o textual, constituye uno de los pilares del Graffiti, posibilitando que se transforme en «un sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada» (Abarca, 2010: 239), y de manera inherente se establece como un juego con tintes de competición y con diferentes modalidades de difusión (Gómez, 2015: 903). Existe una opinión extendida entre los escritores que sostiene que no todo se queda en la competición y en mantenerse activo para no perder el estatus adquirido. Hay algo más profundo, una sensación de fraternidad, de compartir experiencias, un componente que tiene que ver más con el factor humano.

SABOR, uno de los escritores de la generación de la primera década del dos mil en Granada, razona de la siguiente manera después de varios años intensos compartiendo viajes y experiencias:

¡No expresas nada con el graffiti tío! Pones nombres de una serie de individuos, en una serie de sitios para que se vea una y otra vez, pero a nosotros lo que nos queda es lo que hay detrás de todo eso, la vida del graffiti. (SABOR, c.p., 2014)

De acuerdo con Gómez (2015: 487), la firma no solo será la forma visible de un nombre, sino que representa la autoconstrucción identitaria de numerosos jóvenes que se irán iniciando en el Graffiti, siendo influida esta autoinvención del apodo por la cultura de masas. En Granada, gran parte de los escritores que tuvieron la oportunidad de autogenerar sus propios apodos –muchos toman como válidos los que previamente ya poseían, heredados por familiares o asignados por su entorno– se vieron influidos principalmente por los cómics. RETI (c.p., 2013) cuenta que antes de inventar su actual nombre, elegido concienzudamente por la forma de las letras más que por el significado, pues carecía de él, sopesó como *alter ego* el nombre de THUNDER, como si de un superhéroe se tratase, pero INCA le indicó que era más importante buscar una serie de letras que conjugasen formalmente y así poder obtener construcciones dinámicas en futuras piezas. Todos estos aspectos, relacionados con la cimentación de un modo de pensar y actuar de los jóvenes en contextos concretos, han definido la construcción actual del Graffiti como movimiento. Así mismo, los sujetos practicantes se han servido del mismo para conocerse a sí mismos, ensamblando y estableciendo una identidad perdida o mermada a través de una hibridación cultural y una maduración personal basada en la acción.

## 7.2. Seudónimo y anonimato

### 7.2.1. Desdoblamiento

Hasta ahora hemos constatado el hilo conductor del juego del *getting up* en el Graffiti: la propagación de una marca gráfica textual que representa a una persona o grupo a través de un nombre o un pseudónimo. Esto significa que en el Graffiti la persona física se mantiene oculta tras un desdoblamiento de la identidad. En una esfera pública o social, el sujeto activo quedará en un segundo plano, escondido, pero a la vez receptivo a lo que sucede a su alrededor. Con la propagación de su propio nombre inventado, será la identidad simbólica del sujeto la que se mostrará fragmentada, proponiendo al espectador interesado la posibilidad de configurar ese *puzzle* presentado como un proceso cambiante y variable de piezas efímeras.

De esta forma, los escritores, desde que su consciencia de formar parte de un movimiento, van asimilando poco a poco el hecho de que durante toda su trayectoria dentro de este deberán mantener simultáneamente dos identidades. Una

identidad será la suya propia, la que muestran en sus barrios y en su día a día, con nombre y apellidos, y con la supuesta obligación de acatar las obligaciones y deberes impuestos por las leyes y normas existentes en nuestra sociedad. La otra identidad la encarnará un *alter ego* construido y moldeado al gusto, que va desde la elección del nombre hasta la praxis, es decir, la puesta en marcha y ejecución rutinaria de una serie de estrategias de acción y modos de hacer. Todas estas variantes, traducidas en residuos de acciones realizadas, irán mostrando al colectivo de escritores y a los ciudadanos viandantes una imagen determinada del tipo de sujeto que se esconde tras ellas, y que se corresponderá en diferentes medidas con la realidad. Con respecto a esta disyuntiva, el escritor alemán RAKIS se llevó una sorpresa la primera vez que llegó a Granada, al descubrir la identidad de SERPA, uno de los escritores más activos en Granada en el año 1996, puesto que su aspecto no obedecía al que RAKIS había imaginado:

En mis primeros paseos por la ciudad veía sus firmas por todas partes y pensaba: ¿Este puto SERPA quién será? Lo conocí en la *jam* que he comentado antes [*Jam de La Fábrica*, 1996], que fue la primera en la que participé. Mientras pintaba llegó un chavalillo con gafas y se puso a hacerme preguntas: que si había pintado trenes, que si había hecho esto o lo otro, me hizo un interrogatorio. Después yo le pregunte a él que si pintaba, y me dijo que sí, y entonces le dije que cómo firmaba, y de repente me contesta: SERPA. Y pensé: ¡Qué hijo de puta! Me quedé flipado porque no me esperaba para nada que ese chaval fuera él. ¡Tenía la ciudad petada y además con estilo! (RAKIS, c.p., 2014)

No cabe duda del atractivo que suponía, y supone, para los jóvenes el hecho de poder reinventar su propia identidad (Caputo, 2012: 138-141); y, como decimos, se ve reflejada tanto en la forma y estilo de firmas y piezas, como en el modo de actuar en lo referente a elección de ubicaciones, ética y asiduidad en el desempeño de la práctica. En este proceso de autoafirmación y ratificación de una identidad paralela y parcialmente oculta, Gómez (2015: 901) observa una «sobreactuación actitudinal» inicial, sobre todo por parte de los escritores más jóvenes y/o novatos, postura que se naturaliza con el transcurso de los años, con la experiencia y madurez de dichos escritores.

### 7.2.2. La firma

En lo referente a la elección del nombre que representará una identidad oculta, la de escritor de graffiti, existen algunos casos en los que el nombre propio será el escogido como *alter ego*. Como nos muestra Castleman (2012: 104) estos casos ya se dieron en el Graffiti originario neoyorquino, con ejemplos destacados como JULIO 204, MARK o TRACY 168, repitiéndose en algunos casos europeos posteriores. En Granada no destacó ningún caso tan flagrante hasta finales de los noventa y comienzos del dos mil, siendo reseñables los casos de SAM3 o HELIO, los cuales mantuvieron una gran actividad pictórica mural de manera simultánea a otras prácticas clandestinas. Estos casos son también el paradigma de la coexistencia de

formas diferentes de concebir el Graffiti, con la coincidencia y particularidad de que cada uno de estos sujetos escogió su nombre propio para desarrollar una actividad pictórica furtiva.

El caso de KARIM es un ejemplo común en referencia a cómo se asimiló el Graffiti en el territorio español. KARIM llegó a Granada en 1999, procedente de Madrid, e ingresó en la *crew* LJDA al poco tiempo, como consecuencia, sobre todo, de su relación de amistad con CALAGAD13 y SEX69 (KARIM, c.p., 2019). Además de otras influencias, los lugares de procedencia y de destino marcaron su visión del Graffiti, una perspectiva ligada a la cultura Hip Hop en la que la vertiente vandálica del Graffiti atesora una gran presencia. Recordemos que Madrid fue una de las capitales de un Graffiti primigenio a nivel estatal, reorientado a partir de los autóctonos y desarrollado definitivamente de la mano de la cultura Hip Hop (Berti, 2009: 116). Desde otro punto de vista encontramos a HELIO, artista que llega a Granada desde Almería en el año 1998 para estudiar Bellas Artes. Su interés por intervenir en el espacio urbano de forma libre y autosuficiente aumenta, debido a su amistad con STOOK, un escritor veterano que también llegó a Granada el año antes, procedente de Almería, para estudiar Bellas Artes (STOOK, c.p., 2017). HELIO y STOOK, influidos por las enseñanzas y el ambiente de la facultad de Bellas Artes, rompieron los clichés establecidos por el Graffiti Hip Hop y llevaron a cabo una serie de acciones e intervenciones murales que destacaron por dar un nuevo impulso a la experimentación formal y técnica en la esfera del Graffiti. Un ejemplo significativo fue la intervención pictórica que realizaron en el antiguo *hall of fame* de La Chana, en la que utilizaron una base de periódicos reciclados (Fig. 134). HELIO y STOOK, en una suerte de retroalimentación, también compartieron un *modus operandi* en el que sus *tags* incluían figuras reconocibles que se repetían como si de un logotipo se tratase. Uno de los precursores de esta táctica en Granada fue precisamente STOOK, con su célebre autorretrato sintetizado en unas pocas líneas que recordaba a un *Fido Dido* actualizado. Entre los años 2004 a 2006, HELIO fue muy activo también con la expansión de una serie de gatos que plasmaba por toda la ciudad, especialmente por el Albaicín, barrio situado en la zona de tránsito desde su casa al centro de la ciudad (Fig. 135).

Un aspecto que caracterizó la escena granadina de finales de los noventa y principios del dos mil fue que, entre unos participantes fuertemente influidos por el Graffiti Hip Hop y otros por el mundo del arte, no existían demasiadas diferencias, más allá de la estética o la línea visual de cada uno. Se vivió un mestizaje entre artistas y escritores en el que estos últimos estudiaban arte y artistas salían a la calle a pintar junto a escritores con total naturalidad. SAM3, otro de tantos que llegó a Granada para estudiar Bellas Artes desde Murcia, conoció en la facultad a dos componentes de la *crew* LJDA, SERPA y PAONE, lo cual influyó sobremanera en su modo de actuar en la calle, encontrándose entre las dos vertientes mencionadas. Con el paso del tiempo y desvinculado de la escena granadina, así como del Graffiti Hip Hop en general, SAM3 reflexiona sobre su actual rol en relación al Graffiti:



Fig. 134 - HELIO y STOOK. Antigua fábrica abandonada de La Chana en calle Acacias. Granada, 2004. Granada. Archivo personal.



Fig. 135 - HELIO. Cuesta de Marañas, Albaicín. Granada, 2004. Archivo personal.

El graffiti es uno de los juegos iniciáticos hacia lo público, ocurriendo casi siempre en la adolescencia, donde uno se presenta enmascarado con su pandilla. Mi relación con estos orígenes es que sigo usando el mismo alias y pintando en la calle, pero ya no suelo usar espray, ni firmar los murales con mi nombre. (SAM3, c.p., 2014)

Los tres casos mencionados, en los que la elección del seudónimo coincide con el nombre propio son excepcionales, pues la dificultad de ocultar una identidad tras tu propio nombre es más que evidente. El motivo primordial para buscar un nombre alternativo, un nombre de guerra, es precisamente el anonimato. En un período preliminar en el que el escritor se encuentra en pleno proceso de búsqueda del nombre que encarnará la que será su segunda identidad, se puede dar el caso de que este cambie varias veces su decisión hasta dar con un nombre con el que realmente se sienta identificado (Castleman, 2012: 107). Existen otras circunstancias por las que, en un momento dado, un escritor decide cambiar el nombre que tanto le ha costado mover y hacer que destaque sobre los demás. La necesidad de empezar desde cero con un nuevo alias se convertirá en una condición habitual, ocurriendo de forma inmediata y forzosa después de tener diferentes problemas con las autoridades, como pueden ser rumores de búsqueda, operaciones policiales, denuncias o juicios y sanciones a compañeros de crew. Uno de los motivos excepcionales para que un escritor de cierta trayectoria cambie de nombre puede ser por discrepancias o disputas de cualquier tipo con otro escritor, y que estas se conviertan en personales. SPIT narra cómo a mediados de los noventa tuvo que cambiar de nombre de un modo obligado, porque de repente un desconocido comenzó a tachar todas sus piezas:

Mi nuevo nombre era KINO126. Lleve a cabo una estrategia para empezar a pintar otra vez sin que nadie lo supiera. Estuve un mes y medio aproximadamente pintando solo, nadie lo sabía, incluso le dedicaba mis nuevas piezas a personas inventadas. Cuando se lo dije a un coleguita mío, en el cual confiaba muchísimo, flipó en colores. La verdad es que no me volvieron a tachar, incluso cuando ya todo el mundo supo que yo era KINO. Fue algo divertido, porque yo escuchaba como decían: *¿Quién será el KINO ese?* Fue como empezar desde cero. (SPIT, c.p., 2014)

### 7.2.3. Fluctuación identitaria

También existe la posibilidad de que un escritor colecciona dos, tres o incluso más nombres y los utilice de forma alternativa según criterios cambiantes. Esto se debe en un alto porcentaje a inquietudes estilísticas de experimentación, a través de la utilización compositiva de diferentes combinaciones de letras en las piezas. Existen numerosos casos en los que los escritores han ido desarrollando su estilo y se han ido dando cuenta de la necesidad de actualizar el seudónimo primigenio. Casos destacados como el madrileño AGS, que después pasó a ser JAST, SEMS y POCHO (Berti, 2009: 135); o SPEAKER de Barcelona, que cambió su firma por FASE y FASIM (Berti, 2009:232), son una muestra clara de ello. El granadino RETI (c.p., 2013), que ha mante-



nido casi intacto su seudónimo desde que comenzó a pintar en 1997, fundamenta esta resistencia al cambio en una elección concienzuda de las letras –atractivas y dinámicas– más allá de un significado concreto.

Como he mencionado, esta obstinación por mantener el seudónimo originario se puede ver mermada por contratiempos de tipo legal o judicial. Ante esto, muchos escritores optan por anticiparse y directamente adueñarse de dos seudónimos antagónicos. Se trata de un tema práctico planteado por escritores que mantienen una actividad paralela tanto en la vertiente ilegal del Graffiti, como en la muralista u otra cercana a esferas del arte. En esta distinción de identidades a través de diferentes seudónimos también se halla una diferenciación lógica de objetivos, pues por una cuestión práctica los procedimientos serán específicos para cada tipo de acción o proyecto que se plantee. RUBY, una de las pocas escritoras que se ha mantenido activa durante más de diez años en la escena granadina desde la primera década del presente siglo, considera que este desdoblamiento o simultaneidad de diferentes identidades y modos de hacer responden a una praxis racional, pues las diferencias entre una pieza ilegal y una legal son evidentes en el sentido de que la primera «debe ser más rápida, con lo que busco realizarla con menos materiales, gastarme menos dinero, también porque probablemente una pieza ilegal durará menos, te la pueden tachar o tienes que irte del sitio a mitad de la acción» (RUBY, c.p., 2013)

No cabe duda que todas estas fluctuaciones identitarias que experimentan los escritores responden a intereses particulares. Esta misma idea es la que Gómez (2015: 902) profiere al argumentar que dicha oscilación identitaria viene dada según la capacidad performativa de los escritores, dando lugar a uniones, solapamientos o divisiones identitarias.

La ocultación de una identidad creada puede darse de un modo más o menos considerable dependiendo del contexto. En este sentido y como ya hemos mencionado, han existido escenas en España que se han desarrollado con mayor celeridad que otras por diferentes factores, aunque principalmente según sus condiciones comunicacionales, industriales, comerciales, turísticas, etc. Esta misma diferencia sucede desde las escenas europeas con respecto a numerosas escenas españolas. Así pues, cuando RAKIS llegó a Granada 1996, en Dusseldorf ya habían ocurrido una serie de acontecimientos sobrevenidos por la rápida evolución de dicha escena y que, de alguna forma, en Granada se repetirían –dentro del cauce natural de su contexto–. El desarrollo estilístico, su expansión por toda la ciudad, exposiciones y exhibiciones, las diferentes oleadas de nuevos escritores, la aparición de tiendas específicas y la facilidad para disponer de materiales tanto para la práctica (aerosoles, máscaras, guantes, etc.) como para su difusión (fanzines, vídeos, etc.). Se trataba de un proceso por el que la escena de Dusseldorf, enmarcada dentro de la importante gran escena alemana de la Cuenca de Ruhr, que componen también Dortmund y Colonia, ya había pasado. RAKIS, al llegar a Granada, se encontró con una escena en

plena gestación, en la que prácticamente estaba todo por llegar. Él mismo comenta que lo primero que le sorprendió de los escritores locales fue que entre todos se mencionaran abiertamente por sus seudónimos:

(...) Sobre todo la libertad a la hora de pintar, esa confianza de llamarse todos abiertamente por su nombre de escritor, pintaban donde querían, ¡parecía que se podía hacer cualquier cosa sin miedo a ser multados! Y en cambio, en Alemania, en aquella época, pintar graffiti era algo muy chungo, ya existía policía antigraffiti, que sabían más que los mismos escritores. (RAKIS, c.p., 2014)

La adopción de diferentes identidades a través de distintos nombres o seudónimos puede verse incrementada al ampliar el escritor su terreno de actuación más allá de la práctica del Graffiti. Es en este punto cuando surge una mayor posibilidad de solapamiento identitario acarreado contradicciones y confusiones tanto personales como de cara a la sociedad. Existen casos en los que un escritor de graffiti, además de participar en actividades profesionales e institucionales de carácter cultural y/o artístico, también puede ejercer en otros ámbitos artísticos como la música, la interpretación, el diseño, etc. Para todos estos ámbitos en los que un escritor puede verse envuelto, independientemente de su actividad grafitera, tarde o temprano se requerirá un nombre o alias con el cual poder anunciarse o ser mencionado. Es bastante común entre escritores que diferencian y simultanean la práctica artística con la práctica del Graffiti partir directamente de dos alias: uno oculto para su actividad ilícita, y otro visible y público para su actividad artística, profesional y/o mercantil. Así pues, sumados al nombre propio, en este caso el escritor deberá hacer frente a tres personalidades afiliadas a tres nombres distintos y diferenciadas según el tipo de actividad que se ejerce. En el caso granadino encontramos al escritor EC13 como paradigma de una fluctuación de identidades, pues además adquiere de forma simultánea su nombre propio para su faceta de investigador, y otro alias para desenvolverse como *deejay* en el ámbito de la industria musical.

Para algunos escritores, el hecho de utilizar un seudónimo sobre el que salvaguardar su anonimato en el ejercicio artístico independiente llevado a cabo en el espacio urbano supone un verdadero problema, pues al mismo tiempo que comienzan a ser reconocidos por este, e incluso reclamados para cualquier proyecto de intervención o exposición, se encuentran en la tesitura de plantearse bajo qué nombre presentarse socialmente. Como explica SELEKA, escritor pionero perteneciente a una segunda generación de la escena sevillana, relacionado con la escena granadina y actual codirector de *Delimbo Gallery*, en este último caso se suele optar por dos opciones:

(...) es un problema, de hecho, muchísima gente, por anonimato, y otros por separarse del boom y hacer carrera con su obra, no uniéndose a una corriente que apesta (en referencia al denominado Arte Urbano en galerías, entendido como una moda), pasan a llamarse con su nombre y apellidos cuando se trata de mostrar su trabajo en espacios expositivos. Otros, mantienen su nombre de guerra y añaden su apellido (SELEKA Muñoz). Me incluyo en los últimos, pero es que a mí hasta mis suegros me llaman SELEKA. (SELEKA, c.p., 2014)

Observamos en esta última coyuntura un aspecto más que relevante que aún sigue vigente en el Graffiti desde sus comienzos. Se trata de la fama simbólica que aparece detrás de un nombre y no de una persona. La espectacularización de un nombre se encuentra entre una extravagancia y un ejercicio de seducción visual, así mismo Castleman (2012: 108) nos habla del sentimiento de identidad que adquieren los escritores de graffiti, esto es el orgullo personal que se produce cuando pasan a ser invisibles, a ser considerados con el adjetivo de «rey» o «maestro». Las declaraciones de un joven SKME en el documental *Style Wars* (1983), en las que trata de explicar ante su propia madre la necesidad de que su nombre sea célebre, representan una síntesis de esta idea. Además, SKME corrobora uno de los preceptos por los que se rige el Graffiti, pues como argumenta Abarca (2010: 239) se trata de un sistema interno de comunicación:

No es cuestión de *entonces ellos saben que soy yo*. Es el hecho de bombardear, saber que puedo hacerlo. Cada vez que cojo el metro, casi todos los días veo mi nombre, me digo: *sí, lo sabes, estuve ahí, lo plagué*. Es para mí, no es para que alguien lo vea, no me importa... No me importa si nadie más lo ve, o el hecho de si pueden leerlo o no, es para mí y otros escritores que podemos leerlo. Toda esa gente que no firma están excluidos, no me importan. (Silver y Chalfant, 1983)

Como podemos apreciar en otros ámbitos de investigación, la identidad es un tema sugerente y recurrido con bastante regularidad. Existen numerosas referencias que en la práctica artística se han servido de la ocultación de la identidad como estrategia de investigación, acción y creación. Una praxis ingeniosa y efectiva, en tanto en cuanto se trate de desviar la atención hacia lo que se quiera decir, dirigiendo al receptor. Es decir, se rehuye del sujeto y se magnifica el mensaje. El grupo Guerrilla Girls, cuya práctica artístico-activista se enmarca en la crítica de las políticas culturales del mundo arte, mantienen desde 1985 una estrategia de actuación cuya puesta en escena se basa en la ocultación de la identidad de sus componentes mediante una máscara de gorila, en alusión a King Kong como símbolo del dominio masculino (García, 2008). Pude experimentar esta misma idea a través del documental *Escenas del Graffiti en Granada* (Ínsula Sur, 2015) por un aspecto en común que ya comenté anteriormente. Surgió una cuestión problemática referente a la identidad de algunos de ellos. Obviamente, un número determinado de escritores mostró su rechazo a que su rostro apareciera en pantalla. Ante esta disyuntiva y de un modo consensuado, desde la producción del documental optamos por omitir todos los rostros de las personas entrevistadas, para mantener un criterio común durante todo el film. Casi involuntariamente, lo que hicimos fue potenciar aún más el mensaje que los escritores y demás participantes nos ofrecían. Al mismo tiempo, el hecho de ocultar la identidad dotó el ambiente de cierto aire místico y solemne. Esta estrategia narrativa que llevamos a cabo de un modo casi involuntario resultó ser una analogía de la práctica del Graffiti subrepticio, desde el cual se lleva a cabo una sobredimensión del nombre en detrimento de la persona física que lo ejecuta. Una estrategia coherente desde un punto de vista activista, pues de este modo se mantiene el foco en la comunicación, tanto en forma como en fondo, y no en el

comunicador. La observación de una práctica artística basada en el anonimato, a partir de la conexión suscitada entre escritores de graffiti y el grupo activista feminista Guerrilla Girls podría resumirse en la siguiente reflexión de estas últimas «Our anonymity keeps the focus on the issues, and away from who we might be». (Guerrilla Girls, 2015).

### **7.3. Autoedición, difusión y búsqueda de referentes**

#### **7.3.1. Propagación**

La difusión del Graffiti a través de material gráfico como fanzines, carteles y *flyers* se ha ido desarrollando con gran celeridad, sobre todo en el periodo europeo de auge de finales de los ochenta y principios de los noventa (Gómez, 2015: 461). Desde que las publicaciones específicas de Graffiti comenzaron a aparecer en la escena neoyorquina de la década de los ochenta, se han ido sucediendo de manera paulatina, incrementándose considerablemente y extendiéndose por cada una de las escenas de diversas ciudades del mundo. La llegada de las nuevas tecnologías y, sobre todo, de Internet supuso un punto de inflexión, conectando de forma más fluida y continua la red de intercambios y colaboraciones asentada hasta ese momento entre las diferentes escenas (Figueroa, 2006: 199). Hasta que esto ocurrió, no cabe duda que el fenómeno fanzine representó un pilar clave en la difusión, expansión y evolución del Graffiti, tanto a nivel local como global. Así mismo, observamos cómo el material gráfico producido que se conserva hoy en día nos muestra una serie de formas de hacer que nos hacen visualizar y analizar de qué modo entendían y vivían el Graffiti sus practicantes en las décadas de los ochenta y los noventa, a diferencia de años posteriores.

En este entramado de producción gráfica ha jugado un papel muy importante la fotografía, entendida como registro documental y de archivo, al mismo tiempo que recurso gráfico. En el nacimiento de prácticamente todas las escenas de Graffiti coincide el papel clave adquirido por esta, ya que, por ejemplo, es un propósito principal en los viajes de los escritores a otras ciudades, tiene la función de nexo de unión entre escenas o como fuente referencial en la búsqueda de nuevos estilos. Revisando formas de hacer en el Graffiti, también podemos observar cómo han ido cambiando y evolucionando los procedimientos fotográficos, en los que al principio la preocupación primordial era captar únicamente la pieza realizada, para más tarde, poco a poco, extenderse la idea de proceder con una apertura de campo, concediendo importancia también al contexto. La llegada de fotógrafos profesionales interesados en captar desde diferentes perspectivas el fenómeno del Graffiti ha sido básico en todo este proceso de documentación fotográfica.

Dadas las condiciones anteriores, el fanzine de Graffiti, en su versión primigenia, se sustentaba alrededor de la fotografía, ya fuese como material de archivo o como

recurso gráfico. Así mismo, este tipo de publicaciones mostraban hasta qué punto se produjeron estrechas relaciones entre distintos movimientos subculturales como el Punk o el *Skate*, con respecto al Graffiti. Observamos cómo aparecían ciertas referencias visuales al grafiti en algunas de las publicaciones contraculturales que iban surgiendo en contextos de agitación social y reivindicación política. A la par que los fanzines, no debemos olvidar otro tipo de materiales de difusión significativos en su momento y claves en el desarrollo de estas subculturas, como pueden ser carteles, octavillas y otros papeles propagandísticos. En este sentido y en el caso que nos ocupa, adquiere una especial relevancia el denominado *blackbook* (Castleman, 2012: 118).

Como ya he mencionado anteriormente y como ocurrió en otros ámbitos, la llegada de las nuevas tecnologías, y sobre todo internet, marcó un antes y un después en los modos de creación y difusión de material gráfico específico de Graffiti. De igual forma, las diferencias existentes entre las escenas de Graffiti globales experimentaron un proceso de fusión e hibridación, desdibujando las características que definían cada contexto específico. Abarca (2010) afirma, en este sentido, que internet ha hecho que donde antes existían numerosas escenas, ahora se haya convertido todo en una única escena global.

Antes de Internet, como en otras ciudades, en Granada apenas existía información específica sobre Graffiti. El medio de comunicación principal entre los interesados se reducía al correo postal (Fig. 136), a través del que los escritores intercambiaban material visual como bocetos o fotografías. La creación de redes comunicativas y colaborativas se establece como uno de los grandes pilares en el Graffiti, independientemente del medio. Deducimos pues, que este proceso de intercambio de información específica e inexistente hasta ese momento desemboca irremediabilmente en una serie de relaciones humanas definidas alrededor del concepto de viaje. En la era predigital en la que escaseaban las tiendas especializadas, el boca a boca y los viajes a pie representaban el grueso de la distribución de los fanzines de graffiti (Caputo, 2009: 73). De esta forma propongo considerar el paralelismo existente entre los modos de hacer en el Graffiti y las formas de edición y difusión practicadas, analizando los conceptos de viajar, explorar y compartir información.

### **7.3.2. Evidencias e influencias visuales**

Del mismo modo que en otros ámbitos relacionados con la creación artística o la comunicación, en el Graffiti siempre ha habido una necesidad y búsqueda constante de referentes, y las influencias, siendo intencionadas o no, han sido muy variadas y heterogéneas. Los escritores siempre han estado expuestos a influencias sobrevenidas de la sociedad espectacular en la que nos encontramos, basadas en un consumo cada vez más masivo de imágenes, a través de los distintos medios de comunicación a su alcance (Abarca, 2010 / Figueroa, 2006 / Gómez, 2014).

HOLA CHICOS!  
 COMO VA LA COCHA POR ESPAÑA?  
 PUES AQUÍ ESTAMOS MAS O MENOS BIEN  
 DE MOMENTO NO PINTAMOS MUCHO, PERO  
 LLEGARA LA HORA DEL APOCALIPSIS Y LA  
 DESTRUCCION!! PORO FIN LLEGO LA HORA  
 QUE SE MANDÉ ESTE PAQUETE CON  
 MUCHAS SORPRESAS. LAS FOTOS QUE  
 HAY DE UN JAM, SON DEL JAM ULTIMO  
 QUE HIZO EL PHILIP UN TIO DE PUTAMA  
 TAMBIEN ES JINETE Y SEGURO QUE RE  
 BIENE AL JAM A ESPAÑA A RAPEAR  
 BENJAMIN, ALEX, EL JUXA Y YO,  
 PINTAMOS CON MAS BEUTE EN EL JAM  
 NATURALMENTE CON MUCHO AEROSOL,  
 BIRRAS Y TIAGO. BUENO LOS CARTELES  
 QUE HAY SON PARA EL 45/69 BUENO  
 (LA TAPADERA!) LA CORDONERAS REPAR-  
 TIROS LAS ENTRE LOS JINETES, SI FALTAN,  
 TRAEREMOS MAS CUANDO VAYAMOS.

A DICE A PAUL QUE ENTRE TODOS LOS  
 CARTELES HAY, DE JAM'S Y DE TIENDAS  
 QUE LE PODRIA INTERESAR. VIDEOS  
 EL VIDEO DE MUNICH TIENE SOLO GRAFFITY  
 80% TRENES PERO GRABAR ME LA  
 CINTA PORFAVOR PORQUE YO LA QUIERO  
 TAMBIEN. EL OTRO VIDEO ES UN DOCUMEN-  
 TAJE DE BERLIN Y LAS MOVIDAS QUE HAY  
 EN LOS JAM'S, BREAKDANCE CHAMPION  
 CHIP97, VIDEOCLIPS, GRAFFITY BY MOBEZ,  
 ZEBSTER ODEM...! Y MAS ADELANTE,  
 OS MANDARE ALGUNAS FOTOGRAFIAS Y  
 VIDEOS MAS. BUENO AL JAM VENDRAN  
 SEGURO.  
 GRAFF: RAVIR, SUVA, MI, CALO, GUN, TOP, TIC, R  
 RAP: PHILIP (HAELIMETZ  
 LOS JINETES  
 Y A LO MEJOR HAS PERIA QUE NOS SABE.?  
 NOSOTROS I DEMOS DEL 10 d. JULIO HASTA  
 EL FINAL DE JULIO. BUENO CHICOS OS  
 MANDO UN GRAN SALUDO  
 A TODOS LOS JINETES DEL APOCALIPSIS

Fig. 136 - Carta de RAKIS a EC13. 1998. Material cedido por EC13.



Fig. 137 - SPIT. Alrededores del Colegio Agustinos, Granada, 1993. Imagen cedida por SPIT.

Elementos del cómic, de la animación o de la publicidad han sido especialmente susceptibles de ser copiados en alguna ocasión por los escritores en sus piezas. Estos, además de fusilar este o aquel personaje de cómic o animación visto en la televisión –recordemos, por ejemplo, el famoso Mickey Mouse que plasmó orgulloso LEE QUIÑONES en el tren entero que pintó junto a su grupo THE FABULOUS FIVE (Castleman, 2012: 43)–, encontraron también referencias en aspectos formales más concretos de la cultura visual de masas, como pudieran ser combinaciones de colores, formas tipográficas o efectos tridimensionales.

Partiendo como base de las consideraciones anteriores, observamos también cómo en el Graffiti siempre ha existido una retroalimentación estilística y formal entre escritores y grupos de escritores. Este hecho constata que la principal fuente referencial en el Graffiti la encarnan los mismos escritores. Significa entonces que para indagar en las raíces formales y procesuales del Graffiti debemos atender a las relaciones e interconexiones que se establecen entre los individuos practicantes. Para ilustrar esto, pondremos el foco en un tipo de material visual creado por ellos mismos y para ellos mismos: la documentación fotográfica de sus trabajos.

Así mismo, la influencia de la cultura visual de masas tampoco ha sido una excepción en la escena de Granada, en la que podemos encontrar claras referencias publicitarias en las primeras piezas más o menos elaboradas que comenzaron a verse por la ciudad. Como apunta SPIT (c.p., 2013): «(...) en esa época yo dibujaba Fidos Didos (Fig. 137). Mi colega me dijo: *Tío, pues podrías comprarte un spray y dibujar en una pared*». Del mismo modo, RETI comenta cómo le influyó el mundo del cómic para dar sus primeros pasos en el Graffiti:

Comencé a pintar graffiti a través de un chaval que ya no pinta, de mi pueblo, Pulianas. Nos conocimos comprando cómics en la tienda del Juande. Yo era un gran fanático de los cómics de Spawn, X-Men y Dragon Ball, sobre todo. Empezamos a hablar y él me dijo que pintaba graffiti, que su pseudónimo era INCA. Esto pasó en 1996. (RETI, c.p., 2014)

En estas declaraciones de SPIT y RETI, se constata cómo la iniciación del escritor de graffiti en Granada viene dada por dos motivos principales:

- La necesidad de continuar la práctica de dibujar hacia un escenario abierto. Se pasaba de los dibujos en libretas o en folios colgados en las paredes de una habitación, a dibujar directamente en el espacio público, ampliando el espectro de espectadores y, en consecuencia, exponiendo el resultado a la opinión pública.
- La influencia del entorno más cercano, como los compañeros de clase o amigos de confianza del barrio.

SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS confirma esa primera necesidad de expansión de la zona expositiva y de dar rienda suelta al dibujo, lanzándose a plasmarlo directamente sobre las paredes del barrio:

Yo siempre había dibujado desde chiquitillo, siempre me había molado. Tenía la habitación llena de dibujos y cuando descubrí el graffiti pensé: ¡De puta madre! Porque era como hacer de la calle tu casa, de los dibujos en la habitación a los dibujos en la calle. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)

### 7.3.3. Registros y archivos

Siguiendo el hilo de lo anteriormente expuesto, nos encontramos con la fotografía como herramienta de archivo documental entre los escritores. A comienzos de los noventa, la influencia entre escritores de distintas ciudades comienza a extenderse gracias a los viajes que se llevaban a cabo por diferentes motivos. En ellos siempre había un hueco para mapear ciertos barrios, tratando de buscar y recolectar información visual referente a nuevas formas y estilos. Jóvenes que han vivido en varias ciudades en un periodo corto de tiempo debido a desplazamientos forzados por motivos familiares o de estudios o de trabajo se convertían en figuras clave debido a la información privilegiada de la que podían disponer. Así pues, figuras como la de BANDO en Europa (Kaestner y Pedersen, 2018) y KAPI en España (Berti, 2009: 226) se convierten en relevantes por esos motivos en un periodo inicial. El proceso natural de expansión y apertura de barreras territoriales motivado por la curiosidad también hace que el círculo geográfico referencial se vaya ampliando desde el propio barrio hasta otros barrios, desde la propia ciudad hasta otras ciudades colindantes, y desde estas ciudades cercanas entre sí hasta otras más lejanas, llegando al extranjero. Así pues, como hemos apuntado con los citados casos de BANDO y KAPI, uno de los motivos o causas principales por los que los escritores viajaban a otras ciudades de forma temporal o permanente, era el retorno de inmigrantes que habían vivido en otros países y cuyos hijos traían consigo una apertura de miras con respecto a la práctica del graffiti conocida hasta ese momento en España. Los viajes por placer o turísticos también posibilitaron que se compartiera información y vivencias entre escritores, aunque en esta ocasión se hacía de forma esporádica. Durante los años ochenta y noventa, como apunta Caputo (2012) los principales países en el contexto europeo que conectaron con la escena española a través de viajes de escritores fueron Francia, Alemania (República Federal en los ochenta), Holanda, Inglaterra, Suecia, Suiza e Italia.

En ese sentido, el Graffiti en Granada adquirió una especial relevancia por su relación con escenas alemanas muy concretas. Primero fue la escena de Dusseldorf, gracias a los viajes promovidos por el escritor alemán RAKIS, que como ya hemos indicado en páginas anteriores, congenió de manera excepcional con escritores como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, CALAGAD13 o SERPA, entre otros. Posteriormente, y



por añadidura, la escena de Dortmund también trascendió en el Graffiti granadino, ya que desde el año 2004 y a raíz de las idas y venidas del escritor alemán ROSE, se produjeron numerosos viajes tanto de escritores foráneos como locales, con los que se fueron conectando alternativamente ambas escenas. Ciertamente, la relevancia del material visual recogido en esta primera conexión Dusseldorf-Granada es muy significativo, teniendo en cuenta que se trata de un periodo en el que los sistemas de comunicación a distancia se basaban exclusivamente en el correo postal. A través de esta correspondencia, los escritores compartían fotografías de nuevas piezas aparecidas en ambas ciudades, así como anécdotas y acontecimientos de actualidad grafitera. También se planificaban las fiestas, en las que se repartían los roles, comunicando los planes de uno u otro viaje.

Debemos destacar que a principios de los noventa, antes de la llegada de la era digital, los registros fotográficos que se hacían de las piezas representaban todo un reto para los escritores. Las fotografías se realizaban con sumo cuidado, puesto que el número de disparos de cámara estaba supeditado a las características del carrete que contuviese la cámara. Con frecuencia se echaban a perder carretes enteros por culpa de una errónea colocación o porque el mismo estaba defectuoso o caducado. Estos podían contener registros de piezas en diversos lugares, a menudo de difícil acceso. El material fotográfico obtenido después de un viaje a una nueva ciudad, una vez revelado, se transformaba en un objeto muy valioso, una fuente de inspiración impagable. Conseguir nuevas referencias visuales a través de una cámara de fotos dependía de largas caminatas por calles y parajes desconocidos. En esta suerte de deriva urbana jugaba un papel muy importante la intuición, aunque también es cierto que en todas las ciudades se repetían –y se siguen repitiendo– ciertos esquemas contextuales y procedimentales que nos llevan a descubrir cuales son las áreas más frecuentadas para la práctica del graffiti subrepticio. Zonas como muros de vías, ramblas o solares son algunos de los ejemplos en los que aún, hoy en día, podemos encontrar todo tipo de graffiti. Esta forma de mapeo se iba interiorizando entre los escritores con más inquietudes estilísticas y formales. En cualquier viaje que pudiera surgir, intentaban llevar consigo una cámara fotográfica y una actitud de mantener los ojos bien abiertos ante la posibilidad de toparse con nuevas referencias. SPIT corrobora esta postura y modo de pensar aludiendo a algunos de los viajes que realizaba periódicamente:

Iba a Málaga porque mi novia veraneaba allí. Entonces, yo siempre hacía lo mismo, iba a verla, y cuando volvía, mientras esperaba el autobús (tenía unos 40 minutos de espera), me iba a las vías a hacer fotos, porque la estación de autobuses estaba al lado de la de tren. Me iba yo solo a mi bola, me metía en los andenes y en las vías de tren con mi cámara y me ponía a sacar fotos de los graffitis que había allí. Buscaba estilos, efectos nuevos y, en general, ideas nuevas. (SPIT, c.p., 2014)

Es destacable también la aportación documental que otros sujetos ajenos al Graffiti, por no tratarse de escritores, han venido realizando a lo largo de los años. Como hemos descrito en el capítulo 1.5.1, sin los registros visuales referentes a la escena neoyorquina de fotógrafos e investigadores como Henry Chalfant, Jon Naar, Martha Cooper, Craig Castleman, Joe Austin o Andrea Nelli no podría entenderse el Graffiti de la misma forma que lo hacemos hoy en día. Cabe destacar la implicación de determinados fotógrafos que, en la tarea por captar y gestionar imágenes de contextos humanos y registros de piezas, se han llegado a relacionar directamente con numerosos escritores, acompañándolos en misiones nocturnas o colaborando en proyectos expositivos y documentales. De esta forma, existen ya imágenes en la historia visual del Graffiti que han llegado a convertirse en verdaderos iconos y referentes visuales de una época. Como las míticas fotografías de Martha Cooper en las que captó a DONDI pintando sobre un vagón de metro en Nueva York (Chalfant y Cooper, 1984) o prácticamente cualquiera de las imágenes del documental *Style Wars* (Silver y Chalfant, 1983), en las que unos jóvenes escritores neoyorquinos, ante las preguntas de Chalfant, reflexionan sobre qué significa para ellos el Graffiti.

En el contexto del Graffiti español, es de resaltar la figura de Felipe Gálvez, artífice de la que puede ser probablemente la mayor aportación documental fotográfica hasta el momento. Un archivo digital, abierto en la actualidad a todos los públicos, a través de la plataforma *Spanish Graffiare*, que comprende una cifra exorbitante de fotografías –más de diez mil–, principalmente de la escena madrileña desde principios de los noventa. Gálvez, aunque hoy ya no es practicante, en su época juvenil fue escritor de graffiti. En todos los años que lleva documentando el Graffiti ha demostrado una gran curiosidad y, sobre todo, un afán extraordinario por difundir esos relatos concluidos, haciendo que no queden en el olvido. A principios de los noventa, Gálvez ya poseía un archivo fotográfico de gran envergadura (Fig. 139.), pudiendo permitirse intercambiar fotografías con sus homónimos extranjeros. Lo hizo contactando por correo postal a través de las direcciones que figuraban en algunos de los fanzines foráneos que habían llegado a sus manos, como *Tuff Stuff*, *On The Run* o *Bombers* (Spanish Graffiare, 2015).

Volviendo a la importancia de los viajes y el modo en el que los escritores se relacionan e intercambian conocimiento, en las escenas de Graffiti de principios de los noventa nos encontramos con un elemento esencial e indispensable para el estudio desde una perspectiva social, nos referimos al *blackbook* o libro de bocetos. Observamos cómo este cumplía una doble función para los escritores de graffiti. En primer lugar y como cometido básico, se trataba de un soporte adecuado para ensayar y depurar un estilo propio mediante la realización de numerosos bocetos. En segundo lugar, se trataba de un objeto que servía como excusa para entablar reuniones entre escritores, en las cuales mostraban nuevos diseños, realizaban alguno más en el tiempo que permanecían reunidos y además se producían intercambios de firmas y bocetos entre los *blackbooks* de los escritores presentes.



Fig. 138 – Writers' Bench, punto de encuentro de escritores neoyorquinos. Nueva York, 1981. Imagen cedida por Craig Castleman.



Fig. 139 – BZN Posse. Barcelona, 1985. Fotografía de Felipe Galvez, en <http://www.spanishgraffiare.com/>

Todo ello, en un ambiente distendido, con altos índices de apasionamiento e, incluso, euforia. En el Graffiti neoyorquino de los setenta y ochenta, estas reuniones eran muy habituales en zonas como estaciones de metro (Fig. 138) o lugares en los que, de vez en cuando, se podían ver pasar piezas pintadas en los trenes y estas daban pie a conversaciones y debates sobre estilos y formas, mientras seguían elaborándose sobre papel nuevas ideas y conceptos para próximas misiones (Castleman, 2012: 51). La concepción del *blackbook* como nexo de unión entre varios interlocutores en el Graffiti (Castleman, 2012: 115-117) encaja perfectamente con la definición de Pellacani (2012) referente al libro de artista, en la que lo describe como «una acción de libertad íntima» (Pellacani, 2012: 11, en Antón y Sanz 2012). Además, la relación del *blackbook* con el género de los cuadernos y libretas de viajes es innegable, con su mayor representación en el Romanticismo y su espíritu viajero, sucesor del denominado *Grand Tour*, periodo en el que comenzaron a popularizarse también las postales o *souvenirs* (Uribe, 2012), equiparables a las piezas elaboradas por los escritores en pequeño formato sobre papel, en las que tratan de mostrar toda su destreza estilística y cromática.

#### **7.3.4. Relevancia del fanzine en la escena granadina: *Down by Law***

En el difícil y competitivo mundo editorial de hoy en día, el fanzine tiene reservado un interesante hueco en el que representa conceptos como *libertad*, *emancipación* o *espontaneidad*. Y es que en realidad el fanzine se sitúa al margen del sector editorial establecido, siguiendo sus propios circuitos internos. Es cierto también que en los últimos años tanto instituciones culturales como grupos independientes se han preocupado por reunir colecciones y muestras en torno a este fenómeno, desde perspectivas concretas, como el Punk (CA2M y Artium, 2015), el *artivismo* feminista (Alcántara, 2016) o el cómic (IVAM, 2017), por citar algunos ejemplos recientes. A pesar de la infinidad de géneros –algunos de tan marcado carácter multidisciplinar e híbrido que resultan inclasificables–, los fanzines musicales y de cómics han sido los más prolíficos históricamente hablando (Babas y Turrón, 1996).

El fanzine de Graffiti en sí, se nos presenta como un micromundo dentro del universo de los fanzines. Atendiendo a su procedencia editorial, Abarca y Gómez (c.p., 2017) sostienen que el fanzine quedaría enmarcado en el primero de estos tres bloques de publicaciones:

- 1) Publicaciones desde dentro. En este caso concreto, producidas por escritores para escritores. La característica principal de este tipo de publicaciones es la autoedición y autodistribución. Su nacimiento se enmarca en los años ochenta con los primeros fanzines de Graffiti hechos a partir de fotocopias de *collages* compuestos por fotografías y textos escritos a mano o con máquina de escribir. En los años noventa, con la expansión del Graffiti hacia Europa y el resto del mundo, y la llegada de nuevas tecnologías, los fanzines evolucionan

a través de formatos más variados y de mejor calidad, lo que se conoce como magazine o revista. La distribución continúa siendo generalmente de mano en mano, popularizándose también envíos de ejemplares mediante correo postal. También empieza a aparecer la publicidad en el interior. Se trata de una publicidad específica, gracias al crecimiento y expansión del mercado del Hip Hop. A partir de comienzos de este siglo, y curiosamente coincidiendo con el asentamiento de la era digital, aparecen las primeras publicaciones en formato libro, algunas son cuidadas y costosas ediciones, así como visualmente atractivas. En los últimos años, en este primer grupo, también han comenzado a aparecer publicaciones de contenido analítico, muy cercanas a los formatos académicos normalizados.

2) Publicaciones de grandes editoriales, producidas para un público amplio. Este tipo de publicaciones comienza a surgir a principios de siglo, llevadas a cabo por grandes editoriales interesadas en el aspecto más visual y atractivo del Graffiti. Suelen ser libros de fotografías de obras procedentes de lo que se conoce como Arte urbano y, aunque la gran mayoría de ellos se anuncien como libros de Graffiti, lo cierto es que este escasea o no aparece. Aunque hay excepciones, las imágenes de las piezas que suelen incluir este tipo de publicaciones se exhiben descontextualizadas y sin apenas textos, con lo que nos encontramos ante un catálogo de imágenes complacientes visualmente, pero desordenadas, faltas de información y, en definitiva, redundantes y superfluas. Su distribución y venta se realiza en grandes superficies y multinacionales, con lo que podemos encontrarlos casi siempre en cualquier tienda o librería que se trate de una franquicia. También están presentes en la mayor parte de las plataformas de venta *online* dominantes.

3) Publicaciones académicas, producidas por/para investigadores. Desde los últimos años brotan, sobre todo desde ámbitos universitarios, un tipo de publicaciones de corte analítico, crítico y reflexivo. Abundan los trabajos académicos en forma de TFG, TFM, tesis doctoral o artículo para revistas universitarias. Su distribución suele limitarse al ámbito universitario en bibliotecas, aunque su presencia en Internet acostumbra a ser de acceso libre o descarga gratuita. Estas publicaciones escasean en formato libro, con algunas excepciones que provienen de pequeñas editoriales de corte crítico en su contenido y sin altas pretensiones comerciales, más bien divulgativas.

Para analizar el fanzine de Graffiti, no cabe duda que debemos tener en cuenta la influencia de otros fanzines de corte activista y contestatario en su ideología y contenido. La influencia del Punk es más que evidente en los primeros fanzines de Graffiti surgidos en la escena neoyorquina. David Schmidtlapp fue el creador de IGT (International Graffiti Times), uno de los fanzines pioneros y más influyentes que haya existido, además de tratarse del único que publicó y resistió durante varios

años, en los que cambió de nombre, pasando a llamarse *The Subway Sun*. Schmidtlapp era un gran admirador de la estética de fanzines londinenses de los sesenta, como *The Black Panther* (Fig. 140), distribuido en entornos universitarios, o *IT* (International Times), del que adaptó el nombre (Caputo, 2012: 72). El ejemplo de *IGT* (Fig. 141), además nos muestra un modelo colaborativo repetido durante años en diferentes escenas de Graffiti. Se trata de la relación investigador-escritor de graffiti. Schmidtlapp contó como aliado con el escritor PHASE2, el cual cumplía la función de nexo de unión entre el fanzine en cuestión y los escritores que proporcionaban material (Caputo, 2012: 74). En cierto modo, el hecho de que un escritor estuviese tan involucrado en un proyecto de este tipo, dotaba de una gran credibilidad a la información que se publicaba, sobre todo de cara al público objetivo, los escritores.

Es evidente entonces la influencia del fanzine sobre las primeras generaciones de escritores. Su trascendencia queda latente en la medida en que su irrupción y ensanchamiento en Europa y el resto del mundo durante los noventa permitió una gran circulación de información específica que hasta ese momento no existía (Abarca, 2010). En efecto, nos encontramos ante un gran número de fanzines gestados a mediados de los noventa en las escenas europeas más relevantes y otros países aislados, influidos por la madurez de la escena neoyorquina (Gómez, 2015). Algunos de los fanzines más notables que surgieron en esta época fueron *Bomber Magazine* y *Spray Power*, provenientes de la escena holandesa; *On the run* (Fig. 142), de Múnich; *Overkill*, de Berlín; *Graphotism*, de Londres; *Xplicit Grafx*, de París; *33C Fresh*, de Burdeos; *Underground Productions*, de la escena sueca; *Fat Cap*, de la escena noruega; *Game Over* (Fig. 143), de Barcelona; *Aerosol Kingdom* y *Wanted*, de Madrid; y como decimos, constituyeron toda una red comunicativa entre escenas y, por consiguiente, un verdadero intercambio de conocimiento (Caputo 2012: 66-67).

Según se ha visto, la aparición de un fanzine de Graffiti en una escena determinada no hacía más que constatar la relevancia de la escena en cuestión, reafirmando. En el caso de Granada fue así, aunque no tanto a nivel nacional como regional. Los escasos fanzines que salieron a luz confirmaron la efervescencia de un nuevo movimiento subcultural juvenil en Andalucía. En aquellos años, el graffiti en España, y concretamente en Granada, era algo prácticamente desconocido para el mundo editorial, con lo que el fanzine autoeditado se convertía en el medio de difusión más popular. Como ya hemos adelantado en el presente texto, consistía en una recopilación de las últimas piezas y murales realizados por los mismos autores del fanzine, además de otros escritores de su círculo de amistades. Generalmente se distribuían y se vendían en los conciertos y en las *jams* a las que acudían escritores de otras ciudades. La difusión también se realizaba por correo postal, como ya se ha citado anteriormente. Además, en estas cartas se incluían aportaciones gráficas y fotográficas dirigidas a otros fanzines afines, añadiendo comentarios y textos explicativos o anecdóticos.

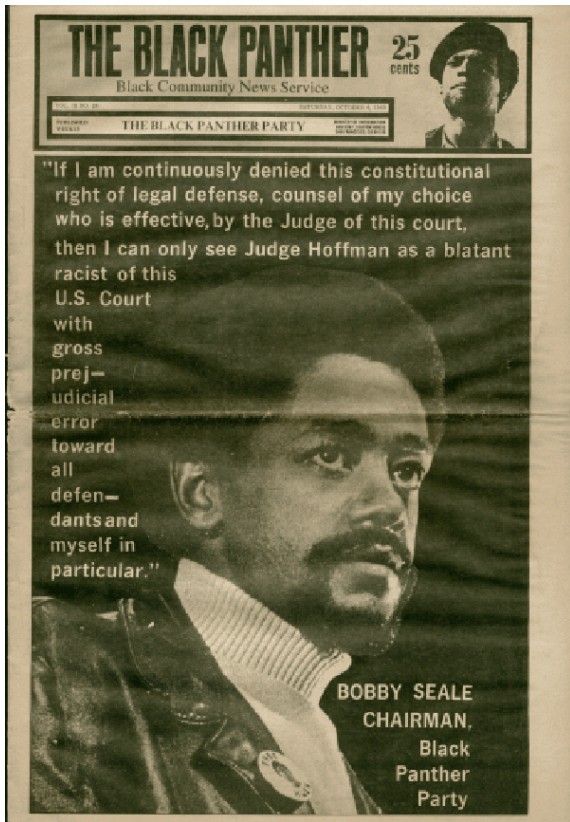


Fig. 140 - The Black Panther. Black community service. Octubre 4, 1969. Obtenido de [http://www.itsabouttimebpp.com/BPP\\_Newspapers/bpp\\_newspapers\\_index.html](http://www.itsabouttimebpp.com/BPP_Newspapers/bpp_newspapers_index.html)



Fig. 141 - International Graffiti Times. Enero vol. 1, 1984. Imagen obtenida de <http://laphoto.com/igtimes/>



Fig. 142 - On the run nº1. Munich. Marzo 1991. Imagen obtenida de <https://www.youtube.com/watch?v=g5aqXmG58S4>

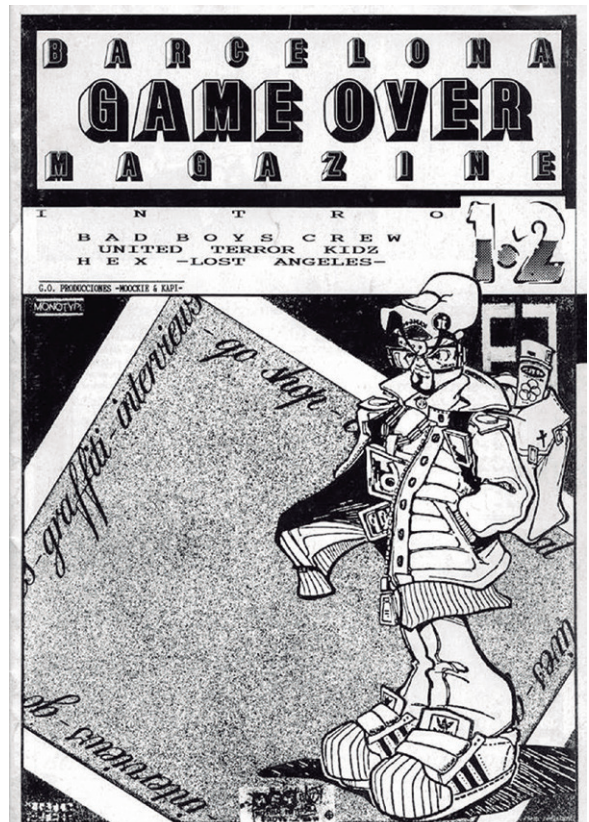


Fig. 143 - Game Over Magazine nº1-2. Barcelona. Septiembre 1992. Imagen obtenida de <https://www.facebook.com/BarcelonaGameOverMagazine>



Fig. 144 - Portada del fanzine Down by Law n.º1. Granada, 1994. Documento cedido por EC13.





Fig. 145 - Portada del fanzine Down by Law n°2. Granada, 1994. Documento cedido por EC13.

El principal fanzine de Graffiti surgido desde la escena granadina fue *Down by Law*, en 1994. Llegó principalmente de la mano de los escritores SEX69 y CALAGAD13, con colaboraciones esporádicas de amigos como XAPIU, TINTÍN o KAOS (*Down by Law* n°3, 1994), especializados en otros temas afines, como *skate*, *breakdance* o música rap. El fanzine *Down by Law* hacía las funciones de catalizador de un foco concreto dentro de la joven escena granadina de Graffiti. Se trata del barrio Zaidín-Los Vergeles, en el que por diversas circunstancias coincidieron una gran cantidad de escritores de graffiti que destacaron tanto por su destreza con el espray como por su vertiginosa actividad. Aún hoy en día algunos siguen activos en el Graffiti o, en su defecto, ejercen una actividad directamente relacionada con este. Son los casos de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, EC13, este último activo también en su faceta de *deejay*. El hecho de que este grupo de amigos decidiera lanzarse a autoeditar un fanzine de Graffiti posibilitó un acercamiento entre otros focos de Graffiti que comenzaban a surgir en otras zonas como el barrio de La Chana y la zona norte –Almanjáyar y Pulianas–, o incluso hacia otras ciudades cercanas como Málaga. Así lo constatan las entrevistas a SICKY POSSE –grupo formado por escritores de distintos puntos de la ciudad– (*Down by Law* n°1, 1994) (Fig. 144, 145), o a MS1 y ELFO, escritores pertenecientes a la escena malagueña (*Down by Law* n°3, 1994). En efecto, la creación de redes colaborativas es una de las principales coyunturas en el Graffiti, algo asumido por los escritores más inquietos y viajeros, y una buena parte culpa en el desarrollo de esta red global la han tenido estas publicaciones realizadas desde dentro.

Como contrapunto y de acuerdo con el análisis de Gómez (2016), debemos mencionar una serie de pautas a las que todo escritor-editor de un fanzine debía enfrentarse. En primer lugar, asumir que la edición de un fanzine de Graffiti, en la gran mayoría de los casos no iba a traer consigo una remuneración económica, a lo sumo reunir una cantidad mínima para poder lanzar el siguiente número; aunque sí aportase méritos a la economía de prestigio del escritor-editor. En segundo lugar, al tratarse el Graffiti de un movimiento basado principalmente en la libre apropiación de espacios urbanos para su práctica –aunque en algunas ocasiones se hacía con permiso explícito–, las fotografías, entrevistas y reportajes sobre escritores locales dejaban abierta la posible visibilidad de identidades y rastros documentales por parte de público en general no deseado, como podían ser, por ejemplo, los cuerpos de seguridad. Por último, resulta oportuno destacar que el fanzine de Graffiti no refleja necesariamente la realidad completa de una escena concreta, puesto que según sus promotores, existían afinidades o rivalidades, que podían producir la excesiva representación de algunos escritores y la invisibilización de otros.

## 7.4. Competición y colaboración

### 7.4.1 Colectividad y juego

En líneas anteriores ya hemos ofrecido algunas claves sobre cómo el concepto de juego va asociado habitualmente a lo colectivo. Su presencia en el Graffiti, aparte de tratarse de una de las ideas claves para entenderlo, se cimenta a través de la relación entre las *crews* y sus integrantes. Hablamos del juego de hacerse ver, una competición en la que, *a priori*, solo cabe ser el más intrépido y osado. El objetivo del jugador es: cuanto más grande escriba su nombre y en el lugar más visible esté, mayor respeto ganará por parte de los demás integrantes del juego, y de los conocedores afines a este, no así de los demás sujetos desinteresados o contrarios a que se practique ese juego. Hacerse ver en un lugar visible equivaldría a una elección concienzuda de la localización, y su escala de valor en el juego vendría dada por el factor riesgo. El estilo y destreza técnica de cada escritor participante en el juego también contará en la adquisición del respeto, pero no será un factor tan determinante.

Observamos entonces cómo el juego es un factor clave, no solo para comprender la existencia del Graffiti, sino de la vida misma, pues como apunta Huizinga (1972) es evidente la conexión que ya existía entre la cultura arcaica y el juego. Adquirir el respeto de los demás, mediante la propia visibilidad es uno de los pilares fundamentales del Graffiti, de tal modo que la organización de los sujetos participantes en grupos puede llegar a ser útil para llevar a cabo dicha actividad de creación y difusión del nombre con la mayor eficacia y eficiencia posible, entre otras cosas.

Así pues, para un grupo de escritores, realizar la operación de escribir unas gigantescas letras en forma de rótulo –normalmente las siglas del nombre del grupo–, apenas les puede llevar unos minutos. Esto se debe a varios factores, como la inmediatez que facilita la pintura en aerosol, las condiciones meteorológicas favorables, la habilidad individual de cada miembro del grupo, las cualidades específicas del soporte sobre el que se actúa, pero sobre todo, el factor que determinará la eficacia de la acción será la coordinación entre sí de cada uno de los sujetos en el momento de la acción compartida. Este hecho se constata sobre todo en los grupos más experimentados. En Granada no hay más que mirar por la ventana del coche al ir por la A-44, para leer los nombres de grupos como SAFARI, GLS, INK, LJDA, ALAMBRA o TFS plasmados en muros de naves industriales o medianeras. Observamos una gran cantidad de nombres escritos a modo de rótulos gigantescos con la certeza de que han sido ejecutados en una perfecta coordinación entre varios sujetos, siendo una de las principales motivaciones, y en la que supondrá un factor fundamental de activación o motivación colectiva, como decimos, el componente lúdico o factor juego.

En ocasiones también observamos en este tipo de acciones grupales la pérdida de la visibilidad del nombre de un grupo determinado como factor motivacional.



Fig. 146 - ACAB. Acción colectiva sobre tren. 2014. Fotografía cedida por ERAS.

En este caso se ve incrementado aún más el componente lúdico, pues lógicamente la acción viene motivada por el hecho de pasarlo bien, vivir el momento en grupo, comenzar a sentir la adrenalina en ese preciso instante en el que comienza la acción. Se trata de algo circunstancial. Una de las causas por las que se pueden dar este tipo de acciones viene dada por el hecho de que los escritores participantes no compartan *crew*. Si a esta coyuntura sumamos que la motivación referente al soporte en el que se va a intervenir puede ser mayor que la de promover un nombre –individual o de grupo–, como ocurre en las cotizadas acciones sobre algunos modelos específicos de trenes o metros, obtendremos un tipo de práctica dentro del Graffiti que destaca por su carácter colaborativo, lúdico, arriesgado y sabiendo que se tratará de algo circunstancial. Esta tipología también puede aparecer en alguna acción llevada a cabo por miembros de la misma *crew*, motivada por algún acontecimiento específico a modo de protesta, burla, dedicatoria u otros objetivos con mensajes transitorios. Como ya ocurrió en numerosas ocasiones en el metro de Nueva York, en el que los vagones se transformarían en ocasiones en un foro público en el que compartir protestas políticas, reflexiones filosóficas o dedicatorias (Cooper y Chalfant, 1984); años después, en tantos otros trenes y metros europeos seguirá siendo una práctica habitual como alternativa circunstancial a la escritura de nombres individuales y de grupos (Fig. 146).

En 2014, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizó la muestra titulada *Playgrounds: Reinventar la plaza*, en la que se ponía en valor «el potencial socializador, transgresor y político que tiene el juego cuando aparece vinculado al espacio público» (Borja-Villel et al., 2014: 167). La figura del artista Constant fue una de las claves de dicha muestra, tratándose de un referente obligatorio para todo investigador que aspire a indagar en el papel que puede llegar a desempeñar el concepto de juego en el arte. Encontramos pues, grandes conexiones entre el *homo ludens* proyectado por Constant para su *New Babylon*, y las formas de hacer del escritor de graffiti, traducándose en unas prácticas libres, creativas y contestatarias frente a lógicas racionales y normas establecidas.

El modo en que los escritores de graffiti entienden el entorno urbano, similar a un campo de juego, nos lleva a la importancia del proceso en el Graffiti. Un proceso que pone de manifiesto la necesidad de socializar, interactuar y compartir por encima del resultado final de la pieza. La práctica del graffiti acogida como un pretexto para trabajar los vínculos humanos. Lo cierto es que los escritores de graffiti no constituyen una forma homogénea de pensar y actuar, ya que, al igual que ocurre en otros colectivos, cada sujeto tiene su propia ética y, por lo tanto, el disenso y ciertos conflictos de intereses están presentes. Precisamente este aspecto es lo que enriquece y facilita una evolución de las denominadas prácticas artísticas colaborativas –creemos que también en el Graffiti–, puesto que «la diferencia no anula la posibilidad de acuerdo operativo, sino que su rearticulación permite la disposición de formas heterogéneas de asociación, (...) como alternativa a las formas de normalización homogeneizantes del sistema neoliberal» (del Río y Collados, 2013: 22)



Fig. 147 - Intervención sobre los camiones con destino al Sahara de la Asociación Granadina de Amistad con la República Árabe Saharaui Democrática. Feria de Muestras de Armilla, Granada. 2004. Imagen cedida por PULSE.



Fig. 148 - Intervención sobre los camiones con destino al Sahara de la Asociación Granadina de Amistad con la República Árabe Saharaui Democrática. Granada. 2012. Imagen cedida por MURDO ORTIZ.

#### 7.4.2. Graffiti y participación ciudadana

Para analizar el concepto de colaboración y participación en el fenómeno del Graffiti, conviene tener en cuenta también unas prácticas que no solo se ciñan a procesos internos entre los escritores, advirtiendo una salida del Graffiti hacia otros colectivos y gremios del entorno urbano (Figuroa, 2006: 46). En numerosas ocasiones ocurre que el escritor de graffiti mantiene un vínculo emocional con el barrio en el que vive, especialmente si este se trata del lugar de donde procede o en el que se desarrolla su vida social diaria. Este motivo, añadido en muchos casos a la madurez y experiencia adquirida del escritor de graffiti veterano, hace que aflore en él una conciencia social que da lugar a diferentes colaboraciones con asociaciones vecinales y otros colectivos comprometidos a mejorar la vida del barrio. Este tipo de cooperación no suele aportar demasiada –o ninguna– retribución económica para el escritor de graffiti, aun así, se compensa con la satisfacción moral de ser un sujeto activo, al contribuir dinamizando y mejorando su propio contexto manteniendo un contacto directo con los vecinos.

A propósito de esta idea, nos encontramos con el mural participativo realizado en el barrio de La Paterna, en Las Palmas de Gran Canarias. Un proyecto en el que la gente del barrio contribuyó activamente en todas sus fases y en el que los escritores FELO y TONO adquirieron el papel de guías e intermediarios artísticos. Hacer que la gente del barrio fuese parte activa en la acción era uno de los objetivos principales. En palabras del propio TONO:

La afirmación de que la ciudad nos pertenece a todos, en la actualidad parece que no pertenece a nadie. Nadie agarra la responsabilidad de decir esto también es mío. Nosotros, a través de la participación activa, creemos, de verdad, en crear ese sentimiento de que la ciudad es de todos; de verdad el espacio público es nuestro; de verdad la política la creamos nosotros. (Metrópolis, 2016)

Proyectos de este tipo aparecen hoy en día en distintos puntos de la geografía española, así como a nivel global. Escritores apoyados en ocasiones por instituciones y entidades interesadas en difundir su obra social, o por asociaciones que tratan de ayudar a través de dispositivos motivacionales entre los jóvenes, como puede ser el Graffiti; se embarcan en ellos. En Granada se han contemplado este tipo de colaboraciones de escritores con comunidades de vecinos o asociaciones para la consecución de actividades artísticas con fines sociales o educativos. Uno de los ejemplos más significativos en este sentido fue el que se llevó a cabo durante cinco años entre escritores de graffiti y la Asociación Granadina de Amistad con la República Árabe Saharaui Democrática (SEX et al. 2005: 24). Durante un día los escritores voluntarios pintaron en cada ocasión una serie de murales en los remolques de unos camiones que contenían ayudas destinadas al pueblo saharauí (Figs. 147, 148). Los escritores, aparte de obtener la subvención de los materiales para la realización de dichos

*murales*, obtenían una doble satisfacción, la de colaborar con una asociación con fines benéficos y saber que sus creaciones iban a realizar un largo viaje, obteniendo el privilegio de que sus piezas gozasen de una gran cobertura visual singular.

Un tipo de colaboración que se presenta a menudo entre los escritores de graffiti es la que surge a raíz de la convivencia vecinal, cuando despierta el interés del pequeño comerciante y este requiere sus servicios para decorar su establecimiento (Figueroa, 2007: 136). Este tipo de acuerdos, que suelen ser trabajos cercanos a la rotulación artesanal y a la pintura mural, inciden directamente sobre la configuración visual del paisaje urbano, proyectando al ciudadano un mensaje de integración del escritor de graffiti con el barrio. Existen muchos motivos por los que un comerciante de repente decide que un escritor de graffiti sea quien decore su establecimiento. Cuando se trata de la fachada o el cierre de este, un argumento muy extendido es el de requerir los servicios del escritor para que otro no firme o pinte algo indeseable, aludiendo a un respeto tácito existente entre ellos. Dicho argumento, que da cierta tranquilidad al comerciante, no se puede considerar como seguro, puesto que en el entorno urbano actúan múltiples factores que pueden alterar dicha decoración –no solo la acción espontánea de otro escritor–. Todo ello, suponiendo que la totalidad de los escritores respetaran los trabajos de decoración remunerados hechos por otros escritores o se lleven bien hasta el punto de no fastidiarse. En este sentido, a veces existen conflictos específicos entre los escritores respecto a esta práctica, siendo el problema más mencionado el de una posible pérdida de esencia del Graffiti en este tipo de trabajos remunerados. Por otro lado, en este asunto se manifiestan abiertamente las vertientes que aún permanecen en el Graffiti hoy en día, desde su puesta en escena en los setenta: una más artística, basada en el estilo y la forma; y otra más vandálica, que se fundamenta en la productividad, ser prolífico haciéndose ver (Castleman, 2012: 49).

Observamos cómo este escritor de graffiti transformado en rotulista y muralista tampoco pasa inadvertido para las grandes empresas, multinacionales o franquicias, que rápidamente trazan planes publicitarios de renovación o dinamización en torno a eventos y actividades relacionadas con una estética graffiti o callejera, buscando captar a un público juvenil o un público adulto que quiere sentirse joven. Esta relación comercial que se produce lógicamente hace que el escritor de graffiti comience a plantearse profesionalizar su actividad, que antes era precaria y se efectuaba fuera de los marcos legales, y a menudo se reducía a acuerdos verbales. Surge un dilema en el que los escritores, en su actividad paralela a la práctica del graffiti independiente, de sentirse obligados a decidir si darán prioridad al factor social frente al factor económico, o de qué forma compaginar sus facetas con cierta coherencia.



### 7.4.3. Organización y adquisición de roles

Todos los factores analizados en los párrafos anteriores nos sirven para trazar un recorrido por los patrones y formas organizativas que han llevado a cabo escritores de graffiti en distintas escenas y diferentes épocas. No constituye este estudio un tratado exacto de cuáles son los esquemas organizativos, pero sí puede ser útil para trazar algunos patrones de actuación que se repiten y desde los que repensar unos modos de actuar en grupo en el marco de las prácticas artísticas en contextos urbanos.

Así pues, a lo largo de la historia nos encontramos con diferentes tipos de relaciones entre escritores de graffiti. Asociaciones que en algunas ocasiones son esporádicas y en otras se prolongan en el tiempo, llegando a originar dúos, tríos o grupos, forjados por afinidad estética o gustos plásticos, pero sobre todo por amistad personal. Dentro de estos parámetros, los escritores de graffiti han pasado por diferentes fases grupales, condicionadas también por el contexto de cada época.

Por ejemplo, la proliferación de las bandas callejeras en Nueva York a comienzos de los setenta condicionaba sus maniobras y obligaba a algunos escritores a alistarse en ellas para subsistir. Este hecho limitaba su movilidad por los diferentes barrios de la ciudad para pintar, puesto que el simple hecho de andar por un barrio considerado zona de una banda, fuese o no rival, ya era peligroso (Castleman, 2012: 136). Los escritores de graffiti se fueron desmarcando paulatinamente de la violencia de las bandas callejeras y comenzaron a formar sus propias pandillas y bandas, ahora autodenominadas como *crews*. A diferencia de las bandas callejeras, ya no mantenían una estructura jerárquica clara, ni eran obligados a llevar consigo ningún tipo de uniforme o seña identificativa del grupo (Castleman, 2012: 151). En adelante, los tipos de asociación, así como los modos de organización, dependerán exclusivamente de la actividad que se vaya a desempeñar. Llevar a cabo una producción mural requiere unos componentes participativos diferentes a ejecutar una acción de componente subversivo e ilícito.

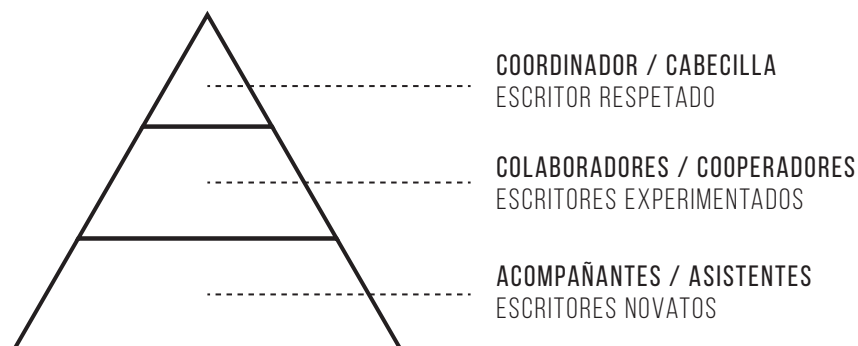


Fig. 149 - Pirámide de adquisición de roles en el graffiti neoyorquino de los años 70 y 80.

Con lo cual, como ya hemos apuntado, el esquema organizativo de los grupos de escritores neoyorquinos en la década de los setenta y ochenta no era estrictamente jerárquico, aunque sí es cierto que a la hora de abordar una gran producción en el metro los miembros del grupo adquirirían ciertos roles según el grado de experiencia del escritor. Como confirman Austin (2002: 52), Castleman (2012: 118) y Gómez (2015: 247), el esquema de producción se resumiría en una pirámide gradual condicionada por la veteranía o el respeto adquirido de cada escritor. En la cúspide de la pirámide se situarían los escritores cabecillas de la acción, encargados de llevar a cabo las fases más importantes de la producción, como la idea y bocetos previos, el marcaje sobre el soporte, las decoraciones y el contorno y brillo de las letras. En un segundo rango, nos encontramos con unos escritores experimentados y que, a pesar de no tratarse de los coordinadores de la acción, son los encargados de ejecutar algunas fases importantes, como el relleno y parte de algunas decoraciones. Por último, en la zona inferior de la pirámide se emplazan los escritores novatos, que solían ser los más jóvenes, y se ocupaban de hurtar la pintura y de vigilar en el momento de la acción.

Conectando con el Subway Graffiti neoyorquino, observamos cómo el desarrollo y la expansión del Graffiti en Europa y el resto del mundo a finales de los ochenta, fuerza un cambio en el esquema organizativo jerárquico o especializado que podríamos esbozar a partir de acciones grupales sobre trenes y/o metros. Ahora entra en escena un componente muy importante, los viajes. Escritores de todo el mundo viajan a otros países para pintar sobre diferentes modelos de trenes o metros, como si se tratase de un álbum de cromos que deben completar. Se trata de la época dorada del Graffiti europeo, en el que juega un papel primordial el sistema de viaje Interrail (Caputo, 2012: 91). Este hecho posibilita la creación de toda una red colaborativa en la que viajeros son asistidos por locales para la consecución de las misiones que hayan programado. Así pues, uno de los posibles esquemas de organización grupal entre escritores y la obtención de roles en una acción sobre tren o metro quedaría supeditada principalmente a estos dos ítems: escritor o escritores visitantes, y escritor o escritores locales. La disposición de dicho esquema, a dife-

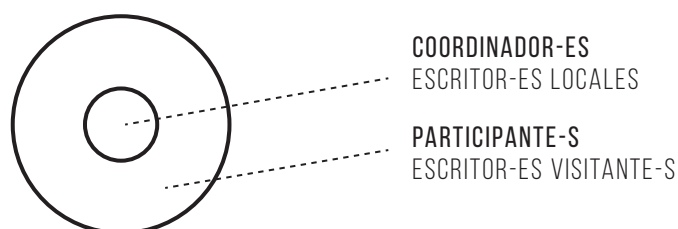


Fig. 150 - Adquisición de roles en intervenciones sobre tren en el Graffiti europeo de los 90.

rencia de la pirámide jerárquica, y siguiendo el esquema elaborado por Susan Lacy, en el que refleja los diferentes grados de participación del público en un contexto de prácticas artísticas (Lacy, 1995: 178), trata de reflejar una adquisición espontánea y ocasional de roles entre los sujetos implicados en una acción concreta, representado mediante círculos concéntricos en los que el círculo central supondría el sujeto o sujetos con mayor responsabilidad y en los siguientes se situarían los sujetos secundarios o con un rol más pasivo. Así pues, los escritores locales, conocedores del área de actuación y su contexto, adquieren de forma natural el rol de coordinadores de la acción en cuestión. Así pues, por norma general los escritores visitantes se limitan a seguir las instrucciones de los coordinadores, centrándose solo en pintar en el momento que haya que hacerlo.

En numerosas ocasiones se da la circunstancia de que los escritores visitantes actúan en una zona ajena a la suya habitual, sin requerir la asistencia o ayuda de los escritores locales. Para la consecución de dicha operación con éxito, estos escritores deberán realizar un estudio previo del terreno, observando horarios, visualizando cámaras de vigilancia y localizando posibles lugares de fuga. Según Gómez (2015: 903) estas estrategias y métodos de abordaje a trenes podrían ser incluso comparables con ciertas «tácticas de infiltración de guerrilla». Este paso previo a la acción final no ocurre en la citada colaboración entre escritores locales y escritores visitantes, puesto que los primeros ya disponen de toda esa información y la utilizan para asistir a los segundos. También ocurre a veces que el escritor local que adquiere el rol de coordinador de la acción de escritores visitantes decide no rematarla pintando. Se limita a realizar las funciones de guía y vigilante para que los escritores visitantes puedan pintar con total tranquilidad. Esta decisión se debe principalmente a una pérdida de motivación por parte del escritor local, ya que el hecho de encontrarse en su zona habitual de actuación posibilita que pueda acudir a ella en cualquier momento, con lo que el factor sorpresa ya lo ha perdido. Además, el hecho de actuar como un buen anfitrión con los escritores visitantes hace que la situación se revierta y se convierta en algo recíproco en sus posteriores viajes.

Ahondando en el esquema de Susan Lacy, pasamos a especificar la organización y adquisición de roles en este proceso concreto. En el núcleo se situaría el coordinador de la acción, rol con mayor responsabilidad, puesto que es el propulsor de la idea, encargado de buscar la localización del soporte y de organizar posteriormente a los participantes. El siguiente círculo está reservado para los colaboradores más cercanos al coordinador, rol adquirido automáticamente por afinidad hacia este. Estos colaboradores están activos durante todo el proceso del proyecto, aunque dejando que el coordinador lleve la voz cantante en la toma de decisiones importantes. Los escritores que constituyen los dos círculos centrales suelen ser escritores de la misma *crew*. Una de sus actividades habituales para hacerse ver y mostrar su destreza y habilidad suele ser la consecución de grandes y espectaculares producciones. Otro nivel estaría constituido por los escritores invitados.

Aquellos que, ya sea por proximidad, o por analogía estilística, son requeridos puntualmente para participar en proyectos concretos. El último círculo lo compondrían los escritores no invitados que aparecen de manera imprevista. Suelen ser escritores viajeros que acaban envueltos en el proyecto de casualidad, buscando alguien con quien pintar. Representan un factor de riesgo para la adecuada concreción del proyecto, al no haber estado al corriente de este. Por otro lado, cabe la posibilidad de que su presencia inesperada aporte frescura e ideas nuevas que hagan más atractivo el proyecto.

Este esquema organizativo en absoluto representa áreas cerradas, sino que cada uno de los círculos que lo constituye posee variantes que aportan grados de heterogeneidad. Los roles adquiridos se difuminan dependiendo del grado de implicación de los sujetos y, en consecuencia, el resultado final de la obra se verá afectado, siendo más o menos afanosa y/o acabada. En la adquisición de roles también influye el grado de afinidad y la confianza entre los escritores participantes. Este hecho originará un mayor o menor grado de espontaneidad y frescura a la obra, siendo clave en ello la libertad creativa, con lo que desaparecerán las inhibiciones originadas por la timidez o la desconfianza hacia el otro, dando como resultado un proceso con distintos niveles de improvisación.

El caso de Granada es singular con respecto a la adquisición de roles y los modos relacionales humanos del Graffiti. Desde la llegada de los alemanes, en 1996, comenzó a fraguarse un tipo de colaboración basada en una fraternidad y camaradería generalizada. Este tipo de cooperación, que ha continuado siendo una de las características en la escena granadina durante años (Figs. 152, 153), se ha caracterizado por la difusión de los distintos grados de participación, llegando estos prácti-

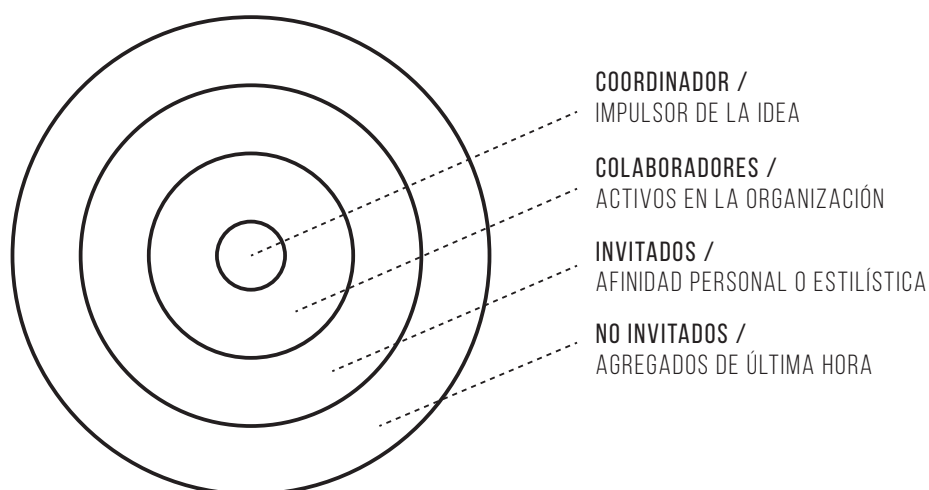


Fig. 151 - Grados de participación en una intervención mural llevada a cabo por escritores y artistas relacionados con el Graffiti, a partir de los 90.

camente a igualarse. Si acaso, a mediados de los noventa existieron algunas figuras de escritores locales, como SEX o CALAGAD13, que adquirieron cierto grado de importancia en cuanto a coordinación, en la que la búsqueda de localizaciones para una práctica mural del Graffiti era la tarea principal. Esta figura de escritor-delegado también supondría la atribución de ser el encargado de hablar e intentar convencer a las autoridades, si la ocasión lo requería, para continuar con la práctica mural en lugares en los que habitualmente se desarrollaba sin un permiso escrito. Pero a partir de ahí, por regla general, todos compartirían un estatus de igualdad, en lo que supondría una de las señas de identidad de la escena granadina. SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS recuerda esta etapa, comprendida entre finales de los noventa y la primera década del s. XXI, de la cual aún hay reminiscencias:

(...) yo creo que ahora siguen pasando las mismas cosas más o menos, pero de otra manera. Creo que sigue habiendo unión, y sigue habiendo conexión, ahora, nosotros también nos hacemos mayores. Hay que comprender que esto va así, y encerrarte en lo de antes es perderte lo que ahora puede haber. Entonces, manteniendo ese espíritu de unión que había antes haces que no se pierda hoy en día, que se mantenga. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2019)



Fig. 152 - Proceso de mural colectivo. Asfaltos Fernandez, Granada. 1999. Imagen cedida por SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS.



Fig. 153 - Proceso de mural colectivo. Calle Hospital de la Virgen, La Chana. 2006. Archivo personal.







**8. EL GRAFFITI TOMA  
LA CALLE. CONFLICTIVIDAD  
EN EL ESPACIO URBANO**



## 8. EL GRAFFITI TOMA LA CALLE. CONFLICTIVIDAD EN EL ESPACIO URBANO

### 8.1. La calle es de todos, ¿o no?

#### 8.1.1. Socio-dinámicas del Graffiti

El graffiti comienza a ser un problema social cuando deja de ser periférico y se expande hacia los centros de las ciudades, entonces es cuando salta la alarma política y comienza la maquinaria mediática. (Figueroa, 2014: 336)

La relación Graffiti y sociedad ha sido incómoda desde que el graffiti existe como tal en sus diferentes vertientes. Algo lógico *a priori*, pues un fenómeno que nace desde la ruptura de las normas no puede ser concebido desde otro ángulo que no sea la subversión y el desorden, aspecto que incomoda a una parte de sociedad. El hecho de plasmar una marca sobre una superficie se convierte, aparte de un hecho natural para el ser humano con el que perpetuar su estancia más allá de su existencia, en una oportunidad de expresión para una parte de la sociedad excluida o invisibilizada. Así se percibe en fenómenos limítrofes al Graffiti como el graffiti bélico, los hobos norteamericanos u otros más alejados como la latrinalia o las pintadas post-franquistas. También observamos cómo en la conjugación Graffiti y sociedad la ciudad juega un papel primordial. De tal modo que la urbe se presenta vinculada a una parte de la sociedad constituida por sujetos excluidos que se hacen ver. Por otra parte, la sociedad responderá ante este fenómeno de múltiples formas, recibéndolo en numerosas ocasiones a través del rechazo. Así pues, y de acuerdo con Sánchez, Gracia y Rodríguez (2013: 12-13), observamos que en las ciudades existen grupos sociales que no se sienten escuchados ni representados por la toma de decisiones de una administración que no entiende de diversidad, pues desde esta se concibe lo público como algo universal y homogéneo, con lo que el enfrentamiento y la acción directa se presenta como la única vía posible para la visibilización de intereses opuestos.

Debord presentaba en 1967 *La sociedad del espectáculo*, un ensayo compuesto por nociones referentes a una sociedad absorbida por el espectáculo en toda su dimensión, como modelo de vida dominante. Las grandes urbes actuales constituyen un fiel reflejo de lugares en los que el consumismo y la superficialidad están a la orden del día. Tanto es así, que observamos como en la actualidad dicha superficialidad

dominante se ve reflejada en una tendencia a abandonar los centros urbanos como lugares de residencia, en detrimento de las periferias –urbanizaciones y pueblos colindantes–, contribuyendo aún más a la pérdida de lo que se podría denominar como identidad de barrio y aceptando la nueva concepción de una ciudad transformada en mero centro comercial y/o simple lugar de paseo. Por otro lado, percibimos una ciudad que, a pesar de ser presentada y concebida por la mayoría como un espacio público, es decir, que pertenece al conjunto de ciudadanos en su totalidad, no lo es así. Solo hay que dar un paseo y observar los usos y abusos que se efectúan en plazas, parques y calles: ocupaciones de terrazas de bares y restaurantes, limitaciones para aparcar o prohibiciones lúdicas. Este aspecto destapa el verdadero e inestable carácter del término *público*. Según Aricó, Mansilla y Stanchieri (2015: 14) la clave para la definición de espacio público estaría en los «procesos sociales colectivos», es decir, que las vecinas y vecinos, a través de su toma de posesión y su utilización, serán los que realmente dotarán de sentido a dicho término. Esto implica ser conscientes y tratar de superar un neoliberalismo que implementa una ciudad «concebida para una ciudadanía obediente, pasiva, y adinerada, que disfrutaría consagrando sus calles únicamente al ocio y al consumo masivo» (Aricó, Mansilla y Stanchieri, 2015: 14).

En lo referente al Graffiti, no podemos obviar que este nunca ha logrado escapar del capitalismo y la influencia de una sociedad espectacularizada. Puede resultar contraproducente o contradictorio, dado el carácter antisistema del Graffiti, pero como decimos, ya desde sus comienzos ha estado influido por las derivas del mercado del arte o el mundo de la publicidad. El influjo del espectáculo se incrementa con la llegada de la cultura del Hip Hop, pues esta se transformará en una industria de gran alcance a nivel mundial, en la que el Graffiti tendrá un espacio importante reservado. En este sentido, Figueroa (2006: 28) habla de la imposibilidad del Graffiti de escapar de la modernidad, pues su principal herramienta, el aerosol, representa la industria moderna de la pintura, de colores con acabados planos y brillantes; y sus soportes más comunes, los trenes y los espacios visibles desde autopistas, encarnan el dogma del progreso. Mailer (2009: 13) se refiere a la masificación de graffiti como «una excrecencia de una excrecencia», en alusión a una Nueva York plagada de vallas publicitarias y rótulos de neón, de ciudadanos que pasan horas y horas delante de la televisión, acentuando el contexto espectacularizado en el que nace el Graffiti. De acuerdo con esta idea, Gómez (2015: 157) describe la relación del Graffiti y la cultura visual como una suerte de heterogeneidad que caracteriza las prácticas culturales de finales de los noventa reflejadas en una serie de «sincronías, préstamos y transferencias heredadas» de los citados estímulos. Así pues, el influjo espectacular en el Graffiti, antes de la llegada de Internet, se dispondrá a través de la ciudad y los *mass media*. En esta línea, Baudrillard (1980) analizó a través del caso paradigmático de Nueva York la forma en que las nuevas formas de concebir las urbes influyeron en el Graffiti de los setenta:

Este escenario de lo urbano está materializado en las nuevas ciudades, directamente salidas del análisis operacional de las necesidades y de las funciones/signos. En ellas todo está concebido, proyectado y realizado sobre la base de una definición analítica: hábitat, transporte, trabajo, ocio, juego, cultura; todos términos conmutables en el tablero de ajedrez de la ciudad, en un espacio homogéneo definido como entorno total. (Baudrillard, 1980:91)

La influencia de la industria del aerosol primero y posteriormente la aparición y auge de una industria específica de Graffiti –principalmente *Graffiti Hip Hop*– han sido preponderantes en la manera en que la línea de producción de algunos escritores ha evolucionado. Existe un gran número de escritores que, consciente de ello, se ha visto envuelto en la problemática de situarse entre la industria del spray y la disidencia del *Graffiti Hip Hop*. Sobre el interés de corporaciones concretas por mantener un cierto estatismo, apostando por no salir demasiado de la praxis del Graffiti neoyorquino o *Graffiti Hip Hop*, SAM3 opina que:

El Graffiti es spray, y esto a algunas marcas parece alegrar el monopolio. Sin embargo, el arte urbano puede no estar sujeto a estas directrices creativas, se suele utilizar pintura plástica, papel, cinta de embalaje, ropa o basura, cualquier medio de expresión, y esto disgusta en los foros patrocinados por el *mater fidelitas*. (SAM3, c.p., 2014)

El Graffiti en Granada, como ya hemos indicado, nace alrededor de 1992 y comienza a asentarse paralelamente a otros puntos de España en los que ya se había perpetrado una década de existencia. Es por ello que el Graffiti se presenta en la sociedad granadina como algo nuevo, pero no totalmente desconocido, pues a través de unos pocos medios de comunicación, como la televisión y los periódicos, ya se tuvo la posibilidad de conocer su existencia, con sus lógicas distorsiones o informaciones sesgadas, y a cuentagotas.

SPIT habla de cómo ha cambiado la manera en que los ciudadanos granadinos han ido asimilando el Graffiti desde comienzos de los noventa, narrando algunas reacciones ciudadanas: «El SURA y yo hemos llegado a estar pintando en la Panadería Ana, y han salido los panaderos a media noche diciendo: *¿Qué queréis palmera o cuña?* Y nosotros nos hemos quedado a cuadros» (SPIT, c.p., 2013). Este hecho desvela de qué forma la sociedad generalmente ha ido recibiendo con naturalidad las inclusiones de los escritores, un fenómeno que al principio supone para la mayoría de ciudadanos un hecho inocuo e inofensivo, e incluso que se ve como algo pasajero. Figueroa (2013: 387) reflexiona sobre la reacción ciudadana en España desde los ochenta frente al grafiti revelando la «la adopción de una actitud pasiva y simplista que ha permitido la transformación de su juicio permisivo o abierto en un juicio contrario», en lo que supone un proceso de ilegitimidad. En Granada, a partir de su explosión y desarrollo a finales de los noventa es cuando se percibirán los primeros juicios de valor y actuaciones por parte de un sector ciudadano, materializándose en quejas y denuncias. EC13 (c.p., 2013) reflexiona sobre el grado de aceptación de

la sociedad ante fenómenos desconocidos, como ocurrió con el Graffiti, argumentando que «se asimila una estructura, y lo ven todo a través de ella para poder entender las cosas. Necesitan esa seguridad que les transmite que las cosas sean de una sola manera».

Este proceso de asimilación por parte de la sociedad, que con el paso de los años posibilita que se instaure una opinión generalizada, se basará en una serie de prejuicios procedentes principalmente de los medios de comunicación dominantes. Debemos apuntar también que los escritores de graffiti tampoco escapan de los convencionalismos, pues como hemos podido observar en el capítulo 7.1, una gran parte considera el Graffiti únicamente dentro de unos cánones establecidos desde el Graffiti neoyorquino de los setenta y ochenta, o desde el *Graffiti Hip Hop*. EC13 es consciente de ello cuando compara esta aprehensión infundada entre escritores de graffiti y ciudadanos:

Pues igual que la gente que pinta tiene unos prejuicios, que creen que las cosas deben ser de una manera y tienen una estructura ya hecha, el público también. Pero no es un problema del graffiti, es un problema de la vida. La gente ve así la vida, sea en el ámbito que sea. (...) Por eso pienso que es tan importante intentar recuperar esa inocencia en la mirada de antaño, tanto a la hora de pintar, como a la hora de ver. (EC13, c.p., 2014)

La problemática del Graffiti en el contexto de las políticas públicas de Granada comienza a ser notoria a raíz de la migración de los escritores desde sus barrios al centro urbano, siendo esta circunstancia algo común, pues comprobamos que se da en numerosos contextos. Como apunta Figueroa (2006: 33-34), a partir de dicha inclusión, el Graffiti se asociara a una coyuntura exclusiva de grupos marginales o de clase baja, resultando que en verdad los sectores socioculturales a los que pertenecen los escritores de graffiti son diversos. Si bien es cierto que en el primer periodo del Graffiti granadino se cumplía esta diversidad, la franja de edad de los escritores si la podríamos acotar entre los quince y dieciocho años, edad en la que la gran mayoría se encontraba en el instituto. El ámbito escolar era propicio para conocer a otros escritores y socializar, compartiendo experiencias y conocimientos que habitualmente tenían que ver con su propio barrio. SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS (c.p., 2013), por ejemplo, nos habla de cómo empezó a interesarse por la música rap junto a un compañero de instituto, y más adelante se unió al grupo un nuevo alumno que llegó de Holanda, del cual se hizo amigo, y juntos comenzaron a realizar sus primeras firmas e intentos de piezas. SPIT narra esta misma circunstancia acontecida en los inicios y cómo llegó a socializar con otros vecinos de su barrio que tenían sus mismas inquietudes: «Conocí a mucha gente a través de haber visto primero firmas tuyas. Es curioso, porque el chaval que me animó a comprarme mi primer spray, estaba en la clase del SERPA, y fue él quien nos presentó» (SPIT, c.p., 2013). Así advertimos que los barrios adquirirían una gran relevancia para los primeros escritores, pues suponían su propio mundo, el lugar en el que mejor se

desenvolvían, era su micromundo y en él, poco a poco, se iban aproximando otros practicantes. Como hemos visto a través de las declaraciones de SPIT, la mayoría de ellos, al principio, no se relacionaban en persona, aunque sí tenían constancia de las firmas o piezas de este o aquel escritor, pues el Graffiti les estaba enseñando a leer las paredes. SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS también habla de cómo el Graffiti hizo que conociera a algunos vecinos de su barrio, Zaidín-Los Vergeles, como EC13 o el citado SERPA:

A nosotros nos juntó el Graffiti, y vivíamos en el mismo barrio. Seguro que colegas de ellos se habían peleado con colegas míos, y seguro que alguna amiga suya se había enrollado con algún amigo mío, pero no nos conocimos por nada de eso, sino por el Graffiti. Nos conocíamos antes de ver lo que había pintado uno o el otro, y cuando lo conocías en persona pensabas: –Mira, este tío existe de verdad. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)

De este modo, observamos cómo en Granada la administración comienza a ser consciente del papel relevante que empieza a adquirir el Graffiti con respecto a la sociedad granadina y, por lo tanto, la repercusión que ello puede tener en un hipotético descontento generalizado. A partir de mediados de los noventa, los escritores llevan su actividad más allá de sus barrios y el Graffiti se expande por toda la ciudad, acaparando especialmente zonas del centro urbano. Al mismo tiempo, observamos cómo los barrios originarios dejan de representar el centro neurálgico del Graffiti granadino, adquiriendo, por otro lado, una nueva dimensión más asociada a un sentido de pertenencia o de arraigo de este o aquel escritor que allí reside.

### 8.1.2. El escritor de graffiti-ciudadano. Los barrios

Hemos examinado en el capítulo 7.5.2 la manera en que un escritor de graffiti puede vincularse con su propio barrio a través de la colaboración y la participación en diversas actividades, siendo estas de carácter social y/o comerciales. Desde este prisma, podría entenderse el modo en que un sector de los escritores defienden una ética de actuación o criterios basados en la intrusión selectiva de espacios. En este sentido, RETI, a pesar de ser un escritor clandestino muy activo en Granada desde 1997, tiene muy claro cuáles son sus principios de actuación:

Siempre intento pintar en sitios que se puedan borrar o limpiar. No pinto, ni nunca he pintado, en monumentos, ni en cementerios, ni en coches ni nada por el estilo. Y si por ejemplo, pinto en el Albaicín. No lo hago en la pared de la casa de un particular, sino que busco paredes de bloques de hormigón de alguna obra, que seguramente en un tiempo lo acabarán tirando abajo. Busco muros que sean menos intrusivos, es ilegal, pero no fastidio a nadie. (RETI, c.p., 2014).

Deducimos, pues, que un escritor de graffiti con un fuerte sentimiento de arraigo hacia su barrio o su ciudad mantendrá una actitud menos indiscriminada que otros foráneos a la hora de hacerse ver mediante piezas rápidas o firmas. En este sentido, RAKIS es un ejemplo ambivalente, pues se trata de un extranjero que llegó

a Granada en 1996 y, después de muchos años, puede considerarse como otro de tantos escritores locales que se lamenta de la falta de ética de los escritores foráneos: «Algo bastante jodido para los que vivimos aquí son los estudiantes esporádicos que vienen a bombardear la ciudad y les suda la polla todo» (RAKIS, c.p., 2013). Para un sector de los escritores es muy importante tener un sentido ético, pues aunque el objetivo último de la pieza no vaya dirigido al ciudadano sino al colectivo de escritores, en el momento de elegir la ubicación se tendrá en cuenta a los vecinos y viandantes, en no causarles perjuicios. Por otro lado, como apuntaba RAKIS, otro de los factores importantes que contribuirán al desarrollo de una ética de actuación será la prevención o autoprotección frente a las autoridades, por medio de una justificación o salvoconducto ético. Es decir, seguir una serie de pautas relacionadas principalmente con la elección de la ubicación de la firma o pieza, a través de las cuales poder generar un discurso que difícilmente podrá ser desmontado desde una perspectiva moral y ética, aunque legalmente no tenga cabida. STOOK (c.p., 2017) corrobora este medio preventivo de proyectar en el espacio urbano, concluyendo que a un escritor le conviene ser consciente de que «en la misma pared, a un palmo de distancia, estás pintando un muro abandonado, y al otro lado estarías reventando un escaparate nuevo».

Como decimos, la popularidad de un escritor puede trascender más allá de su comunidad. La continua actividad en diferentes ámbitos, no solo en el Graffiti, contribuye enormemente a ello, además de las apariciones periódicas en medios de comunicación que puedan producirse y la relación personal que este escritor mantenga en su vida diaria con sus vecinos. Esta situación hace que una gran parte de los vecinos de un barrio concreto, e incluso de una ciudad, mitifique la figura del escritor que cumpla con las características anteriormente descritas, paralelamente a su actividad habitual en el Graffiti.

A nivel internacional resulta complejo valorar hasta qué punto un barrio o ciudad puede haber acogido a este o aquel escritor como figura relevante de su época. Son incontables los casos de escritores de graffiti neoyorquinos y europeos pioneros que, debido a sus orígenes y a una trayectoria relacionada en gran medida con esferas artísticas, hoy en día son reconocidos con la etiqueta de leyendas.

En España existen casos flagrantes como los de OKUDA y BELIN, escritores con una trayectoria contrastada en el Graffiti y que simultáneamente han ido forjando un camino incesante en galerías de arte y otros proyectos de carácter institucional. Estos dos casos se caracterizan, como digo, por ser dos figuras destacadas y reconocidas por los vecinos de sus propios lugares de procedencia, Santander y Linares, recibiendo el primero un premio honorífico materializado en una estrella de un paseo de la fama (Europa Press, 2018) o, en el segundo caso, siendo pregonero de las fiestas locales (Diario Jaén, 2019).



En el contexto que nos ocupa, observamos el caso de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS como reseñable. La afinidad y sentimiento de arraigo que adquiere con su barrio, El Realejo, y los vecinos de este, se convierte en un hecho paradigmático<sup>14</sup>.

Desde principios de los dos mil, caminar por las zonas principales de este barrio, como la calle Pavaneras, calle Molinos o El Campo del Príncipe, supone para cualquier viandante ver todo tipo de piezas de este escritor, de un modo irremediable. Diríamos que prácticamente la piezas te abordan, pues las encontramos de todos los tamaños y formas: en persianas de comercios, dibujos más casuales, grandes murales elaborados, etc. En ellas puede apreciarse, por un lado la actividad constante e incesante de un solo escritor, pues formalmente es sencillo reconocer su obra. Por otro lado, no sería arriesgado aventurarse a reconocer una estrecha relación entre este escritor y los diferentes vecinos del barrio, pues a simple vista se observan colaboraciones en forma de piezas en persianas de comercios y asociaciones, e incluso un mural situado en la pared fronteriza del Centro de Enseñanza Santo Domingo, un colegio privado religioso. Además de atisbar una relación cercana entre SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS y sus vecinos a través de la cantidad de contribuciones, percibimos también en concordancia con Cambil (2012: 25), que su discurso conceptual y visual ha influido notablemente en el desarrollo de dicho vínculo. Así es cómo los recursos gráficos de la figura humana, acompañada de textos con un cierto carácter poético, despierta un sentimiento social e íntimo que hace de nexo de unión entre vecinos y/o viandantes casuales y el autor, y posibilita que los primeros se sientan inmediatamente identificados y familiarizados con la obra. SELEKA, escritor de graffiti sevillano, transformado desde hace años en comisario y coordinador de proyectos con reminiscencias del Graffiti, y conocedor de la escena granadina, reflexiona sobre la aceptación de la figura de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS por los vecinos de su barrio, y del público en general:

Aunque la obra de EL NIÑO DE LAS PINTURAS nunca es políticamente correcta, si haces una lectura simplista del trabajo, y solo te quedas con lo ornamental, la obra va al pelo con la ciudad. A nivel de impacto visual, [su obra] parece que siempre estuvo allí, incluso antes de que alguien construyera el muro, y a nivel turístico es una bomba mediática. (SELEKA, c.p., 2014)

Efectivamente, la ausencia de reflexión que caracteriza a un sector de receptores que reciben la obra de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS de manera radiante y positiva hace que no vean más allá de lo formal. Únicamente los vecinos más cercanos (familiares, amigos y residentes con un vínculo afectivo y personal más o menos directo, además de otros sujetos de excepción, serán capaces de conocer y percibir que más allá de una primera lectura visual amable se encuentra una reivindicación. SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, al igual que todo escritor de graffiti activo con una trayectoria anterior al siglo XXI, no olvida sus raíces, y nos recuerda constantemente, a través de su modo de actuar, que el Graffiti nace de una necesidad de hacerse ver entre tantos, en una sociedad que constantemente se ve invisibilizada y ninguneada.

14. Aunque el barrio originario de Sex-El niño de las pinturas es el Zaidín desde principios de los dos mil se traslada al Realejo, barrio en el que reside en la actualidad

No son pocas las ocasiones en las que SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS se ha visto envuelto en polémicas con la administración, principalmente originadas por el doble rasero con el que se concibe el Graffiti. SELEKA (c.p., 2013) reflexiona sobre ello, ahondando en la idea de que los problemas de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS con la administración llegan cuando este se declara abiertamente «defensor de que los espacios públicos sean intervenidos por todos, y el graffiti clásico –Graffiti neoyorquino o *Graffiti Hip Hop* en nuestro caso– no es aceptado por todos».

La importancia de la relación descrita en la que muchos de los vecinos y vecinas del Realejo admiran y de alguna forma sienten como suyo el trabajo de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS es reseñable, en la medida en que llega a adquirir un impacto mediático y social que condiciona sobremanera las actuaciones de la administración, poniendo en evidencia las numerosas contradicciones, deficiencias y la falta de un criterio transparente en lo referente a las políticas públicas que afectan al Graffiti granadino.

Es especialmente llamativo el caso de la denominada *Jirafa cablejera*, una pieza que nace del aprovechamiento de unos cables sueltos en una pequeña fachada de la calle Molinos en el año 2002 (Fig. 154) Dicha pieza, que representaba la silueta de una jirafa cuya cabeza es sustituida por un pequeño cuadro de luz aprovechando su presencia y adecuada posición en la pared, se convirtió en poco tiempo en un símbolo reconocible del barrio, casi un emblema. Años después de su creación, el ayuntamiento decide borrarla (Morales, 2016) y, al mismo tiempo, genera un aluvión de críticas por parte de numerosos vecinos y ajenos del barrio. Posteriormente al desvanecimiento de la jirafa, algunos vecinos componentes del Coro Orquesta Ciudad de Granada se unen y llevan a cabo una acción espontánea en la que se celebra un funeral simbólico por la muerte de la jirafa, con la interpretación del «Lacrimosa» del *Réquiem* de Mozart frente a la pared repintada (Morales, 2016). Un año después, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS decide reproducir la misma pieza casi con exactitud en el mismo lugar, desafiando, en cierto modo, al ayuntamiento de la ciudad y, por otro lado, avivando el debate social. Finalmente, la segunda versión de la *Jirafa cablejera* se elimina definitivamente el 30 de abril de 2016, sin que nadie pueda hacer nada al respecto, y numerosos ciudadanos, algunos vecinos del Realejo, se posicionan ante los hechos. Finalmente, en 2017, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, ante el riesgo de que el ayuntamiento le multe y aprovechando un gran encuentro de escritores, decide trasladar a la jirafa a un muro a pocos metros de la que era su ubicación original (Barrera, 2017), en las paredes colindantes del Colegio Santo Domingo (Fig. 155).

Como no podía ser de otra manera, en primer lugar el debate se centra en el sentido de pertenencia espacial y la invasión de la propiedad privada. Aunque aparecen numerosos detractores, otros tantos defensores, la gran mayoría vecinos conocedores de los hechos de forma cercana, se posicionan argumentando sobre el

carácter artístico de la obra –a pesar de haber sido realizada sin consentimiento expreso del propietario o propietaria– y poniendo en duda los criterios de actuación del ayuntamiento.

Ciertamente, este caso de apoyo social tan destacado hacia la figura de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS es poco común, pues lo habitual en escritores considerados como leyendas en la esfera del Graffiti que sean ninguneados y/o reprobados por la mayor parte del resto de la sociedad. Además, del grado de calado que puede adquirir en la sociedad una estética concreta podemos extrapolar tres condiciones decisivas para que se manifieste y se extienda una relación de cordialidad entre un escritor y los vecinos de un barrio determinado, como ocurre con el caso que acabamos de ver:

- 1) Que el escritor esté establecido en el barrio en cuestión y que este haga vida de barrio. Esto supone que el escritor se relacione de forma diaria o más o menos habitual con sus vecinos, que con el paso del tiempo se convierten en amigos, e incluso en familia, participando además de una manera activa en diferentes actividades sociales y apoyando causas comunes. Recordemos que SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS ha participado en exposiciones con fines benéficos, ha apoyado causas locales (Fig. 156) e, incluso, ha rendido homenaje a personajes conocidos y queridos del barrio, como la vecina Amelia (Fig. 157).
- 2) Que el sujeto abandone su identidad anónima como escritor de graffiti, de forma parcial o completa. Cuando esto ocurre, el escritor se convierte en un personaje reconocible, contribuyendo a una cercanía desde la cual cualquiera le podría abordar por la calle para felicitar o reprochar la consecución de esta o aquella pieza. Cómo se aborda en el capítulo 7.2, uno de los casos habituales de anonimato en el Graffiti suele ser la adquisición de una doble identidad: una más encaminada a la actividad cercana a lo institucional en la que nombre y persona van unidos; y otra dedicada a la práctica subrepticia del Graffiti, en la que la sociedad únicamente sabrá de su autor por el nombre o seudónimo visible. La cuestión del anonimato y su repercusión en la sociedad se desarrollará en el Capítulo 8.2.
- 3) Que el sujeto en cuestión sea un escritor de graffiti veterano o con cierta experiencia. Esta circunstancia le hace ver y entender la vida de un modo más pausado y reflexivo que en sus comienzos, en los que predomina la improvisación y el impulso del descubrimiento. Dicho aspecto potenciará el lado más reivindicativo y crítico del escritor, canalizando de forma meditada cada una de las propuestas pictóricas. En definitiva, con la madurez del escritor, la práctica del graffiti se encaminará en gran medida hacia proyectos o actividades con un trasfondo crítico y/o social, independientemente de su relación con el sistema.



Fig. 154 - *Jirafa cablejera*, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Calle Molinos, 2002. Archivo personal.



Fig. 155 - *Jirafa cablejera* en su ubicación definitiva, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Colegio Santo Domingo. Realejo, Granada. 2017. Archivo personal.



Fig. 156 - Pancarta realizada por SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS para la manifestación en apoyo a Carlos y Carmen, condenados por la Ley Mordaza por actuar como piquetes en la Huelga General de 2012. Granada, 2013. Archivo personal.



Fig. 157 - SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Pieza en recuerdo a Amelia, la querida vecina del Realejo. Granada, 2014. Archivo personal.

En la problemática de la apropiación del espacio urbano observamos que el centro de la crítica social no suele coincidir con los escritores que desarrollan intensamente una vertiente artística del Graffiti, es decir, escritores que practican la pintura mural como principal ocupación. La complejidad del asunto reside en que no todos los sujetos practican una u otra vertiente del Graffiti de manera excluyente. Con el aumento de una práctica más clandestina del Graffiti, hemos de preguntarnos si existe algún tipo de pauta o criterio de actuación por parte de los escritores habituales en este tipo de vertiente, un comportamiento *a priori* impulsivo e incoherente. RETI (c.p., 2013) entiende que la saturación de firmas en centros urbanos irrite a la mayoría de ciudadanos, del mismo modo que se rinde ante la realidad de que la presencia de un graffiti subrepticio es algo inevitable.

Ante este hecho, contrastamos los estudios de Castleman (2012) sobre las formas de hacer en el Graffiti con los entrevistados en la presente investigación, que ubicamos en la escena granadina. Castleman (2012: 49) nos remite a unas declaraciones de TRACY168 en las que reflexiona si es o no adecuado que el estilo esté por encima de la visibilidad. Sobre esta misma cuestión JACK (c.p., 2013) declara: «Buscas hacerte muchas piezas pero que estén guapas». En el mismo orden de asunto, ERAS añade que la ubicación es un aspecto esencial en el Graffiti, alegando lo siguiente:

Yo creo que una de las principales premisas es que el sitio sea visible. Y como te he dicho, en Granada hay muchos que pintan seis piezas seguidas en una nave abandonada, y yo me pregunto: ¿Eso para qué? ¿Para practicar el trazo con el espray? (ERAS, c.p., 2014)

Para rematar, SABOR reflexiona sobre el sentido de la visibilidad de la pieza con respecto a los sujetos que a diario se convierten en espectadores de un modo ineludible, sean escritores o no:

Con la gente que hablo fuera del mundo del Graffiti, lo primero que preguntan siempre es: ¿Por qué pintas letras? ¿Qué ganas con eso?. A ellos les gustan las caras, los muñecos (...) Ya le puedes enseñar a una persona las letras más guapas del mundo, que la mayoría seguro que ni les hace caso. Quizás también ese puede ser un aspecto bueno del Graffiti, que pintas para ti mismo. (SABOR, c.p., 2014)

De este modo, observamos que las letras constituyen la mayor criba hacia una empatía del ciudadano hacia el Graffiti, siendo lo que mayor antipatía e indignación causa el carácter ilegal, por descontado. Es decir, en la relación entre el ciudadano y el Graffiti, se parte desde un principio de una base de disenso, pues un nombre escrito en el espacio urbano causa indiferencia e, incluso, irritación en el receptor que no entiende por qué motivo tiene que ver forzosamente algo que no ha buscado ni anhela. La idea del vandalismo en el Graffiti estaría ligada, pues, a un tipo de exploración urbana. Una forma de conocerse a sí mismo desde la que el escritor sobrepasa continuamente unos límites impuestos, sin importarle demasiado el resultado, ni lo que opinen los demás. Pues esta concepción del Graffiti se

sustentará en gran parte en la idea del disfrute del momento, la puesta en valor del proceso. Así mismo, STOOK defiende que una visión del Graffiti basada únicamente en la idea de ilegalidad y vandalismo no se sostiene en la actualidad:

El Graffiti es un modo de vida, y depende de cómo lo vivas así serán tus criterios éticos. Hay gente que cree que el graffiti solo es por la noche, en trenes y con pintura robada, lo respeto, pero me parece una visión muy limitada. (STOOK, c.p., 2014)

El Graffiti, irremediabilmente, se establece en la actualidad como un ente mucho más heterogéneo e indefinido que en sus inicios. Es por ello que un debate social basado en la dicotomía arte o vandalismo supondrá un planteamiento inocuo desde el principio. Como hemos advertido anteriormente, además de la ilegalidad del hecho de escribir o pintar en lugares públicos no destinados a ello, el aspecto formal supone una barrera u obstáculo con respecto a un posible consenso social referente a la pertinencia del Graffiti, sabedores de que la escritura de nombres, es decir, las letras, constituyen la principal apariencia visual del Graffiti. ¿Qué supone entonces invadir la ciudad apropiándose de espacios a través de la escritura y la pintura? Encontramos un gran número de escritores conscientes del poder de que les otorga la experiencia del Graffiti como herramienta subversiva. No solo estaríamos hablando de la pintura en aerosol como instrumento de protesta urbana, sino de unas formas de hacer conscientes y consecuentes con una serie de dinámicas sociopolíticas determinadas.

### **8.1.3. La calle como lugar de protesta**

Aunque un gran número de escritores declara abiertamente que el contenido de sus acciones es apolítico, ninguno puede escapar del significado intrínseco que conlleva el hecho de hacer algo prohibido en el espacio urbano, sin olvidar lo que representa en sí mismo el Graffiti, y especialmente la herramienta del aerosol, como símbolo de subversión y protesta en la historia más reciente de las revueltas sociales. Así pues, hemos podido contemplar en anteriores capítulos cómo el hecho de que el objetivo principal del Graffiti neoyorquino de los setenta fuese hacerse ver no eximía a sus numerosos practicantes de plasmar en sus piezas signos explícitos de protesta. La estrategia llevada a cabo para ello era sencilla, o bien la propia pieza representaba el mensaje que se trataba de transmitir mediante una palabra o frase; o se procedía a escribir con aerosol junto a la pieza que representaba el nombre una reflexión, sentencia, lema o frase de protesta. Observamos como el segundo caso forma parte de uno de los elementos comunes en la composición de piezas en el Subway Graffiti, una práctica que se extendería con el paso de los años en Europa y el resto del mundo. Según Figueroa (2014: 195), estos elementos que acompañan la pieza principal, además de los mencionados signos de cariz simbólico e ideológico, se completaban con otro tipo de inscripciones que aparecían al mismo tiempo o por separado, como la firma del autor o de la *crew*, el lugar, la fecha, la dedicatoria

o cualquier otro tipo de frase anecdótica que el escritor quisiera que los demás leyesen (Fig. 158). Encontramos en el escritor LEE QUIÑONES un ejemplo de este tipo de prácticas, pues la inquietud por su entorno, por la realidad de su día a día, por lo que acontecía en el mundo en general o en Nueva York en particular bien se veía reflejado en este tipo de mensajes plasmados alrededor de su nombre, o integrados en él (Fig. 159). De acuerdo con Castleman (2012: 68) constatamos cómo, además, en las múltiples comunicaciones que se producían entre escritores a través de mensajes escritos, encontramos aún una nítida declaración de intenciones de los escritores dirigida a la sociedad. Mensajes como «No Nukes» (No nucleares), o «Use Your Heads Now or Lose Your Tails Later. Stop the Nukes!» (Usad la cabeza ahora o perded mañana el rabo. ¡No más nucleares!) son algunos de los que acompañaron durante una época los *tags* de REVOLT, ZEPHYR o CRUNCH (Castleman 2012: 71). De igual forma encontramos este tipo de mensajes en el Graffiti con el paso de los años y en las diferentes escenas en las que se ha ido desarrollando, pudiendo tratarse de textos que acompañan una pieza, que la propia pieza represente el mensaje o sean murales temáticos. Uno de los ejemplos más clarificadores que encontramos en la escena granadina en este sentido son las acciones que se llevaron a cabo en 2003, con motivo de las protestas del «No a la guerra» (Sex et al., 2005: 54).

Así pues, entendemos que el Graffiti, además de considerarse como un movimiento artístico-vandálico, principalmente desde finales de los setenta y comienzo de los años ochenta (Figueroa, 2014: 179), debe observarse desde el prisma sociopolítico de propuestas disidentes en las que la acción pictórica puede llegar a convertirse en un medio de acción directa y de protesta. De este modo, encontramos numerosos sucesos convertidos en revueltas sociales, protestas juveniles y/o rebeliones estudiantiles compartiendo tanto el espacio como el medio con el Graffiti. En primer lugar, hallamos el espacio urbano entendido como lugar público y político en el que se desarrollan una serie de acciones comunicativo-subversivas que dejan un rastro, y en el que al mismo tiempo conviven todo tipo de formas de pensar y, por ende, de entenderlo. En segundo lugar, nos encontramos con la pintura como medio de transmisión de ideas de corte sedicioso, siendo el grafiti, según Figueroa (2006: 20), la principal alternativa a otras protestas que han sido más destructivas tradicionalmente en la cultura occidental. Berti (2009: 13) advierte que existe una relación de reciprocidad entre Graffiti, principalmente desde su vertiente más artística, y esfera pública, compartiendo con otras prácticas la ciudad como eje discursivo y/o lugar de acción, pero al mismo tiempo alejándose en su praxis.

En Granada, la pintura como medio de protesta ciudadana en el espacio urbano cobró cierto protagonismo a principios de los ochenta con el grupo de activistas y artistas llamado La Carpeta. Hablamos de una generación en la España post-franquista que comenzaba a formarse y a desarrollarse en un ambiente de desobediencia civil guiado sobre todo por el antimilitarismo y la *okupación* (Expósito, 2003: 171, en Ramírez y Carrillo, 2003). Como hemos comentado anteriormente, encon-



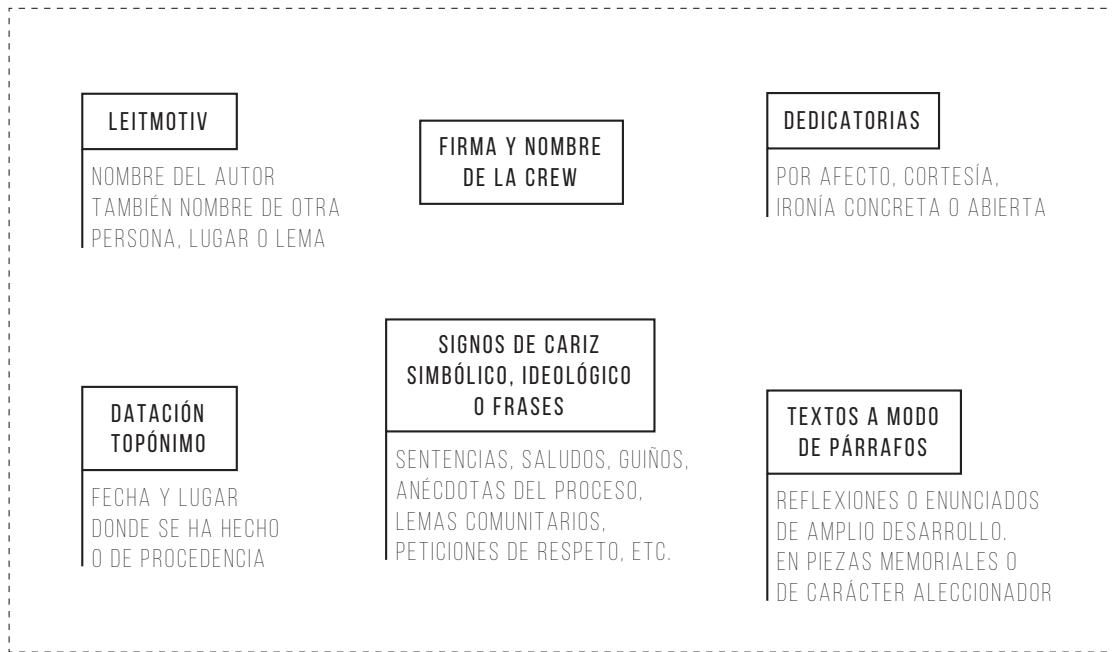


Fig. 158 - Elementos en la composición de piezas en el Subway graffiti (Figueroa, 2014: 195)

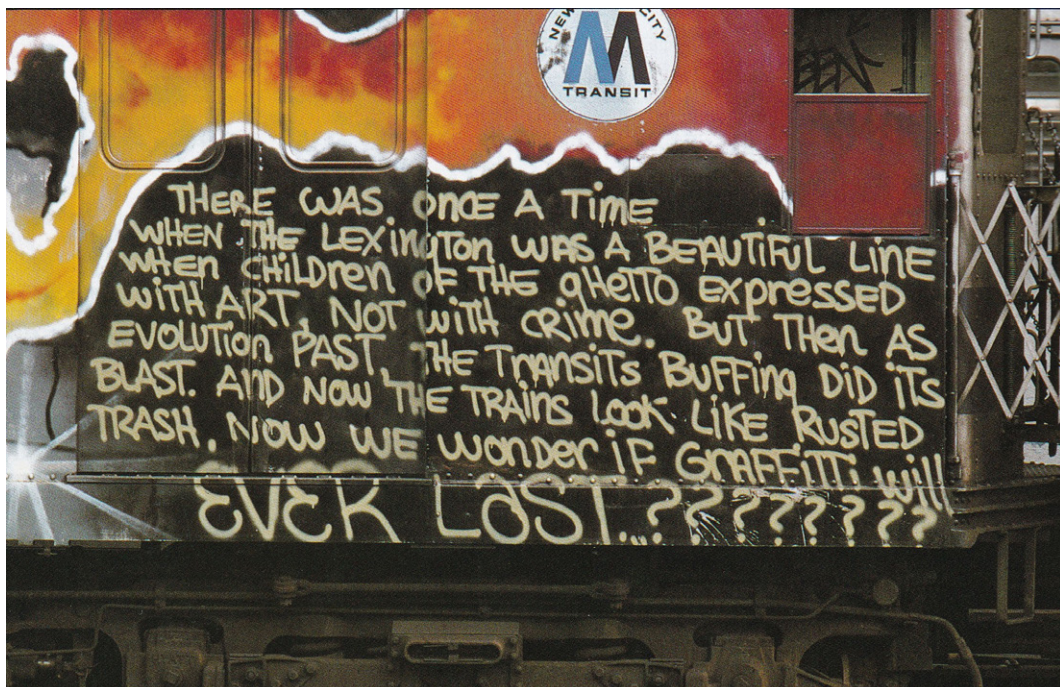


Fig. 159 - Leyenda escrita por LEE QUIÑONES que acompaña a una de sus piezas. Nueva York, 1980. En Cooper y Chalfant (1983: 104)

tramos paralelismos significativos entre la escena granadina y la barcelonesa. Uno de ellos es el surgimiento de un tipo de grupos de protesta callejera en los ochenta que operaban a través de intervenciones en la calle, tratándose gran parte de ellas de murales. Así pues, en Barcelona apareció alrededor de 1985 el grupo Los Rinos, los cuales se centraban en la consecución de acciones e intervenciones, con un alto índice conceptual, inclinándose por el espacio público en sí y su apropiación como tema principal (Berti, 2009: 171).

Tanto Los Rinos en Barcelona, como La Carpeta en Granada, estaban compuestos por jóvenes procedentes de diferentes disciplinas y ámbitos relacionados con el mundo del diseño gráfico, las artes escénicas o la poesía. Ambos mantuvieron una actividad simultánea tanto en las calles, como en las diferentes muestras y exposiciones en las que participaron. Una diferencia significativa que encontramos entre Los Rinos y La Carpeta, marcada por la distancia temporal entre el desarrollo de las escenas de ambas ciudades, es que los primeros coincidieron en su época de apogeo –entre 1985 y 1987– con el surgimiento del Graffiti en Barcelona, siendo el hecho de pintar en la calle prácticamente el único nexo de unión entre ambos movimientos (Berti, 2009: 171). Si bien es cierto que años después se relacionaría a Los Rinos con el Graffiti en la publicación *Barcelona Murs* (Cano y Rabuñal, 1991), observamos que se hace de un modo un tanto forzado y secundario, pues como advierte Berti (2009: 199), llama la atención que en dicha publicación su autor no se preocupó de documentar los nombres de los escritores o grupos que en ella aparecen.

Como decimos, el grupo La Carpeta no llegó a coincidir con los escritores de graffiti, pues estos comenzaron a manifestarse y a mostrarse como un movimiento en Granada a partir del año 1992, solo unos pocos años después de disolverse la actividad en la calle del colectivo La Carpeta. La gran diferencia entre un colectivo u otro reside en la advertencia de la protesta como leitmotiv, además de la evidente longevidad del Graffiti frente al activismo mucho más específico de La Carpeta, consecuencia directa del propio contexto que les tocó vivir. Los escritores no contemplaban la protesta en sí como su principal objetivo *a priori*, pero una reflexión posterior demuestra que el simple hecho de apropiarse del espacio público y privado, independientemente del mensaje –o la ausencia de mensaje– que se pretenda transmitir, nos hace atisbar un contundente aviso de desaprobación y crítica hacia los aspectos más detestables de nuestra sociedad: el capitalismo feroz y el neoliberalismo como ejes operativos.

RENO (c.p., 2013) reconoce que una de sus motivaciones a la hora de pintar es «generar adrenalina», añadiendo que siempre ha sido consciente de que desde el mismo acto de pintar sin permiso se genera «un punto de rebeldía y reivindicación». En cambio SAM3, al que podemos adscribir desde comienzos de los dos mil a unas prácticas cada vez más ligadas al arte público independiente y/o al muralismo contemporáneo, reconoce que uno de sus principales objetivos va ligado a los ciuda-

danos que reciben sus piezas en la calle, alegando que «(...) un fin particularizado en el espectador, supongo que me interesa más el momento conector entre uno y otro, donde cada uno puede aportar su propia experiencia» (SAM3, c.p., 2013). Constatamos así en la escena de Granada la estrechez del límite entre la práctica del Graffiti y otras prácticas artísticas independientes situadas en el espacio público. Abarca (2010: 559) resume la frontera entre las dos prácticas aludidas con respecto al público, concluyendo que «el graffiti es un lenguaje cerrado dirigido exclusivamente a un público especializado compuesto por sus practicantes». Así pues, observamos que, en abundantes aspectos, el público se convierte en un aspecto diferenciador de manera involuntaria, a través de las reacciones comprendidas entre el rechazo y la aceptación.

Al hilo de este matiz, unido al supuesto trasfondo político o aparición de algún tipo de mensaje explícito que pudiera darse en el Graffiti, algunos escritores más clásicos y fieles al Graffiti neoyorquino en cuanto a forma y fondo, como pueden ser RETI o RAKIS reconocen que, aparte de la propagación de su firma y una búsqueda estilística personal no les preocupa especialmente nada más, no les importa demasiado que las personas ajenas al Graffiti entiendan qué es lo que hacen o porqué:

No lo entienden. Ven colorido pero no entienden nada. Quizás los muñecos les dicen algo más que las letras. Yo creo que lo importante es que no te metas con nadie, no pongo nada político ni nada, pongo mi nombre y ya está. (RAKIS, c.p., 2014)

EC13 aborda de manera lúcida las dos cuestiones planteadas anteriormente referentes a la existencia o no de algún tipo de mensaje explícito en las piezas resultantes de las diferentes prácticas dentro del Graffiti, y de qué forma son recibidas por el viandante que se las encuentra de un modo fortuito:

Cuando una persona se topa con una intervención en la calle y se produce una gran diferencia entre lo que está viendo y lo que tiene preconcebido que debería ser, se forma un juicio. Este juicio se realiza a través de la comparación entre tu idea y lo que estás viendo, y ateniéndose a esto, emite el juicio. En cambio, a través de una mirada sin prejuicios es más posible que se produzca un disfrute de la obra. (EC13, c.p., 2014)

Bajo esta premisa, EC13 reflexiona sobre la práctica que define comúnmente el Graffiti, la propagación de la firma, concluyendo que cada sujeto actúa según unas influencias, pero sobre todo lo hace bajo unos patrones o unas normas que en algún momento estableció como meritorias y, por lo tanto, válidas:

Hoy en día, entre la gente que trabaja en la calle de forma independiente, hay diversos posicionamientos, dependiendo del cliché establecido por cada uno. Por ejemplo, hay algunos que su posicionamiento está establecido a partir de un graffiti clásico, en el que solo tiene cabida letras pintadas en trenes, y todo lo que se sale de ahí no es graffiti. Entonces se deberían preguntar: ¿cuándo establecí mi cliché? (EC13, c.p., 2014)

La cuestión que plantea EC13 es relevante en el Graffiti, tanto en un sentido estético como ético, pues las pautas autoimpuestas por cada sujeto marcarán hasta dónde estará dispuesto a llegar, hasta donde llegará el límite de su praxis. O dicho de otro modo, ante la imposibilidad de escapar de la rapidez y contundencia con la que se presentan los acontecimientos sociopolíticos de nuestros tiempos, reconocer qué capacidad de adaptación están dispuestos a asumir los practicantes del Graffiti. Si es que existe un sector dispuesto a asumir dicha transformación o, por el contrario, espera vivir al margen de lo que acontece a su alrededor.

A este respecto, surge una primera cuestión que podríamos denominar como la estética de las revueltas, es decir, cómo se adecúan parámetros técnicos y/o estéticos en según qué acciones, manifestaciones o intervenciones, y qué significado acarrea, además del obvio mensaje en sí mismo de protesta. En este sentido, observemos los casos de algunas de las acciones de los artistas Francys Alyss, Krzysztof Wodiczko o Santiago Sierra, desde un punto de vista análogo al Graffiti, pues entiendo que existen otros muchos casos de escritores de graffiti que, llevando a cabo acciones paralelas a la práctica del Graffiti, se aproximan mucho a una praxis enmarcada en el arte contemporáneo. Por ejemplo, localizamos dos obras que *a priori* han sido gestadas desde contextos antagónicos e ignorados entre sí, pero que se presentan prácticamente calcadas en su procedimiento y fondo crítico. Se trata de las piezas *Green line*, de Francys Alyss (2004) y *Tag Manhattan*, de MOMO (2006). A través del acto inofensivo y a la vez poético de caminar dejando caer un hilo o rastro de pintura a su paso, sendos artistas desarrollan un acto artístico que se transforma en hecho político. El primero señala el epicentro de un conflicto geopolítico latente entre Palestina e Israel; el segundo lleva la acción del *tagging* al terreno de lo descomunal y lo abstracto, sintetizando con bastante certeza unas prácticas artísticas contemporáneas generadas desde el conocimiento y la experiencia del Graffiti. La estrategia llevada a cabo por MOMO, en la que hemos descubierto analogías con otros artistas contemporáneos, como en este caso Alyss, nos lleva a vislumbrar la importancia que la ciudad adquiere para el escritor de graffiti, ya que en ella todas las acciones se irán acumulando en un proceso mental. Efectivamente, este hecho refuerza la hipótesis de la relevancia de la vivencia en el Graffiti. Abarca (2010b), en alusión a artistas que proceden del Graffiti y que en sus intervenciones difieren únicamente de la propagación de la identidad como leitmotiv, expone que «el graffiti es la vivencia. Cada obra pictórica o caligráfica es solamente el residuo de una acción, y cada acción es, a su vez, parte y resultado de la vivencia de un complejo esquema cultural».

De este modo, el resultado de una suma de estética más actitud será de vital importancia en procesos en los que la protesta no se reduce únicamente a la *foto finish*, al objeto consumado, sino que el desarrollo de esta se convierte en un fin en sí mismo. Si bien es cierto que los procedimientos que se lleven a cabo y el talante que se mantenga se verán reflejados en el resultado. Recurrir a la pintura como método

de acción directa es muy habitual, pues además de utilizarse como herramienta para una gráfica determinada (composición de imágenes) o para escritura (transmisión de mensajes mediante palabras o frases), es obvio que la propia pintura en sí y sus cualidades físicas nos pueden remitir directamente a lugares de pensamiento comunes, teniendo en cuenta que en cada contexto sociocultural no se percibirá un significado del mismo modo. Así pues y a pesar lo de los esfuerzos que se puedan llevar a cabo en contra de ello, la mera elección de materiales y estética para una intervención arrastra consigo un sentido estético que, según Abril (2013: 171), en el espacio público se convierte en ético y político, contribuyendo a un imaginario compartido. Observamos pues en el Graffiti, y concretamente en la práctica más subrepticia, lo que Eco (1995: 37) denomina como signos no intencionados, es decir, aquellos que realiza el ser humano y que un receptor percibe como «(...) artificios señalatorios, que revelan alguna otra cosa, aun cuando el emisor no sea consciente de las propiedades reveladoras de su propio comportamiento». Por otra parte y en consonancia con Figueroa (2006: 30), consideramos que la mayor relevancia conceptual del Graffiti no se halla precisamente en su aporte formal, sino en la evolución de las acciones y la relación con el entorno que van desarrollando sus practicantes.

En el terreno de la protesta ciudadana, atendemos el caso de las manifestaciones en Granada contra la escultura en homenaje a José Antonio Primo de Rivera, finalmente retirada por incumplimiento de la *Ley de Memoria Histórica* (Cortés, 2014). En Granada, como en otras ciudades españolas, aún quedan símbolos de exaltación franquista en forma de nombres de calles, inscripciones en edificaciones, como la catedral. Observamos cómo de manera habitual una parte de la población decide actuar de un modo directo contra dichos símbolos (Fig. 160), saltándose cualquier medio legal que pudiera existir para realizar una petición de retirada, y con la contrariedad que despierta la falta de operatividad o lentitud de la administración, a la cual, incluso el Parlamento Europeo ha llegado a dar un toque de atención en los últimos años (Mingorance, 2018). Este tipo de situaciones, salvando las distancias, nos parecen análogas a las vividas por los escritores de graffiti locales que defienden una acción mural sin pasar por el filtro burocrático de la administración. Percibimos también una cierta conexión procedimental con el Graffiti, en la importancia que llega a adquirir la pintura como componente principal, tanto en el proceso como en la configuración del objeto o imagen final de la acción-protesta, que será lo que percibirán la gran mayoría de receptores, ya sea viéndolo *in situ* o a través de fotografías en los medios de comunicación. En el caso de las protestas en Granada contra los símbolos de exaltación a la figura de Primo de Rivera, ambas coinciden en la utilización del color rojo como un símbolo de dolor, desconsuelo y angustia. En el Graffiti nos encontramos habitualmente una utilización aparentemente aleatoria y desordenada del color, casi siempre, como así lo explica RETI (c.p., 2013), basada en un aprendizaje autodidacta, experiencial y acumulativo. Existen excepciones, escritores que han dedicado un gran esfuerzo a tratar de transmitir la propagación de su identidad mediante el uso de un color o combinación de colores específicos.

El caso de los alemanes MOSES & TAPS resulta paradigmático en este sentido, pues a través de acciones en las que únicamente pintaban vagones de los colores amarillo y azul consiguieron hacerse ver y que se les reconociera en la esfera del Graffiti (Fig. 161).

La conexión más clara entre una praxis cercana al Graffiti y las manifestaciones de protesta ciudadana la encontramos en las acciones e intervenciones que se llevaron a cabo en el 2003, para desaprobando la decisión que expresó el gobierno de José María Aznar de secundar la invasión del ejército estadounidense a Irak. Alrededor de este movimiento «no a la guerra» hubo una explosión de creatividad en el espacio urbano que se sumó al ya creciente auge de este tipo de prácticas cercanas al Graffiti.

En Granada había unos claros antecedentes en este sentido, pues en 1986 se produjeron una serie de manifestaciones antimilitaristas y en contra de la OTAN en las que observamos la confección de materiales visuales de comunicación para la protesta que iban más allá de una simple pancarta escrita. El grupo La Carpeta tuvo mucho que ver en la preparación y elaboración de los dispositivos críticos que se materializaron, no solo en forma de objetos, sino en acciones participativas. El propio Molina (c.p., 2018), una de las cabezas pensantes de La Carpeta, considera la campaña anti-OTAN como uno de los trabajos cúlmenes que llevaron a cabo, pues suponía un compendio de todo lo aprendido en anteriores acciones. Así pues, los recursos dispuestos para dicha campaña fueron tales como carteles –unos para pegar por las calles y otros de material más rígido para portar durante el recorrido de la manifestación– y otros materiales gráficos como un folleto que se transformaba en un *stencil* que podía utilizar cualquiera. La campaña se completaba con una serie de acciones urbanas, en las que destaca *Paloma galáctica* (Fig. 162). Algunos de estos recursos ya habían sido utilizados por La Carpeta en la acción *Ni-Tratos Chile* de recorrido urbano en protesta por los 10 años del golpe militar en Chile (Fig. 163).

Como he mencionado anteriormente, hubo un año excepcionalmente activo por parte de escritores de graffiti implicados en protestas sociales semejantes a las acontecidas en 1986. Fue en 2003, sumándose a las citadas manifestaciones organizadas a nivel estatal en contra de la guerra de Irán. La facultad de Bellas Artes de Granada, a través de movilizaciones estudiantiles y de profesorado estuvo implicada especialmente con la organización de asambleas informativas y talleres de acción. HELIO y STOOK coordinaron uno de estos talleres, enfocado esencialmente a la creación de carteles y *stencils*, y al planteamiento de una estrategia colectiva de acción urbana (Fig. 164). Ellos mismos, junto a un grupo de alumnos, se encargaron de llevar a cabo dichas intervenciones. Por otro lado, hubo otros planteamientos paralelos, como pintadas y murales de protesta, efectuados por grupos de personas entre los que se encontraban algunos escritores de graffiti locales (Fig. 165).



Fig. 160 - Inscripción en la Catedral exaltando la figura de Primo de Rivera intervenida espontáneamente con pintura roja. Granada, 2016. Archivo personal.



Fig. 161 - MOSES & TAPS. Hamburgo, 2016. En <https://www.widewalls.ch/moses-and-taps-exhibition-golden-hands-gallery-hamburg/>

Continuando en el contexto de Granada, se viviría un clima de cierta crispación y disconformidad en la esfera cultural debido a la que crisis que sufrió la institución del Centro Guerrero entre 2009 y 2011 y que hizo peligrar su continuidad (Collados, 2014: 100), sucediéndose una serie de acontecimientos relacionados muchos de ellos con la protesta social. Se llevaron a cabo acciones en forma de pintada colectiva a las puertas del centro, manifestaciones, irrupciones en actos oficiales como inauguraciones o ruedas de prensa. Ciertamente, la implicación de artistas locales, así como una gran parte del sector cultural de la ciudad, dotó a las acciones de un amplio abanico imaginativo, en el que destacó el despliegue de una pancarta en la Torre de la Vela, introducida de forma subrepticia (Fig. 166). En este sentido, apareció el *stencil* como herramienta de difusión, volviendo una vez más a convertirse en uno de los recursos recurrentes en este tipo de coyunturas (Fig. 167).

Los mayores paralelismos que encontramos entre lo acontecido en torno al Centro Guerrero y la problemática del Graffiti están relacionados con la esfera sociopolítica de la ciudad. El graffiti, y por ende el Graffiti, se encuentra en un constante proceso de discusión pública, debido a su carácter intrusivo en el espacio urbano, no exento de distorsiones mediáticas, intereses particulares y enfrentamientos políticos. Algo similar experimentaron las personas implicados en la crisis del Guerrero, pues como explica Osakar (2014: 59, en Collados, 2014), durante el desarrollo del conflicto con el Área de Cultura de la Diputación de Granada «se abrió un proceso de debate público totalmente mediatizado por declaraciones inoportunas, datos sesgados y un clima electoralista».

Este hecho, indignante a la vez que novedoso en el círculo de personas que representaban el apoyo al Centro Guerrero, no es sin embargo nada nuevo para los escritores de graffiti de Granada, pues habitualmente experimentan la tergiversación de datos y el uso partidista de coyunturas concretas relacionadas con el Graffiti. Tanto los escritores de graffiti como numerosos artistas urbanos han sufrido las constantes contradicciones de la administración y, sobre todo, una persecución y criminalización que comienza en el momento en el que el sujeto decide no pasar por el filtro de la burocracia. Desde el auge del Graffiti en Granada a finales de los noventa ha existido un conflicto permanente entre escritores y administración, en el que los segundos amparan cualquier actuación contra los primeros en que realizan un uso indebido del espacio público. Esta situación se incrementó a partir del 2008, con el comienzo de la aplicación de las nuevas normativas concernientes a las prácticas ciudadanas en el espacio público. *SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS* se refiere a ello argumentando que:

(...) se ponen trabas a actuaciones teatrales y a la venta de artesanías en la calle. Parece que todo lo que no está burocratizado no cuadra. (...) Si de repente un grupillo de gente se le ocurre algo diferente, mira lo que pasa, lo que tiene la sociedad preparado para ellos. (Ochoa, 2008)



#### 8.1.4. Graffiti y ciudad, un conflicto latente en Granada

Norman Mailer, en referencia a la problemática del nacimiento y auge del Graffiti en Nueva York a comienzos de los setenta, escribió lo siguiente: «la autoridad de la ciudad reaccionó como si la ciudad corriese mayor riesgo con el graffiti que con la basura, y se inició una guerra (...)» (Mailer, 2009: 14). La actitud desafiante y casi bélica que la administración de Nueva York adoptó ante el Graffiti y las políticas públicas que llevaron a cabo se presenta como el gran precedente de lo que ocurriría en prácticamente todas las grandes ciudades del mundo. En el contexto granadino, el conflicto con respecto al Graffiti adquirió sus cotas más altas a partir de 2006, momento en el que comenzaban a plantearse cambios en la ordenanza, motivados estos, en gran parte, por la saturación de firmas en zonas céntricas de la ciudad. Un sector del colectivo de escritores de graffiti locales comenzó a experimentar especialmente este cambio de procedimiento administrativo. Eran los escritores que desde principios de los dos mil habían decidido salir a la calle a la luz del día, siguiendo unos criterios concretos de actuación, a través de los cuales trataban de llevar a cabo intervenciones inocuas para el ciudadano, pintando en espacios postergados e intentando llevar a cabo una práctica artística constructiva y positiva para la ciudad. En ese mismo momento comienza a evidenciarse el estado de una cuestión latente en las ciudades en las que el Graffiti repunta, se trata de la dimensión democrática política y social del espacio público. ¿A quién pertenece la calle? O dicho de otro modo, tal y como plantean Sánchez, García y Rodríguez (2013): ¿Por qué no nos dejan hacer en la calle?

En las reacciones ciudadanas que pude analizar a partir del trabajo de investigación *La palabra en la calle* (2013) –descrito en el subcapítulo 1.5.2.2– nos encontramos con todo tipo de disentimientos y rechazos en contra del Graffiti. En resumen, los comentarios de los ciudadanos anónimos describen una práctica llevada a cabo por «pintamonas», «pies negros», «flauteros», que no es arte, afirmando que «el arte está en las pinacotecas y en los museos», todo lo demás es «únicamente» «vandalismo» y «libertinaje».

El punto de vista del escritor de graffiti, sin embargo, suele ser mucho más relativo y abierto con respecto al alcance del daño que pueda ocasionar un *tag*, o una pieza sobre una pared. Los argumentos son, por un lado, que al fin y al cabo se trata solo de pintura y, por otro lado, que la gran mayoría de ciudadanos no ven más allá de lo que leen en prensa o ven en televisión. Se trata de un ciudadano pasivo e inmóvil, o lo que Borja (2011: 151) denomina como la utopía de una sociedad homogénea del pasado, utilizada como excusa para la puesta en marcha de ordenanzas cívicas. EC13 (c.p., 2013) habla de una sociedad que ya está adoctrinada, en el sentido de que el Graffiti es sinónimo de algo negativo, pues gran parte de los ciudadanos de Granada están convencidos de que hay que acabar con ello, infiriendo una mayor vigilancia en las calles, un aumento económico de las sanciones y, en general,



Fig. 162 - Paloma Galáctica, campaña anti-OTAN del grupo La carpeta. Granada, 1986. Imagen cedida por Antonio Ramón Molina.



Fig. 163 - Chilla Ni-Tratos. Granada, 1983. Imagen cedida por Antonio Ramón Molina.



Fig. 164 - Intervenciones No a la guerra realizadas con stencil por HELIO y STOOK. Granada, 2003. Imagen cedida por STOOK.



Fig. 165 - Intervención mural No a la Guerra. Varios escritores de graffiti locales. Avda. Severo Ochoa. Granada, 2003.



Fig. 166 - Acción protesta solicitando una Fundación Centro Guerrero. Torre de la Vela de La Alhambra. Granada, 2009. Imagen cedida por Editorial Ciengramos.



Fig. 167 - Manifestación en las puertas del Centro José Guerrero. Torreo de la Vela de La Alhambra. Granada, 2010. En <https://www.publico.es/culturas/obra-jose-guerrero-no-ira.html>

medidas contundentes y duras que logren transmitir un mensaje disuasorio a los escritores y otros sujetos dispuestos a intervenir en la calle libremente. En cambio, en escasas ocasiones podemos observar cuestionamientos tan razonables por parte de grupos ciudadanos como por ejemplo, preguntarse por quién decide qué monumento se coloca en un lugar u otro; o qué objetivo se oculta tras las remodelaciones de parques que cambian su diseño de una manera significativa, cercándolos, eliminando bancos o estandarizando zonas infantiles.

Sobre este cuestionamiento, que nosotros mismos hemos derivado a partir de la problemática social del Graffiti en las ciudades, se celebró una muestra llamada *Nonument* (Macba, 2015), desde la cual se reflexionaba sobre estética y ciudad a través de la práctica del arte vinculada a la investigación sobre «la inminente proliferación de símbolos que colonizan los espacios reales y virtuales de nuestro entorno» (Bohigas y Marí, 2015). Encontramos especialmente significativa con respecto a este planteamiento la propuesta de Rogelio López Cuenca y Elo Vega, en lo que ya viene siendo su habitual metodología y línea de investigación, pues logran poner el foco de atención en las decisiones que la administración toma sobre plazas y monumentos (Fig. 168 y 169), sobre la pertenencia de homenajes en estatuas y rotondas, realizando un verdadero ejercicio de reflexión crítica. Sendos artistas, incluso llegaron a coordinar un taller de investigación en la Facultad de Bellas Artes de Granada, titulado «Mármoles con caracteres extraños» (2015), cuyo objetivo se centró en realizar un mapeo crítico de los monumentos de la ciudad, dando como resultado una publicación consistente en una guía monumental de Granada (López y Vega, 2016) desde la cual vislumbrar las personas mandatarias y las decisiones que hay detrás de ciertos monumentos significativos.

Dichos monumentos se encuentran bajo la amenaza constante del vandalismo, cuya figura principal está representada por los escritores de graffiti, esos jóvenes considerados como incómodos, molestos y despreciables tanto por la administración como por una gran parte de la sociedad. Bajo esta premisa, la intervención de las fuerzas del orden está justificada, siendo los escritores de graffiti los más afectados, además de otros colectivos desagradables para la administración, como los mendigos, las prostitutas o los inmigrantes (Sánchez, García y Rodríguez, 2013). Como nos muestran Hernández y Tutor (2013) en un análisis concerniente a las políticas urbanas llevadas a cabo en el barrio de Ciutat Vella de Barcelona:

La presencia de las fuerzas del orden intenta prevenir las conductas antisociales mediante la violencia simbólica y física institucionalizada, algo que no hace más que intimidar a los usuarios a través de detenciones, revisiones, e identificaciones y multas a sujetos (...) potencialmente peligrosos para la sociedad. (Hernández y Tutor, 2015: 62; en Aricó, Mansilla y Stanchieri, 2015)

Así pues, observamos a través de los diferentes casos que hemos tratado de qué forma se instrumentaliza la problemática del Graffiti en el espacio urbano.



Fig. 168 - Rogelio López Cuenca y Elo Vega. *Nonument*. Convent dels Àngels. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. Barcelona, 2014. Archivo personal.



Fig. 168 - Rogelio López Cuenca y Elo Vega. Detalle de la instalación, en *Nonument*. Convent dels Àngels. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. Barcelona, 2014. Archivo personal.

En Granada prima la gestión neoliberal, que busca unos intereses concretos basados en el rédito económico y la rentabilidad. De este modo se contempla un escenario en el que, por un lado los escritores de graffiti son denostados y estigmatizados de manera generalizada por la sociedad y, por otro, la calle se transforma paulatinamente en un mero lugar de tránsito en el que se privatizan las funciones sociales, buscando «un espacio urbano para la clase media-alta, el turismo masivo y los consumidores robotizados» (Hernández y Tutor, 2015: 72). Ante esto, nos preguntamos si el graffiti en general simboliza el único medio de protesta al cual pueden recurrir los sujetos invisibilizados y obviados por estas medidas; y si saltarse la burocracia y actuar supone el procedimiento más eficaz contra las injusticias sociales.

## **8.2. Pseudónimo y anonimato (II)**

### **8.2.1. La preeminencia de la ocultación**

Como ya he apuntado antes, en el caso del Graffiti la exposición de la obra final de cara a la opinión pública sin la presencia de su autor está a la orden del día. El viandante opina desde un punto de vista ajeno al Graffiti. Todo comienza desde la aparición de algo nuevo que cortocircuita su rutina, algo que aborda su mirada sin remediarlo, una cosa que rompe con la tranquilidad visual que cada día se repite, sumiéndolo en una situación de parsimonia y despreocupación ante todo lo que le rodea la urbe. Si bien es cierto que actualmente parece que ya nada nos sorprende en una ciudad en la que nos acostumbramos a ver un graffiti como una parte más de su paisaje abrumador y caótico; pues nos habituamos del mismo modo que frente a la publicidad exterior y otros estímulos visuales, como las señales de tráfico o el mobiliario urbano, asistiendo a diario a una hostigación y saturación visual normalizada. En este escenario aparece un tipo de ciudadano dispuesto a expresar o comunicar a través del graffiti, lo que supondrá un acto de rebeldía instantáneo, subrepticio y no sujeto a modos de hacer colectivos o colaborativos. Se trata de alguien que decide cometer un acto público ilegal conscientemente, por su cuenta y riesgo, convirtiendo el sencillo gesto de escribir, dibujar o rasgar en algo temerario, osado, llegando a transformarse en ocasiones casi en hazaña.

¿Qué lecturas podemos hacer de dichos actos espontáneos, más allá de ver en ello algo incoherente e irracional? En consonancia con las ideas de Sánchez (2014: 66), observamos que en primera instancia lo que hace el graffiti es visibilizar el conflicto público-privado en el espacio urbano, transformando emplazamientos que se presuponen públicos en lugares politizados, como son en realidad. Por otro lado, observamos que la falta de discernimiento con respecto al graffiti por parte de la administración y los medios viene dada principalmente por la carencia de un discurso uniforme. Así pues, dicha heterogeneidad e itinerancia revela ciertas pautas detrás de sus ejecutores:

Comprobamos que los ataques al patrimonio público y privado, bajo una amplia gama de formas y en una pluralidad de espacios, muestran diversos lenguajes, respuestas, vivencias. Pero, en gran medida, también visibilizan fehacientemente el grado de desacato de sus ejecutantes para con la sociedad y el papel que esta les adjudica. (Jordi y Aix, 2014: 61)

El escritor de graffiti, al ocultarse bajo una identidad secreta, tiene la posibilidad de situarse en el lado del espectador y convertirse incluso en uno más, esto supone una gran ventaja *a posteriori*. Por un lado, tendrá la posibilidad de escuchar críticas y comentarios referentes tanto al Graffiti en general –si el público desconoce que entre los presentes se encuentra un escritor de graffiti, lógicamente opinará abiertamente sin condicionantes ni ambigüedades–. Por otro lado y como ya hemos atisbado en el capítulo 7.2, el Graffiti supondrá para sus practicantes un nuevo comienzo identitario, una gran oportunidad para autodefinirse y moldear una personalidad destinada a una liberación de la rutina diaria. Figueroa (2006: 36) desarrolla esta idea argumentando que «el Graffiti se presenta como síntoma de un conflicto personal y vía de escape». En consecuencia, visualizamos una paradoja identitaria, desde la cual el escritor de graffiti oculta su identidad y al mismo tiempo desea ser reconocido, no físicamente, sino por su trabajo. La ocultación continuada de identidad contribuirá al misterio del ejecutor de una pieza determinada, cobrando el objeto final aún más sentido de esta manera. Desde el lado del ciudadano receptor, surgirá también otra cuestión inmediata: ¿quién ha realizado esa pieza de graffiti y por qué no da la cara? Llegando a la conclusión lógica de que, si el autor tira la piedra y esconde la mano será porque es consciente de haber obrado de un modo no permitido.

SPIT recuerda, desde la distancia de los años y la posición privilegiada de haber sido practicante, que cada forma de actuar deviene de una época determinada:

(...) es cierto que se jode el bien ajeno, y ya no te hablo del patrimonio, porque cuando un chaval pinta en un sitio, tiene que pensar que le puede estar jodiendo la casa a alguien. A mí no me gustaría que me vinieran a joder la puerta de mi casa, ni el coche, ni la moto. Pero es que en esa época no éramos conscientes de lo que hacíamos realmente, nos perdía el afán de protagonismo. La verdad es que se nos iba un poco la olla y bastante bien hemos acabado la mayoría. ¿Sabes lo que pasa también? Que a mucha gente le jode ver graffitis por la calle porque no saben interpretarlos. Solo ven garabatos hechos con espray y ya está. Es que todo es tan relativo. Está claro que el graffiti es ilegal, porque haces algo sin consentimiento y en un sitio ajeno, dañando una propiedad ajena, sea del patrimonio o privado, pero también hay gente que le hemos pintado la pared y después nos ha dicho que la próxima vez les avisemos para vernos pintar. (SPIT, c.p., 2014)

Como hemos apuntado, llama la atención los casos en los que ciudadanos que no han tenido ningún contacto con el graffiti, y mucho menos con el Graffiti, deciden hacer uso de este recurso comunicativo para expresar algo. En Granada ocurrió un caso curioso en este sentido, pues alrededor de 2010 empezaron a aparecer en



algunas paredes del Albaicín pequeñas inscripciones en las que podía leerse claramente el mensaje «Fumar mata». Dicho caso tomó una cierta dimensión pública cuando la Asociación de Vecinos del Bajo Albaicín decidió denunciar este hecho, primero a la Policía Nacional y Local, y más tarde, a la Fiscalía, pues según argumentaron, estas pintadas producían «una fuerte degradación y contaminación visual» (Granada Hoy, 2010: 15). Dicho sujeto, encargado de la realización sistemática de este tipo de mensajes escritos, fue finalmente identificado por alguno de los vecinos. En el año 2014 se llevó a cabo el juicio contra él por aquellas acciones. Resultó ser un profesor universitario de 64 años, siendo absuelto de todo cargo debido a la «imposibilidad de constatar con absoluta certeza que se trate del autor» (Granadamedia, 2014). Intuimos que por no haber sido atrapado *in fraganti* en el momento de los supuestos hechos.

Nos encontramos con casos similares en la historia de nuestra sociedad, personas anónimas que deciden expresarse públicamente mediante la usurpación de espacios amparándose en la ocultación de su identidad. Así pues, vemos a diario infinidad de mensajes escritos en las calles por sujetos ocultos tras una identidad secreta y fugaz. El caso descrito del profesor universitario convertido en portavoz público antitabaco mantiene una gran semejanza con los escritores de graffiti. Pues tras sus acciones advertimos la estrategia continuada de adoptar una identidad equidistante con el estatus que le es asignado socialmente. La diferencia más significativa en este particular con respecto al escritor de graffiti es que este último intuye que la adquisición de una nueva identidad va a estar presente durante un largo periodo de tiempo, incluso con la certeza de que en muchos casos le acompañará toda la vida, llegando a solapar o a diluir su propia identidad, la que se posee y se desarrolla desde el momento de nacer.

### 8.2.2. La repercusión como un atolladero personal

Hemos visto a través de algunos casos específicos, como el de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, la problemática relacionadas con el público y la forma en que se percibe el binomio obra y autor en la calle. Estos comportamientos se acentúan cuando el escritor de graffiti entra en contacto con la esfera artística, y aún más cuando el escritor consigue obtener una notoriedad de envergadura. En este caso, dicho escritor suele situarse, por un lado, entre los elogios y críticas amables, que suelen desembocar en propuestas laborales o colaboraciones; y por otro lado, entre críticas malintencionadas y sesgadas, denuncias, y procesos judiciales. Algunos escritores de la escena de Granada expresan que estos hechos contradictorios se deben en gran parte a las políticas represivas para con ellos:

(...) también me encanta salir por la noche y hacer alguna cosita por ahí rápida, y de vez en cuando lo hago, y eso no me lo quita nadie. Si pudiera salir a pintar de día como lo hacíamos antes, pues quizás salir de noche sería prácticamente innecesario, porque yo donde pinto por la noche es donde pintaría de día también. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)

(...) se produce esta gran contradicción en los políticos, en cuanto a que, por un lado lo promocionan como algo que le gusta a los jóvenes, y por otro rechazan lo que destruye. El problema está en que meten en el mismo saco muchas cosas. La prensa hace lo mismo, recuerdo un titular del periódico que decía «Multas de 1.500 euros por pintar graffiti y orinar en la calle». Cuando ocurre algún suceso en el que alguien pinta en un monumento, de repente para la prensa todos los escritores de graffiti son malísimos, cuando hay muchos que aportan cosas positivas y se les está quitando todo el valor a sus trabajos. (RUBY, c.p., 2014)

Son variados los registros o referencias a la condición de anonimato que sustentan los escritores durante la guerra que la administración declaró al Graffiti en Nueva York en 1972. El alcalde Lindsay hablaba de una «afirmación de personalidad» en los escritores, pero con unas connotaciones negativas (Castleman, 2012: 187). En esta misma línea, observamos las referencias posteriores de los políticos que, en un intento por arrojar luz sobre el asunto del graffiti, se lanzan a trazar un improvisado análisis sobre la identidad de los escritores y caen en los mismo tópicos, como definir qué es arte para hacer ver que el graffiti no lo es, o ningunear y desdeñar la personalidad del colectivo de escritores. Alberto Ruiz-Gallardón, en su época de alcalde de Madrid, centró la atención pública durante unas semanas en la supuesta lucha contra el Graffiti. Declaró que uno de los objetivos principales del ayuntamiento era «acabar con esa falsa expresión de cualquier tipo de inquietud artística» (El Mundo, 2007). De igual modo, ha seguido siendo en numerosas ciudades una estrategia común declarar la guerra al grafiti a través de una suerte de tolerancia cero y tratar de acabar así con los escritores y su forma de proceder.

Además de las noticias sesgadas como medio disuasorio hacia los escritores y como alerta o alarma social de cara a los ciudadanos, existen otros métodos de control y persecución. Uno de los que más llama la atención tiene que ver concretamente con el Graffiti. Se trata de las unidades específicas de las fuerzas de seguridad para investigar, perseguir y detener a los escritores. En Granada, dicha unidad se creó y comenzó a operar en el año 2011 (Mingorance, 2015), surgiendo más adelante la colaboración con empresas privadas como PIBE –Pericia Caligráfica y Documentos-copia–, expertos en clasificar tags para identificar su autoría (Vallejo, 2014).

### **8.3. Vandalismo, patrimonio y ciudad**

#### **8.3.1. La problemática del graffiti y el patrimonio**

Sin duda, el grafiti sobre patrimonio es la cara más visible en prensa y al mismo tiempo la más rechazada por el público en general, así como por un gran sector de escritores. STOOK defiende la idea de no generalizar cuando se habla de estas situaciones, pues cada escritor, así como cada persona, es libre de actuar de una manera determinada, alegando que cualquier persona podría utilizar un aerosol para pintar en cualquier lugar prohibido del espacio urbano: «Un cuchillo puede usarse para

matar a una persona o para hacer alta cocina. Pues en el graffiti, como en la vida, ocurre igual» (STOOK, c.p., 2014).

No es de extrañar que la palabra *graffiti* vaya ligada a la de vandalismo, e incluso que los escritores la hayan incluido y adaptado con naturalidad a la jerga del Graffiti. La extensión de la firma bajo la filosofía del *getting up* se lleva a los trenes y metros de las ciudades, zonas altas de edificios, vallas publicitarias y otros lugares similares, desde Filadelfia y Nueva York hasta Europa y el resto del mundo. Así, es nuestra responsabilidad como investigadores observar este hecho más allá de lo superficial, y tratar de desgranar y descifrar las complejidades que se esconden tras este comportamiento aparentemente irracional que despierta tantos odios y brechas en nuestra sociedad. De tal modo que, para reflexionar sobre el significado del polémico fenómeno vandálico y detectar que actos son denominados como tal, abordaré su opuesto inmediato, el civismo, tan utilizado por los gobiernos de las ciudades en la redacción de las ordenanzas municipales.

Según el diccionario de la Real Academia Española, civismo es un «comportamiento respetuoso del ciudadano con las normas de convivencia pública» (DRAE, 2001). ¿Significa esto que hay que asumir y seguir las normas establecidas como algo inquebrantable e incuestionable? Figueroa nos presenta (2013: 382), bajo esta circunstancia, a un ciudadano como un ser domesticado y recluido en un régimen de producción y consumo. Un ciudadano que ni siquiera se plantea a qué se debe la configuración de las ordenanzas cívicas por parte del poder político, ni se cuestiona qué intereses las mueven. Como bien apuntan desde el Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala, en referencia a la alusión que hace la ordenanza de convivencia de Granada sobre el espacio público: «Se atribuye el desorden a grupos particulares, en lugar de pensar que el propio espacio es un producto del conflicto» (Sánchez, García y Rodríguez, 2013: 15). También señalan Sánchez, García y Rodríguez (2013: 17) que en realidad no se trata de ver quién tiene la verdad absoluta sobre las formas de entender la ciudad, entre los legitimados por el poder constitutivo –en nuestro caso el Ayuntamiento de Granada–, y los que defienden otra percepción del espacio público, porque en realidad nadie la tiene. Debido a los intereses particularistas de los diferentes grupos que conviven en la ciudad, no existe un espacio público pleno para todos, pero sí un espacio en el que la sociedad pueda desarrollar su vida política, por medio de la formulación de opiniones y un consecuente debate.

Observamos que, por norma general, hay una especie de conciencia aprehendida desde la cual se aparta a todo aquel que no piensa igual que la mayoría. Comentarios como «que no estropeen lo que es de todos» lleva implícito el dejar al otro fuera, marginándolo y dándole el estatus de sujeto vandálico. ¿Podríamos entonces afirmar que el vandalismo es la forma más pura y eficaz de resistencia frente al poder? Al hilo de una noticia aparecida en el blog del periodista del diario *Ideal* de Granada Javier Barrera, en la que el autor nos sitúa el graffiti como un fenómeno incompre-

sible e irracional (Barrera, 2013), podemos extraer algunos comentarios recibidos de ciudadanos que afirman cosas tales como «son vándalos», «que lo hagan en su casa» o «cada cosa en su sitio» (ver capítulo 1.5., pp. 90-98). Barrera (2013) denuncia el deterioro de algunos monumentos y lugares declarados de interés patrimonial, los cuales en muchas ocasiones, ya sufrían este abandono por parte de los gobiernos y administraciones antes de la llegada de las pintadas, y ocurre que, paradójicamente, estas contribuyen a poner en preaviso ese deterioro, como ha ocurrido en Granada (E.P., 2009). Sobre este asunto, Figueroa manifiesta que:

Todo forma parte de un mismo proceso de intervención y reacción social. (...) [Los escritores] No pueden concebir el graffiti sin vandalismo, ni el vandalismo puede comprenderse sin tener en cuenta la más elegante y edificante forma de destrucción: el graffiti. (...) En definitiva, el escritor quiere poner por encima de la ley de las razones, la arbitrariedad de los sentimientos. (Figueroa, 2006: 130)

Por otro lado, percibimos el malestar de algunos ciudadanos, que hacen hincapié en el lugar de los hechos, un espacio que ha sido «profanado», objeto de un acto vandálico. Según Jordi y Aix (2010: 4) precisamente esta muestra de resistencia es más real y eficaz, por el hecho de conformarse en el mismo lugar en el que se ejercen las relaciones de poder. Los monumentos son un ejemplo físico de las formas de hacer impuestas por el poder político, motivados aparentemente por una finalidad de cohesión social, y en las que a menudo, como ya se ha citado, la opinión del ciudadano se tiene en cuenta bien poco. El posterior abandono y degradación de los monumentos, no hacen más que visibilizar también los principales motivos por los cuales son concebidos, en lo que aparentemente es un gesto político que vela por los ciudadanos, según Jordi y Aix (2010: 12) lo que en realidad esconden en multitud de ocasiones son fines propagandísticos y/o promocionales.

Considerando que el punto de vista y la opinión de los de los escritores con respecto a los daños que sus propios *tags* o piezas puedan causar en el patrimonio o propiedades privadas no va al unísono, en algunos casos existe un discurso extendido desde el cual se trata de justificar o argumentar el sentido de las acciones consideradas por la sociedad como más perniciosas, como pueden ser pintura sobre patrimonio y sobre trenes, en ese orden de importancia. He comentado que la gran mayoría desaprueba acciones sobre edificios históricos, si bien es cierto que existe un sector de escritores indiferente o insensible hacia este tipo de temas, considerándolos como secundarios o episódicos.

Siguiendo un paralelismo con la hipótesis que ya planteó Castleman (2012: 112-114) referente a la satisfacción que un escritor siente cuando ve su pieza aparecer en las noticias de la televisión o publicada en un periódico de gran tirada, tenga la noticia connotaciones positivas o negativas, Sabor reflexiona sobre la visibilización del nombre como fin último:

(...) a mí una persona que va a trabajar, me da igual que se fije o no en mi pieza, pero un colega mío de otra ciudad sí me gusta que luego me diga: *Vi una pieza tuya en tal o cual sitio. O estar viajando lejos de tu ciudad y de repente decirle al que tienes al lado: Mira tío. Y le enseñas una pieza que hiciste ahí.* (SABOR, c.p., 2014)

Así pues, el hecho de que una pieza se haya exhibido en los medios de comunicación no tiene por qué ser necesariamente el resultado de un objetivo concreto, sino más bien el resultado de coyuntura circunstancial (Castleman, 2012: 114), máxime si dicha pieza se encuentra ubicada en espacios de conflicto habituales, como monumentos, edificios emblemáticos o de gran visibilidad, y en zonas céntricas de la ciudad, como ocurre a menudo en Granada.

Como hemos mencionado anteriormente, en Granada hubo un modo de proceder generalizado a través del cual los escritores iban aprendiendo y se iba enseñando, más o menos de forma natural, cuáles eran los lugares donde intervenir sin lanzar un mensaje agresivo a la sociedad:

(...) nosotros en ese momento lo estábamos haciendo bastante bien a nivel intuitivo, pero muy bien, porque lo que hacíamos era enseñar a la gente de primera mano que éramos personas normales, que no había ningún delincuente peligroso, y que estábamos ahí pintando y echando el día más a gusto que tó, dejando algo bonito en el sitio. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)

¿Cuáles son entonces los motivos que empujan a un escritor a intervenir sobre bienes patrimoniales?, ¿existe una ética común de actuación? Es obvio que cada escritor se basa en sus propios criterios, pero también es cierto que existen unos modos de hacer compartidos. Si observamos, los lugares por excelencia del Graffiti suelen ser los muros de autovías y trenes, cierres de comercios y espacios tapiados como resultado de locales o bajos de edificios sin ocupar. Si centramos la atención en la localización de *tags*, el espectro de criterios de actuación y elección de ubicación se amplía, pues su característica es la inmediatez, la brevedad y casi siempre presentan un aspecto de tamaño reducido. A menudo los *tags* aparecen de forma grupal, ocupando espacios compartidos. La elección del emplazamiento del *tag* queda condicionada también por el material utilizado, pues los lugares con superficies de textura lisa serán los adecuados para un rotulador, donde desliza mejor, y los espacios de gran visibilidad –alturas– como localizaciones de carácter secundarias o de desecho. Esto es, caras posteriores de señales de tráfico y vallas publicitarias, ventanas selladas, farolas y cabinas de teléfono o edificios abandonados, eso sí, todos ellos situados en los centros de las ciudades, donde más tránsito de viandantes suele producirse. La importancia de la ubicación es primordial en el Graffiti, pero no por el lugar en sí, sino por la visibilidad que esta le pueda otorgar.

Existe una excepción a la hora de escoger el lugar donde intervenir, un criterio que atenderá aspectos estéticos formales en la foto *finish* de la pieza. Esta opción referente a la ubicación de la pieza tratará de atender criterios en los que primen los

lugares emblemáticos a nivel turístico. Como puede ser pintar en el Muro de Berlín, o muros en los que se puedan ver de fondo ciertas vistas de construcciones o zonas monumentales como la Torre Eiffel, el Coliseo de Roma o el Cristo Redentor de Río de Janeiro. RETI confirma la presencia de este aspecto motivacional cuando se plantea dónde escoger el lugar a intervenir:

(...) pinto pensando en la foto que voy a hacer. Si viajo a cualquier ciudad, una buena foto sería la pieza con algún monumento o algo característico de la ciudad de fondo. Por ejemplo, en Granada, un buen sitio sería donde se viese La Alhambra detrás de la pieza. (RETI, c.p., 2014)

En resumen, dentro del Graffiti los escritores no suelen considerar una pieza sobre el patrimonio como algo habitual o como un objetivo concreto, sino que este hecho suele ocurrir como algo circunstancial o coyuntural, como pasa con la ubicación o la producción repetitiva, con el único objetivo de hacerse ver.

De este modo, observamos cómo los escritores consideran su ética o sus criterios de actuación, a través de sus obras, como una contribución al patrimonio de la ciudad, y lo hacen «sin pretender una completa aceptación o esperar el completo rechazo» (Figuroa, 2006: 37). Por otro lado, SPIT (c.p., 2013) habla de un cambio de sentido de la moral con la madurez, recordando que en los noventa no era consciente del daño que pudo llegar a hacer firmando sin criterio en cualquier lado y ahora, desde una perspectiva adulta, se avergüenza de algunas de sus actuaciones y de otras que ve en la actualidad, como pintadas o firmas sobre monumentos considerados patrimonio. SPIT dejó de pintar a finales de los noventa y lógicamente ve el asunto desde una perspectiva ajena al movimiento, si bien es cierto que, al tratarse de uno de los pioneros y el hecho de haber permanecido activo durante casi una década, le hace reconocer que él mismo percibe algo más que garabatos y espray cuando observa una firma, indistintamente de donde se encuentre plasmada. Así pues y en concordancia con Figuroa (2006: 37), es de recibo advertir en el graffiti subrepticio la idea de recuperación de la calle como espacio de convivencia e intercambio libre del control administrativo, tan lejos y desprendido de la realidad del día a día.

### 8.3.2. Reacciones

La reacción de la sociedad granadina ante el graffiti se caracteriza por un conservadurismo basado en el mantenimiento del decoro del patrimonio de la ciudad, singularizado principalmente en dos estandartes: el barrio del Albaicín y La Alhambra. La escena granadina del Graffiti rara vez se ha visto envuelta en polémicas acaecidas por pintadas en La Alhambra o zonas colindantes, pues aunque la prensa trate de incluir todo tipo de graffiti en el mismo lugar, hemos visto cómo para los escritores los lugares patrimoniales no representan un objetivo explícito *per se*. No obstante, el caso del barrio del Albaicín es diferente, pues este sí ha sido uno de los lugares de habitual actividad del Graffiti.

La problemática, una vez más se haya entre dos disyuntivas. Por un lado, observamos los diferentes criterios en los modos de hacer de los escritores en Granada durante la época dorada comprendida entre 1997 y 2004, aproximadamente, entre los que abundó la elección de ubicaciones postergadas, en lo que entendían que eran intervenciones inocuas sobre una superficie a menudo previamente estropeada (Fig. 170 y 171). Por otro lado, la problemática se remata con una serie de políticas públicas encaminadas a la explotación turística y al abandono de las necesidades vecinales de primer orden. Asunto que, paradójicamente, se utiliza por la administración para justificar la persecución y criminalización del graffiti, obviando su condición de síntoma, en lugar de enfermedad. La sociedad granadina ha convivido casi treinta años con el Graffiti, y otro tanto con el graffiti, en los que han visto a diario la aparición de todo tipo de inscripciones en el espacio urbano. EC13, como uno de los escritores más longevos de Granada, declara lo siguiente:

(...) la mayoría están convencidos de que hay que acabar con ello. Generalizando un poco, la gente ya no suele verlo como algo positivo, y ahora se posicionan de forma rápida. En los noventa en Granada, vivíamos en una sociedad en la que hasta ese momento no había existido el graffiti. Y veinte años después, la gente ya convive en un contexto con graffiti. Veinte años en los que seguro que alguien ha pintado en la persiana de tu tienda, o han firmado en la entrada de tu casa, es decir que ya han pasado cosas que hacen que la gente lo vea de otra forma. (EC13, c.p., 2014)

En este sentido EC13 (c.p., 2013) sostiene, no solo en relación al Graffiti, sino a la vida en general, que la mayoría de los ciudadanos necesitan una sola forma de ver las cosas, una estructura a la que agarrarse para mantener un estatus de tranquilidad. Los medios de comunicación, en consonancia con las políticas públicas llevadas a cabo por la administración, han tenido mucho que ver en esto. En la presente investigación, a través de la recopilación y análisis de noticias de periódicos locales referentes al graffiti –la gran mayoría de *Ideal* y *Granada Hoy*– he podido constatar que un porcentaje cercano al 80% se tratan de artículos desarrollados desde un enfoque alarmista, dando lugar a conclusiones sesgadas y capciosas. Hecho que solo podría paliarse desde un afán analítico y/o crítico.

El punto de vista del escritor nos ayuda a visibilizar cómo el sesgo mediático llega a calar en los ciudadanos. SABOR, en referencia al modo de actuar desde la administración granadina con respecto al Graffiti subrepticio, comenta lo que él considera que responde principalmente a intereses recaudatorios:

Yo también lo veo como un negocio del ayuntamiento. Porque ellos te multan por algo, ni siquiera te denuncian; te juzgan y te condenan, pero al comerciante no le van a arreglar nada. ¿Y el dinero de la multa dónde va a parar? Claro que hacen llamamientos a todo el mundo, porque también ven negocio con el vandalismo de este tipo. (SABOR, c.p., 2014)



Fig. 170 y 171- Pintando en muros de calles del Albaicín, Granada. 1999 y 2004. (170) Imagen cedida por SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS. (171) Archivo personal.



Al hilo de este asunto me vienen a la memoria las diferentes situaciones surgidas en contextos académicos o universitarios en las que he podido experimentar en primera persona ciertas actitudes intransigentes, arrogantes y poco o nada reflexivas. Mesas redondas convertidas en monólogos sin el menor afán de intercambiar ideas o debates que acaban siendo unidireccionales, en los que la intervención de los asistentes resulta ser la parte más enriquecedora. Como ya se comentó en el capítulo 4.3 de la metodología desarrollada, uno de los aspectos principales ha sido la experiencia personal sobrevenida de una investigación militante, esto es, la participación en mesas de discusión y debate en contextos académicos y multidisciplinares.

Una de las actividades en la que participé se desarrolló en el Palacio de Congresos de Granada. Se trató de una mesa redonda celebrada en 2016 en el marco del Foro de la Cultura Andaluza, cuyo título «Graffiti y Patrimonio» lo que trataba era de generar un debate en torno esos dos ítems característicos de Granada, enfrentados a raíz de una propuesta administrativa para la instalación de cámaras de vigilancia en el barrio del Albaicín, esperada y aplaudida por unos, y recibida con recelo y desconfianza por otros. En ella participaron: Rosa Prieto, asesora de la Vocalía de Difusión y Defensa del Patrimonio del Centro UNESCO de Andalucía; Vincent Morales, arquitecto y representante de la Asociación de Vecinos del Bajo Albaicín; SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, escritor de graffiti y artista; Ariana Sánchez Cota, antropóloga urbana; y un servidor. La intervención previsible de Morales y Prieto sustentaba argumentos sobre la base de un graffiti malo y un graffiti bueno, a los que renombraron como «vandalismo salvaje» y «arte urbano» (Foro de la Cultura Andaluza, 2016), sin dejar claro donde se establecían los límites de cada uno de ellos. Según ese planteamiento, Prieto defendía una actuación marcada por dos directrices paralelas: Por un lado, vigilar y castigar los atentados salvajes contra el patrimonio –que en el barrio del Albaicín sería la totalidad, pues este es considerado patrimonio en su conjunto–. Por otro lado, abogaba por la utilización de paredes deslucidas para la práctica del arte urbano, sin especificar qué tipo de paredes serían, dónde estarían situadas, y lo que es más importante, qué tipo de expresión sería la elegida dentro de su categoría *arte urbano*. Presumiblemente los murales políticamente correctos, en su fondo, y lo suficientemente llamativos como para ser contemplados con admiración, en su forma. El mensaje de Prieto en aquel foro fue claro y conciso: el patrimonio es algo inamovible y estático que debe conservarse a toda costa para poder admirarse de un modo respetuoso y cuidadoso. Pero, ¿cómo conseguir tal cometido en todo un barrio como el Albaicín, caracterizado por la energía y cercanía de sus vecinos?

Además de la férrea defensa de un patrimonio estable, lo cual considero contraproducente en el caso del Albaicín, pues ¿qué puede ser más vivo y dinámico que un barrio como este?; Prieto dedicó buena parte de su discurso a atacar a los autores de las pintadas furtivas, etiquetándolos como terroristas, vándalos e, incluso, mencionando en tono de humor un anuncio publicitario disuasorio en el que aparece una

persona esposada junto a un mensaje anti-graffiti (Foro de la Cultura Andaluza, 2016). Ahora bien, el discurso protector del patrimonio y, por ende, criminalizador del vandalismo no hace más que destapar una relación de poderes en la que unos barrios o zonas de la ciudad son venerados y custodiados, mientras otros son denigrados y marginados por quienes se encargan de planificar y urbanizar la ciudad.

En concordancia con las reflexiones de Aix y Jordi, creo que la problemática del vandalismo deviene de sus lecturas superficiales y cerradas. De tal modo que Granada, como ciudad evidentemente turistificada y en la que «los espacios de ocio se identifican en espacios de negocio» (Jordi y Aix, 2014: 59), ve como precisamente es agredida en este sentido, en los espacios céntricos o que representen los emblemas del poder. Así pues, analizar el Graffiti subrepticio, más allá del evidente daño material que pueda causar, nos hace advertir una problemática que concierne a la ciudad, a sus administradores, y a las políticas que se llevan a cabo. Los investigadores Jordi y Aix reflexionan y concluyen en relación al estudio del vandalismo y el caso de Granada lo siguiente:

Somos conscientes de que no es automática la asociación entre vandalismo y exclusión social, pero entendemos que la desatención pública a estas agresiones contra el patrimonio y su descalificación como «gamberrismo gratuito y sin sentido» nos está privando de un sutil «pulsómetro del desconcierto social» en nuestras ciudades. Descontento entendido en sentido amplio y complejo, en la medida en que la ciudad, por diversas razones, se vuelve hostil a sus moradores. (Jordi y Aix, 2014: 61).

## **8.4. La ordenanza cívica en Granada**

### **8.4.1. Contexto**

Hasta ahora hemos analizado cómo se concibe el Graffiti y cuales son sus pautas, centrándonos en la figura de sus practicantes, los escritores de graffiti, y en sus modos de hacer. También hemos acotado nuestro criterio tanto territorial como cronológico, centrándonos en la escena del Graffiti de la ciudad de Granada, entre 1992 y 2016, año en el que hemos cerrado la presente investigación<sup>15</sup>. En este periodo de casi veinticinco años, el Graffiti local ha evolucionado de manera considerable en la ciudad, incrementándose el número de practicantes y sufriendo diversos cambios en su praxis, sobrevenidos por el estado cambiante de un progresivo conflicto socio-cultural. La administración, lejos de cualquier tipo de reflexión o entendimiento del fenómeno, ha optado por la superficialidad y el rédito político, afrontando dicha problemática a través de la criminalización y la sanción en la mayor parte de los casos, y haciendo que crezca entre la opinión pública la idea de una solución basada en políticas de control social y medidas punitivas.

El colectivo juvenil de escritores de graffiti siempre se ha encontrado en el punto de mira de este tipo de políticas, pues desde la administración y gran parte de los

ciudadanos se les ve como una desviación que debe ser encauzarse. Este pensamiento paternalista ha supuesto un continuo, tanto en el trato más cercano por parte de trabajadores de la administración (cuerpos de seguridad, políticos, etc.) con los escritores de graffiti, como en la materialización de las políticas públicas en las que se alude directamente a ellos. Este hecho explicaría también una creciente opinión ciudadana sobre la dureza de las sanciones y/o condenas, pues observamos que abunda la idea de que solo a través de un escarmiento será posible ajustar ciertos comportamientos, como firmar en lugares indebidos. Los medios de comunicación dominantes también han contribuido a soslayar la opinión pública sobre el Graffiti, generando estados de alarma y confusión a partes iguales.

Así pues, han existido varios momentos en la historia del Graffiti en Granada en los que se ha puesto de manifiesto la problemática de unas políticas públicas basadas en la homogeneización de los ciudadanos y en un tratamiento de la ciudad basado en intereses turísticos y comerciales. A continuación procedemos a contextualizar la correspondencia sociopolítica en el Graffiti granadino, señalando momentos significativos que considero que han supuesto un dispositivo de cambio:

#### - 1992-1993

Nace el Graffiti en la ciudad. En estos primeros años el Graffiti aún no existe como movimiento, puesto que se encuentra en un periodo de aprendizaje y conocimiento a través del juego y la intuición. Los practicantes son jóvenes no emancipados de edades comprendidas entre los 12 y 16 años. La actividad se concentra básicamente alrededor de tres barrios (referencia), con lo que no parece representar un problema para la administración. Es más, existe un desconocimiento generalizado sobre ello, y la experiencia del Graffiti, tanto para los practicantes como para gran parte de los receptores se convierte en una novedad atrayente y simpática. Prácticamente nadie se plantea si lo que se está haciendo es lícito o no, pues se percibe como algo pasajero, una moda juvenil. EC13 recuerda aquellos primeros años y la reacción ciudadana más habitual frente al Graffiti:

Antes, había una gran inocencia frente al fenómeno, tanto por parte de los escritores como por parte de la sociedad en general. A la gente le gustaba que pintaras, lo veían como algo positivo. Te ponías a pintar graffiti y al cabo de un rato tenías dieciocho niños alrededor tuyo para verte pintar. La gente pasaba y te decían: *Mira que bonito el dibujo.* (EC13, c.p., 2013)

#### - 1995-1996

El Graffiti comienza a crecer, los pioneros van extendiendo su actividad poco a poco hacia otros barrios, en los que van apareciendo nuevos practicantes. Al igual que ocurre en las demás ciudades de España, el Graffiti en sí mismo no está consolidado aún como un movimiento, pues formará parte de la cultura

15. La presente investigación se cierra en 2016, pero se han añadido algunas notas de información consideradas como relevantes situadas fuera del mencionado rango temporal.

Hip hop, en la cual tendrán cabida otras actividades relacionadas entre sí, y entre las que destacará de manera significativa el *breakdance* (ver capítulos 5 y 6). La sociedad empieza a entender que el Graffiti no es algo pasajero. Por otro lado, la influencia de los medios de comunicación y su forma superficial e infantil de reseñar el Graffiti –y el Hip Hop– hace que la mayor parte de los ciudadanos reciban el fenómeno desde un punto de vista paternalista. Un claro ejemplo de ello en el contexto de Granada, como ya hemos mencionado en anteriores capítulos, fue la sección del periódico *Ideal* titulada «Zarabanda», que dedicó varias publicaciones al Graffiti local (Fig. 172, 173). La creciente popularidad del Graffiti, visible en la prensa local, unida a la creciente actividad de movimientos territoriales en la que escritores comienzan a salir de sus barrios, hace que se presenten las primeras muestras de políticas explícitas antigraffiti, con una serie de batidas para eliminar el grafiti más céntrico, blanqueando y limpiando muros, y saneando así una ciudad que debía estar visiblemente impecable de cara al Mundial de Ski Alpino de 1996. Esta práctica higienista de la administración comienza a ser común todos los años en las fechas previas a Semana Santa y la invasión urbana que producen sus procesiones.

#### **- 1999**

El caso del Hexágono es otro ejemplo de cómo las políticas públicas persiguen unos intereses alejados de la realidad de una demanda ciudadana, a veces no expresada mediante propuestas concretas, sino que se hace visible con las propias vivencias y usos cotidianos de plazas y parques. En este caso, como se ha mencionado anteriormente, algunos de los mismos jóvenes granadinos que a principios de los noventa comenzaron con la actividad del Graffiti eran los que también se reunían en la calle para bailar *breakdance*. En el cruce entre plaza Romanilla y calle Capuchinas existía una construcción en forma de hexágono, que no era otra cosa que una fuente inhabilitada después de los ochenta y tapada con cemento. Dicha plataforma cumplía la función de tarima para la práctica de este baile callejero. Y así ocurrió durante algunos años, hasta que en 1999 el ayuntamiento decidió colocar en ese lugar una escultura en homenaje a la figura del aguador. La operación, financiada por Emasagra, en una época en la que se estaba plasmando su privatización (López Cuenca y Vega, 2016: 26), eliminó de manera inmediata el lugar en el que decenas de jóvenes se reunían de manera habitual para bailar e intercambiar experiencias.

#### **- 2001-2002**

El Graffiti en Granada ya ha madurado y sus primeros practicantes, que comenzaron en la edad adolescente del instituto, ahora sobrepasan los veinte años. La prensa destaca la figura de SEX69 por encima del resto, algo que ya ocurría en años anteriores, pero a partir de este año aún más si cabe. SEX69

inaugura una nueva etapa identitaria, introduciendo un nuevo seudónimo como firma de sus trabajos en la calle: EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Su gran actividad tanto a nivel local como en el extranjero llama la atención de numerosos agentes culturales y, al mismo tiempo, su figura comienza a crear controversia. Recibe una subvención del ayuntamiento para realizar una guía en la que se muestran algunos de sus murales en las calles de Granada. Un año después el Instituto Andaluz de la Juventud le otorga un premio al artista revelación y, al poco tiempo, recibe su primera notificación de parte del Área de Medioambiente del ayuntamiento en la que se le requiere pagar una multa de 900 euros por pintar en un lugar sin permiso (Rico, 2002: 21). A partir de ese momento y con el Graffiti granadino inmerso de lleno, tanto en la esfera cultural de la ciudad como en su vertiente más libre y autodidacta, comienzan a proliferar numerosas noticias ambivalentes. Por un lado se denuncia la extrema contaminación visual del Graffiti y, por otro, se resalta su carácter artístico y su condición decorativa en el espacio urbano. La figura de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS se presenta como el gran paradigma en este tratamiento contradictorio del Graffiti por parte de la administración, instituciones y medios de comunicación dominantes.

#### - 2005

Comienza a gestarse tíbicamente un clima de alarma contra el grafiti en general, que lógicamente afecta al Graffiti y a sus practicantes, visible en los medios de comunicación dominantes en Granada (*Ideal* y *Granada Hoy*) y reflejado en las actuaciones de los cuerpos de seguridad más inflexibles y contundentes que en años anteriores. Todo ello nos indica lo que comprobaremos unos pocos años después, una serie de cambios sustanciales en la legislación local que afecta al Graffiti. Los escritores comienzan a percibir este cambio de proceder con el aumento de denuncias por pintar murales sin permiso. Lo que antes se convertía en una situación lógica de diálogo y entendimiento, al presentarse los cuerpos de seguridad en el lugar de los hechos, ahora se transformaba en todo lo contrario: tensión y desacuerdo. SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, al igual que otros muchos escritores que vivieron aquel cambio de clima, lo atribuyen a determinaciones políticas:

(...) la gente vio que no hacíamos realmente nada malo. Si alguna vez hubo alguna multa que sí que pusieron, nosotros fuimos a hablar con quien hiciera falta y de una manera u otra, esas multas se retiraron. Porque la gente lo atribuye a que ya había mucho destrozo, pero yo no lo veo así, yo creo que todo son cambios de políticas. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2013)

Uno de los acontecimientos que destapaba de un modo flagrante el cambio en materia de políticas públicas que se avecinaba fue lo acontecido en la calle Presentación la tarde del domingo 8 de mayo de 2005. Los cuerpos de seguridad, utilizando la fuerza, desalojaron entonces la calle en la que muchos

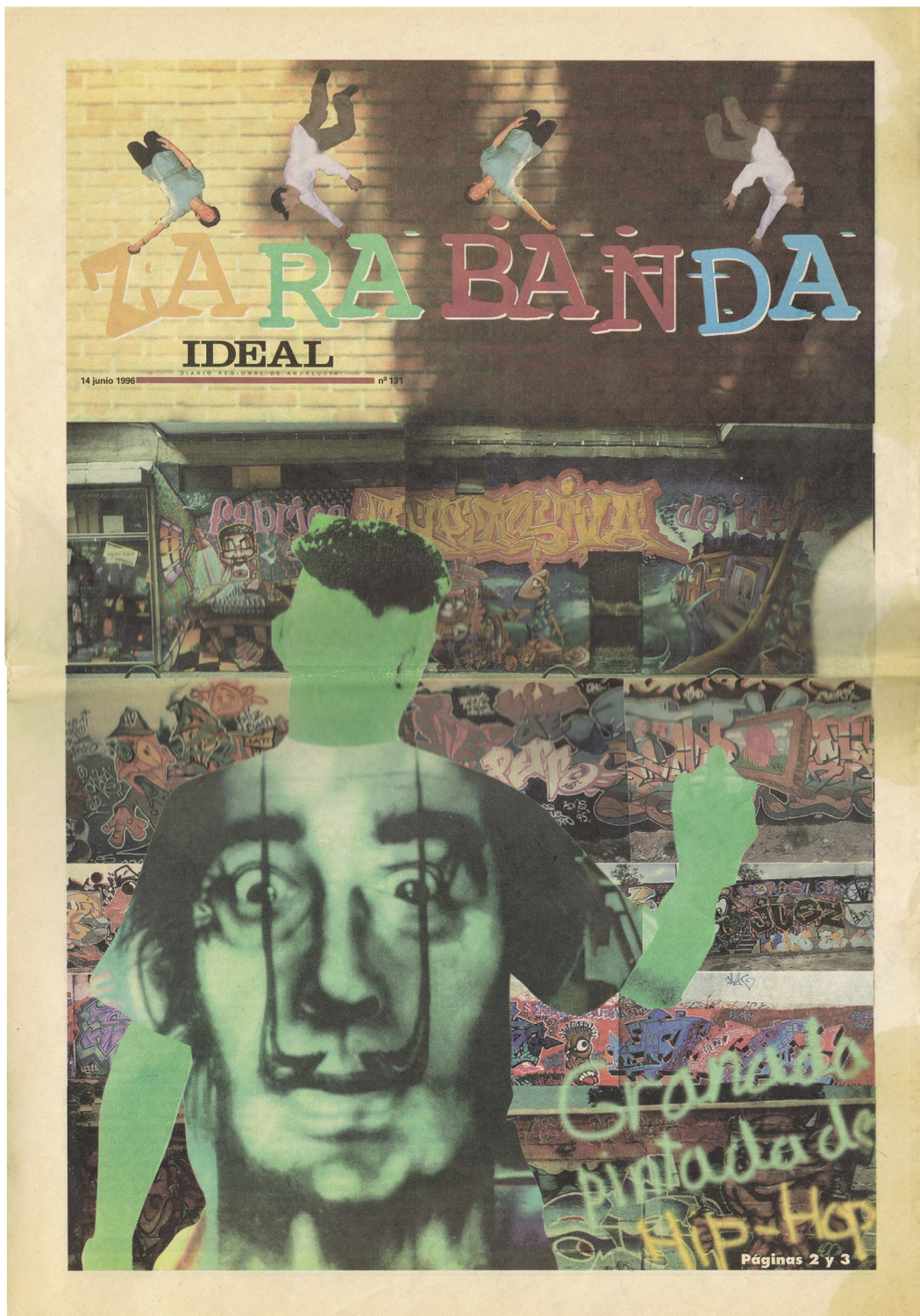


Fig. 172 - Granada pintada de Hip-Hop, Zarabanda, Ideal, 1996.



Fig. 173 - A todo Spray, Zarabanda, Ideal, 1997.

escritores se encontraban pintando un mural, para seguidamente cortar el paso al tránsito ciudadano por dicha calle durante unas horas.

#### - 2009

Es el año en el que finalmente el gobierno local cambia la legislación que atañe al Graffiti y otras prácticas en el espacio público de la ciudad de Granada. Denominada como *Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Granada* y comúnmente conocida como «la nueva ordenanza cívica», se presenta después de haber sido anunciada años atrás en numerosas ocasiones en la prensa local, por medio de aparentes actuaciones específicas de prevención y limpieza. Comprobamos en este año la normalización por parte de la administración de la petición de la máxima sanción hacia los escritores de graffiti descubiertos en el momento de la infracción, indistintamente de si dicha falta conlleve un agravante o no. Entre los cuerpos de seguridad comienza a extenderse un modo de proceder opaco e ignominioso hacia los escritores que son sancionados. El hecho es que la comunicación de una posible sanción queda en el aire en el momento de la identificación del presunto sujeto sancionable, siendo a través de una carta posterior cuando se materializa dicha sanción (Fig. 174). Esta circunstancia repercute directamente sobre los modos de hacer de los escritores de la ciudad y especialmente entre los defensores de una apropiación espacial común bajo los criterios que aparecieron de manera natural en la escena granadina desde el 2001, considerados como democráticos.

#### - 2013

Desde el comienzo de la aplicación de la nueva ordenanza cívica comienza a producirse de forma visible una transformación notable en la praxis habitual del Graffiti granadino. Por un lado, aumenta la práctica del graffiti subrepticio en el centro urbano de la ciudad y, por otro, el graffiti mural se muda hacia las poblaciones periféricas en las que aún existe una cierta permisividad o flexibilidad. Esta coyuntura desemboca en un proceso de replanteamiento de políticas públicas referentes al Graffiti por parte de algunos sectores de la administración y, paralelamente a la firmeza con la que se aplique la nueva normativa, se buscan nuevas vías directas de entendimiento con los escritores. Una de estas vías, gestionada por Agenda Local 21, se puso en marcha para la práctica de lo que la administración especifica como *graffiti artístico*. Se trata de lugares como el botellódromo y otros similares cuya características principal se haya en su ubicación marginal o periférica con respecto al centro urbano. Este tema se aborda más adelante, en el subcapítulo 8.4.4.

#### - 2015-2016

Tras seis años de aplicación de la nueva ordenanza cívica, se establece un cambio sustancial en las formas de hacer de los escritores veteranos y nuevas





AYUNTAMIENTO DE GRANADA  
ÁREA DE MEDIO AMBIENTE, SALUD Y CONSUMO  
DISCIPLINA AMBIENTAL: LIMPIEZA  
C/ Gran Capitán Nº 22

Expediente: 4077/2007-SL impieza

Interesado.....: ██████████

Notificar en....: ██████████

18014

NOTIFICACIÓN DE INCOACIÓN DE  
PROCEDIMIENTO SANCIONADOR

El Sr. Coordinador General del Area de Medio Ambiente, Salud y Consumo, por delegación de la Junta de Gobierno Local de fecha 27 de julio de 2006 (BOP 11/08/06) en el expediente arriba señalado, con fecha 15 de mayo de 2007, ha tenido a bien dictar el siguiente ACTO:

"Vistas las actuaciones previas practicadas al amparo del art. 12 del R.D. 1398/93 de 4 de agosto por el que se aprueba el Reglamento del Procedimiento para el Ejercicio de la Potestad Sancionadora, de las que resulta:

La Policía Local del Ayuntamiento de Granada, el día 24 de febrero de 2007 a las 19:30, denunció a D. ██████████ por realizar grafitis en el muro del estadio deportivo de la Juventud, en calle Albondón s/n.

Estos hechos pueden ser constitutivos de una infracción administrativa tipificada en las Ordenanzas de la Limpieza y Ornato Públicos y Gestión Municipal de Residuos Urbanos (OLOP), en su artículo 37.B.15), por la realización de toda clase de pintadas en la vía pública, tanto sobre sus elementos estructurales, calzadas, aceras y mobiliario urbano, como sobre los muros y paredes exteriores de edificios, paredes medianeras etc., calificada grave y sancionada con multa cuya cuantía mínima es de 751 euros y máxima de 1500 euros, conforme a los señalado en el art. 38, determinándose inicialmente la sanción de 900 euros correspondiente al grado mínimo en su mitad superior.

Se considera responsable de los hechos mencionados a D. ██████████, con DNI: ██████████.

Es competencia de la Junta de Gobierno Local, la resolución del procedimiento en virtud de lo dispuesto en el art. 127.1 de la Ley 7/85, de 2 de Abril, Reguladora de las Bases de Régimen Local y en el art. 18.1.1) del Reglamento Orgánico Municipal.

Dpto. Organización AS/C 956

Fig. 174 - Contenido de una carta del Área de Medio Ambiente, Salud y Consumo del Ayuntamiento de Granada, en la que se sanciona a un escritor descubierto e identificado en el momento de elaboración de una pintura mural en el exterior del antiguo Estadio de la Juventud. Granada, 2007. Archivo personal.

incorporaciones en la escena granadina, consistentes en la normalización del graffiti mural en pueblos periféricos, y el aumento y establecimiento del graffiti más subrepticio tanto en el centro de la ciudad, en zonas visibles desde autovías y otras carreteras principales y secundarias, como en edificaciones abandonadas. Así mismo, a finales de 2015 y principios de 2016 se produce un cambio de políticas públicas en Granada, a causa del cambio de gobierno que provoca la dimisión del alcalde José Torres Hurtado y parte de su ejecutiva por el «Caso Serrallo», una trama de corrupción urbanística (Ramos, 2016). Aunque el nuevo gobierno apacigua en ciertos aspectos la relación con parte del colectivo de escritores, asumiendo acercamiento y otorgando ciertas concesiones como permisos o encargos murales concretos, no dejan de producirse ciertos movimientos continuistas con el anterior gobierno, no exentos de problemática, como la instalación de cámaras de vigilancia en el Arco de las Pesas (González, 2015). Este hecho escenifica la consumación de un proceso de control social en el espacio urbano bajo el pretexto de la prevención frente a grafitis.

#### 8.4.2. Planteamiento de la ordenanza y trascendencia

La última gran actualización de la ordenanza influye directamente sobre las prácticas artísticas independientes en el espacio público y, en concreto, sobre la práctica del Graffiti. Denominada como *Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Granada* (2009), se compone de una serie de disposiciones generales, unas normas específicas, así como infracciones, sanciones e intervenciones que pueden darse en el espacio público, todo ello precedido de una exposición de motivos y finalizado con una serie de disposiciones comunes sobre el régimen sancionador y otras medidas de aplicación. Para empezar, se presenta a través de los objetivos de dicha ordenanza de una forma generalizada y creemos que un tanto utópica, puesto que según se lee, se pretende con ella que «(...) todas las personas puedan desarrollar en libertad sus actividades de libre circulación, de ocio, de encuentro y de recreo». Así mismo, se describe la ciudad como un «espacio colectivo en el que todas las personas tienen derecho a encontrar condiciones para su realización personal», algo que no se ajusta a la realidad, puesto que en las sucesivas normas es el propio gobierno el que hace y deshace a su antojo, dejando incluso numerosos puntos específicos de la ordenanza abiertos a la interpretación de los cuerpos de seguridad. El capítulo II, titulado «Degradación visual del entorno urbano» es el que afecta directamente a la práctica del Graffiti. Con respecto a dicha práctica y sus efectos, localizamos enunciados que advierten del «derecho a disfrutar del paisaje urbano de la ciudad», aleccionando sobre el mantenimiento de la ciudad en términos de «limpieza, pulcritud y decoro» (Ayuntamiento de Granada, 2009). Inmediatamente surgen las primeras cuestiones: ¿cuál es el significado de «disfrutar del espacio urbano de la ciudad» que expresa el texto de la ordenanza?, ¿acaso todos los ciudadanos de una ciudad disfrutan del

mismo modo o poseen la misma sensibilidad y punto de vista sobre la estética del entorno que les rodea?

Por otro lado, la ordenanza especifica también una exclusión de sanción si lo que se realiza es considerado como un «mural artístico», prohibiendo, por el contrario, la realización de «grafitos, pintadas, manchas, garabatos, escrito, inscripción o grafismo, con cualquier materia (tinta, pintura, materia orgánica, o similares)» (Ayuntamiento de Granada, 2009). Tras estas afirmaciones podemos preguntar si sería posible realizar un «mural artístico» sin estas técnicas y materiales que se mencionan como «prohibidos». Seguramente sí, pero la contradicción en la norma es evidente, y una vez más se evidencia desde la administración la pretensión de limitar, acotar y controlar los modos de actuar en el espacio urbano, definiendo qué actividad es artística y cual no, a través de un proceso interesado de legitimación.

En el contexto de la escena granadina del Graffiti este tipo de generalizaciones que daban pleno poder y autonomía a los cuerpos de seguridad en lo referente al criterio infractor o delictivo de actividades en el espacio público daba como resultado un tipo de situaciones un tanto singulares con los escritores. Como ya sabemos, a comienzos de los dos mil una serie de escritores locales adoptaron la estrategia de lanzarse a pintar en el centro de la ciudad, a plena luz del día y en espacios considerados como abandonados –a veces se trataba de lugares que pertenecían a inmobiliarias u otro tipo de empresas, y que por circunstancias varias llevaban años degradados y desatendidos–. En aquel tiempo era habitual la situación en la que se debía proceder a dialogar con el policía de turno, que aparecía en el lugar de los hechos mientras el escritor se encontraba en plena faena pictórica. Normalmente el escritor intentaba hacer ver al agente que lo que se estaba haciendo no era «degradar el entorno», como redacta la ordenanza, sino todo lo contrario. Lo que se hacía era mejorarlo. En ocasiones, la situación resultaba un tanto ridícula y surrealista, pues la conversación se transformaba en un debate puramente estético, en el que el agente en cuestión se transformaba en una especie de «juez de arte», pues bajo sus pautas se decidía si la obra tenía carácter artístico o no, y en consecuencia se proseguía con la actividad o se finalizaba de pleno. Al escritor de graffiti alemán ROSE le sorprendió este hecho cuando llegó a Granada por primera vez en el 2004, puesto que en otros países europeos, como en su caso Alemania, aquella tesitura era algo inimaginable:

(...) esta situación se desarrolló también, en gran medida, gracias a la actitud de escritores como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS –entre otros, por supuesto– que pintaría, a partir de finales de los noventa, caras y otros motivos «bonitos» de día y de forma bien visible para todos. En casos de intervención de la policía se ponía a debatir con ciudadanos y policías con el fin de convencerles de que una obra de graffiti mejoraba el ambiente y no molestaba en un muro de obra. (ROSE, c.p., 2014)

El propio SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS recuerda este tipo de situaciones como algo que se desarrolló de un modo natural, teniendo en cuenta que el hecho de salir a pintar en el centro de la ciudad a la luz del día era un mensaje claro de normalidad dirigido tanto a los ciudadanos que podían observar en primera fila, como a los cuerpos de seguridad, que de este modo aparecían relajados y perceptivos ante lo que el escritor tuviera que alegar o razonar:

(...) hubo veces que salió la jugada, otras veces que nos teníamos que ir, pero yo creo que conseguimos un equilibrio muy bueno al final. A ver, es que la banda vio que no hacíamos realmente nada malo. Si alguna vez hubo alguna multa, que sí que pusieron, nosotros fuimos a hablar con quien hiciera falta y de una manera u otra, esas multas se retiraron. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)

### 8.4.3. El Plan intergraffiti y Granada+Imagen

Como es habitual en las ciudades en las que el Graffiti ha llegado a ser considerado uno de los principales problemas políticos, la administración de Granada ha puesto en marcha en varias ocasiones una serie de medidas encaminadas a reeducar y encauzar a los escritores de graffiti, además de las ya sabidas tácticas de control en el espacio urbano, o de disuasión a través de los medios, para finalmente llegar a la criminalización y sanción. En la historia del Graffiti granadino el ayuntamiento ha activado diversos planes y actividades con el objetivo principal de acabar con la vertiente más subrepticia del Graffiti.

Destaco dos propuestas en las que la integración y domesticación del Graffiti con respecto a la sociedad pasa a ser la función protagonista, y que suceden paralelamente a la comisión de acciones para eliminar de los signos considerados como dañinos para la ciudad. La primera de estas propuestas sucede en un periodo significativo, verano de 2007, pues supone el fin de época prolífica en el Graffiti granadino que duró aproximadamente diez años (Pérez, 2014: 205). A dicha intervención impulsada por la administración se le denominó *Plan Intergraffiti*, anunciándose en prensa a través de dos actuaciones paralelas:

- Una primera fase, caracterizada por un macroplan de limpieza de la «contaminación visual» y la posterior aplicación de un líquido protector para la superficie ante futuras pintadas. Esta acometida se centró en la zona centro de Granada –Bib-rambla y aledaños– y Albaicín bajo –calle Elvira– (M.J.A., 2007).

- La segunda fase del *Plan Intergraffiti* pretendía «la implicación de los jóvenes graffiteros», contemplando «la creación de grafiti sobre diversos soportes, previamente acordados, como persianas de locales comerciales, muros de bloque de hormigón que cierran solares, bases de hormigón en andamios o

huecos de locales comerciales hasta su próxima apertura» (Ideal, 2007), es decir, la práctica habitual que llevaban manteniendo los escritores desde hacía años sin la necesidad de trámites burocráticos.

Yo mismo asistí a una de las reuniones convocadas por algunos miembros de la administración, entre los que se encontraba la concejala de Urbanismo Isabel Nieto, impulsora del mencionado *Plan Intergraffiti*, además de una veintena de escritores, como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, OCEAN, RETI, MICO o RUBY. La concejala ofreció a los escritores asistentes la posibilidad de pactar permisos para poder intervenir en una serie de persianas de comercios del centro de la ciudad. El supuesto atractivo de dicha oferta residía en el propio permiso expedido por el ayuntamiento, para poder pintar. La oferta acabó en ese punto, pues no se consideró retribución alguna por los servicios que serían prestados, ni libertad creativa, pues cada comerciante decidiría sobre el motivo a representar en su propia persiana o cierre. Lo significativo del asunto ocurrió también cuando una serie de escritores plantearon la posibilidad de colaborar en aquella actividad si el ayuntamiento se comprometía a retirar las multas que se les había impuesto el día del encuentro –o desencuentro– en la calle Presentación, a mediados de 2005. Fue entonces cuando los representantes del ayuntamiento presentes comenzaron a recular hasta afirmar que esa opción no era viable. A partir de aquel momento se disipó toda opción de acuerdo. Finalmente, lo llamativo del asunto fue que, aun sin contar con el apoyo de los escritores de graffiti locales, el ayuntamiento se apresuró a anunciar dicho plan en los periódicos y demás medios locales, por supuesto, omitiendo la negativa de los escritores a colaborar (Ideal, 2007). SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS opina que sin lugar a dudas el ayuntamiento obró empujado por unos intereses partidistas y que eso fue uno de los motivos por los que no se llegó a ningún acuerdo de cooperación:

*Yo se lo dije: Mira, lo primero es que estáis quitando trabajo a la gente que se dedica a pintar esas persianas, y encima le regaláis pintar la persiana a empresas que la mayoría son multinacionales, que yo no sé a cuento de qué viene regalarle a esa gente eso. Lo segundo es que esto, si lo hacemos, lo queremos hacer después de las elecciones. Y dijeron: ¿Y eso por qué? –Pues porque nosotros no vamos a ser un instrumento partidista de nadie, ni vamos a hacerle campaña a nadie. La colega se mosqueó un poco porque decía que no, que tenía que ser ahí, en esas fechas. En la segunda reunión, que yo no estuve, dijeron que iban a pagar pasta, y algunos escritores presentaron proyectos. Se rieron de ellos, porque salió en las noticias que se estaba hablando con los escritores de graffiti y tal y cual, y luego la única respuesta que recibió la gente que había preparado proyectos era que no se hacía, y ya está. Eso fue un engaño. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)*

Este suceso, como hemos visto, se enmarca en un periodo pre-ordenanza cívica, los años 2007 y 2008, en los que observamos que la administración comenzaba a crear un clima propicio para la aplicación de la nueva normativa que estaba a punto de aprobarse (Sánchez, García y Rodríguez, 2013: 66). Durante los años posteriores a su aprobación y aplicación, desde 2009 en adelante, el cambio más significativo que se produjo en el *modus operandi* de los escritores locales fue la elección de los lugares

para llevar a cabo la práctica mural. Por desconfianza y temor a ser multados, la alternativa a los muros céntricos la encarnó la periferia, es decir, los pueblos colindantes a Granada en los que la administración no representaba una amenaza para una práctica grupal y sosegada. Pero el Graffiti subrepticio en el centro de la ciudad no disminuyó, al contrario, con la nueva ordenanza fueron desapareciendo los murales, dando paso a más firmas y piezas rápidas. En este contexto, en el año 2014 el Ayuntamiento de Granada, a través de Agenda 21 Local decide poner en marcha el «Plan de control de graffiti y otras expresiones gráficas, que provocan una degradación visual del entorno» denominado como *Granada + Imagen* (Fig. 175). Dicho plan se basa en cinco líneas de trabajo por orden de importancia: educación, prevención, información, sanción y limpieza, siendo el objetivo de las tres primeras que las dos últimas desapareciesen (Granada + Imagen, 2014: 3). A través de las cinco líneas de actuación que contempla dicho plan, se proponen una serie de actividades (Fig. 176) de las cuales se advierte la siguiente lectura:

- Control a los escritores: Apartándolos del centro de la ciudad mediante la cesión de espacios periféricos, como el muro colindante al Parque Federico García Lorca (Fig. 177) o el Botellódromo (Fig. 178), y realizando registros municipales a través de identificaciones específicas y rutinarias, pues para intervenir en dichos espacios se precisa también una autorización. Además de la creación de un registro de *tags*, piezas y sus autores.

- Disuasión a los escritores: A través de charlas en centros educativos dirigidas a alumnos y padres, sanciones ejemplarizantes, colocación de cámaras de vigilancia en el espacio urbano y creación de cuadros policiales específicos. Todo ello apoyado en una importante y continua difusión mediática bajo un clima alarmista en el que se solicita la colaboración ciudadana.

Un error habitual que suelen cometer muchos de los gobiernos locales, a mi entender, en cuanto a la forma de abordar e intentar regular la práctica del graffiti por medio de la educación, suele ser no tener demasiado en cuenta el complejo carácter poliédrico de las manifestaciones urbanas en forma de escritura. Es ingenuo pensar que una escritura realizada sobre una propiedad privada –y no digamos ya sobre patrimonio– sea solo cosa de una niñería o chiquillada. Existen numerosas variantes y factores de fondo que hacen que, de repente, un sujeto decida cometer tal acto, normalmente asociado, a un anhelo de libertades y de recursos de acción directa como protesta en una sociedad silenciada (Figuerola, 2014: 334-347). La falta de información por parte de administraciones y, sobre todo, la ausencia de múltiples perspectivas para abordar asuntos como la masificación de firmas en las calles o las escrituras sobre patrimonio hacen que, en las actuaciones que estas administraciones llevan a cabo en este sentido, tengan en cuenta solo al colectivo de escritores de graffiti, obviando otros grupos o gremios, e incluso a sujetos aislados; además, se atribuye al colectivo de escritores de graffiti una unidad que no es tal,

puesto que cada uno de ellos representa una forma de pensar única, con una ética determinada a la hora de actuar. El Graffiti representa probablemente el fenómeno más globalizado de la historia de la humanidad y su hibridación con las diferentes culturas y contextos a nivel global es tan extensa, que imposibilita su estudio desde una óptica unitaria. El Graffiti, aún conservando rasgos comunes en diferentes espacios geográficos, se desarrolla de manera diferente según su contexto, dependiendo de hechos significativos que animan o frenan cada escena y de otros factores sociopolíticos influyentes.

En resumen, observamos en estos planes y programas antigraffiti un punto de partida erróneo, pues la administración basa todo su desarrollo en el supuesto conocimiento del Graffiti, tanto taxonómico como procedimental, concluyendo que existe una simple dicotomía entre un grafiti artístico y otro vandálico. El fenómeno del grafiti abarca incontables motivaciones, vivencias y objetivos, no existe un mensaje unitario, ni un *modus operandi* concreto, ni dentro de los supuestos catalogados de *artísticos* o *vandálicos*. Subyacente a este fenómeno se encuentra un movimiento cuyos practicantes, los escritores, proceden de diversos contextos, culturas, mantienen diferentes posiciones ante problemáticas comunes, dividiéndose en grupos, subgrupos e individualidades. En esta tesitura, cualquier propuesta integradora y educativa que parta obviando el carácter heterogéneo del Graffiti resultará conflictiva y poco efectiva.

<b>PLAN "GRANADA + IMAGEN"</b> <i>(innovación, medio ambiente, graffiti y entorno)</i> <b>CONTROL DE GRAFFITI Y OTRAS EXPRESIONES GRÁFICAS,            QUE PROVOCAN UNA DEGRADACIÓN VISUAL DEL ENTORNO</b>				
1. EDUCACIÓN	2. PREVENCIÓN	3. INFORMACIÓN	4. SANCIÓN	5. LIMPIEZA
1.1. Acciones educativas en centros de enseñanza obligatoria y bachiller.	2.1. Impulso, coordinación y seguimiento del Plan por parte de la Agenda 21 Local	3.1. Desarrollo de herramientas informáticas para facilitar la información, comunicación y colaboración de la ciudadanía con los gestores del Plan.	4.1 Revisión de las Ordenanzas existentes o creación de una nueva Ordenanza específica sobre graffiti	5.1. Desarrollo de protocolos de limpieza
1.2. Acciones educativas en centros de enseñanza superior.	2.2. Implantación de medidas disuasorias de vigilancia: - Policía medioambiental. - Cámaras de vigilancia. - Colaboración ciudadana	3.2 Geolocalización de zonas y calles afectadas.	4.2. Creación de un registro de entidades interesadas en acoger infractores que quieran conmutar su sanción.	5.2 Planificación de la limpieza de graffiti de la ciudad.
1.3 Acciones educativas formativas para padres/madres (prevención, detección, actuación).	2.3. Impulso y desarrollo de legislación específica de ámbito supramunicipal.	3.3 Geolocalización de los graffitis.	4.3 Ampliación el rango de edad especificado en la Ordenanza municipal de limpieza, para sustituir las sanciones por la prestación de servicios no retribuidos a favor de la comunidad.	5.3. Creación de una bolsa de trabajo, para la eliminación de graffitis.
1.4. Acciones educativas para jóvenes en el contexto del Plan Joven de la ciudad.	2.4 Identificación de espacios públicos y privados disponibles para graffiti artísticos.	3.4. Creación de un registro de Tags y autores.	4.4 Desarrollo de charlas de reciclado de asistencia obligatoria.	5.4. Realización de demostraciones de limpieza in situ en distintos puntos de la ciudad por empresas colaboradoras especializadas convocando a su vecindad
	2.5 Registro municipal de graffiteros artísticos.	3.5 Creación de un cauce de información permanente con comerciantes y ciudadanía afectada.	4.5 Creación de un sistema de sanciones para reincidente.	5.5. Aplicación de productos de tratamiento preventivo antipintadas.
	2.6. Participación e implicación de las asociaciones de graffiteros en relación a las actuaciones del Plan.	3.6. Emisión de Bando Municipal	4.6. Aplicación de sanciones ejemplarizantes de alto poder disuasorio.	
	2.7. Creación de un sistema de autorizaciones para la realización de graffiti artístico en los espacios permitidos.	3.7 Desarrollo de campañas de información y sensibilización en distintos tipos de soportes.	4.7. Potenciación del papel de las familias de los infractores en la ejecución de las sanciones.	
	2.8 Solicitud de proyectos de investigación en colaboración con Centros de investigación técnicos y sociológicos.	3.8 Establecimiento de una vía de comunicación permanente con todas las Áreas Municipales.	4.8 Inversión de las sanciones económicas en beneficio del propio Plan.	
	2.9 Diseño de alternativas de ocio para los graffiteros/as.			

6

Fig. 175 - Plan Granada + Imagen. Control de graffiti y otras expresiones gráficas, que provocan una degradación visual del entorno. Esquema general: Líneas de trabajo y actividades. 2014, p. 6



**Concejalía de Medio Ambiente, Salud y Mantenimiento Integral de la Ciudad. Ayuntamiento de Granada.**

**GRANADA + IMAGEN**

**AGENDA 21 LOCAL**

*¿Quieres una Granada más "Guapa"?*

**LA CIUDAD ES TAMBIÉN TU HOGAR. Educa a tus hijos para que la cuiden y puedan presumir de ella. EL GRAFITI ES UNA EXPRESIÓN ARTÍSTICA. Descubre el arte urbano. PINTADA≠GRAFITI. Ofrece tu persiana/fachada y embellece tu comercio. SI OBSERVAS UN ACTO VANDÁLICO (PINTADA), INFORMA. Ayudarás a los profesionales de la seguridad ciudadana. SI QUIERES UNA CIUDAD LIMPIA, PON TU GRANITO DE ARENA. Entre todos podemos eliminar las pintadas y mantenerla limpia.**

**¿Tienes algo que decir sobre el grafiti de Granada? Entra en la APLICACIÓN**

**GRAFITI GRANADA**

**GRATUITA en**

**GRANADA EDUCACIÓN**

**GRANADA GRAFITI**

**GRANADA IMAGEN**

**participación**

**limpieza de pintadas +**

**sanción**

**información**

**Concejalía de Medio Ambiente, Salud y Mantenimiento Integral de la Ciudad. Ayuntamiento de Granada.**

Fig. 176 - Folleto informativo Plan Granada + Imagen, Agenda 21. Área de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Granada. 2014.



Fig. 177 - Muro exterior colindante del Parque Federico García Lorca. Granada, 2014. Fotografía cedida por Rogelio Martín.

GRANADA

ARTE URBANO

**Lourdes Mingorance** GRANADA

Con sprays, buena música y mucho relax. Así están pintando el botellódromo los seis grafiteros que forman parte del proyecto *El color de la calle* que llevan varias semanas transformando una de las paredes de este espacio en una auténtica obra de arte. Lo hacen relajados por primera vez en su ciudad puesta y como reconocen "nunca antes nos habían autorizado para hacerlo". Un hecho insólito que les ha abierto la esperanza de conseguir nuevos espacios para fijar sus grafitis.

Según explica el artífice de este proyecto, Alfonso Cánovas, durante años han estado solicitando los permisos para pintar en diferentes muros de la ciudad. Sin embargo, desde el año 2004, momento en que se recreó la Ordenanza Cívica, solo obtuvieron respuestas negativas. Pero con el último proyecto han dado un paso adelante para convertir la ciudad en un lugar donde el graffiti deje de relacionarse con el vandalismo y empiece a verse como lo que es, una forma de expresión artística que no siempre atenta contra la estética de la ciudad.

En este sentido, Cánovas afirma que ellos están "por un graffiti que construye, no que destruye", e incluso afirma que si se permitiese en más sitios, se podría acabar con el estilo de pintura más vandálica. Por su parte, Raúl Ruiz, "El niño de las pinturas", que también ha querido poner su toque de spray a estas paredes y forma parte del colectivo, indica que en la ciudad existen numerosos muros de coleccionistas, o de obras susceptibles de ser pintados y que próximamente solicitarán al área de Urbanismo.

Pero el proyecto de *El color de la calle* es mucho más extenso que el graffiti del Hipercor. Según detallaron estos artistas urbanos de larga trayectoria, también tienen previsto la creación de una ruta dirigida por ellos mismos, para visitar los grafitis más emblemáticos de la ciudad, o la puesta en marcha de una escuela para dar cursos de graffiti. Para esto consideran imprescindible la voluntad de las administraciones a la hora de permitir pintar en algunos espacios, pues de esta forma podrá participar más gente y según ellos, se incrementará el sentimiento de pertenencia a la ciudad.

El valor de este arte urbano a nivel turístico se hace patente en otros lugares del mundo. Ciudades como Londres, Berlín o Nueva York, han conseguido atraer a miles de personas cada año que, además de conocer la ciudad, se interesan por visitar los grafitis de grandes artistas urbanos como Etam Crew. Aunque en Granada esa ruta ya existe, estos jóvenes afirman que con la cesión de estos muros, podría potenciarse todavía más esta fórmula, para que se conviertan en un reclamo más dentro de la ciudad de la Alhambra. "En Detroit, con el abandono

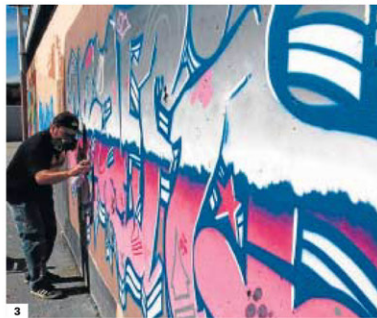


1. Los grafiteros que están pintando el Botellódromo plantean la creación de una escuela y rutas guiadas para fomentar el arte urbano en Granada

# Por un graffiti que construye



2. Un joven pasa por delante de otro de los motivos que inspiraron el proyecto, Federico García Lorca.



3. Alfonso Cánovas remata uno de sus grafitis poniendo la nota de color.



4. El colectivo ha comprado numerosos botes de spray y pinta por primera vez con la autorización expresa de Urbanismo.

de la General Motors numerosos jóvenes han convertido este espacio en un lugar de artistas", relata Cánovas. Mientras llega o no llega ese momento, este colectivo ya está ultimando su primer trabajo en el botellódromo de Granada. Se trata de un muro repleto de motivos granadinos donde ya puede vislumbrarse el Arco de Elvira, la Alhambra, Federico García Lorca, que tal y como reconocen, al igual que ellos, "no fue entendido en su época", motivo por el cual no han dudado en rendirle homenaje haciéndolo protagonista de los primeros trazos.

La imagen final, según adelantaron, será una vista de Granada en tres dimensiones, repleta de detalles, calles y costumbres a golpe de spray. Más tarde también tienen previsto pintar otro de los muros algo que realizan, usualmente, bajo la atenta mirada de numerosas personas que no dudan en sentirse para ver cómo avanza este proyecto.

Aunque ayer por la mañana se encontraban en el botellódromo sólo Alfonso Cánovas y Raúl Ruiz, "El niño de las pinturas", *El color de la calle* está formado por un colectivo de artistas urbanos integrado por Alfonso Cánovas, María Teresa Díaz, Raúl Ruiz, Ramón Sendra, Javier Drew y Guillermo Herrera que juntos han conseguido colorear y dar vida este polémico espacio de la ciudad de Granada.

Fig. 178 - Noticia sobre el muro del Botellódromo, uno de los espacios libres que se inaugura dentro del Plan Granada + Imagen. Granada, 2014. Archivo personal.





9. LA PARADOJA  
DEL GRAFFITI EN  
EL SISTEMA DEL ARTE



## 9. LA PARADOJA DEL GRAFFITI EN EL SISTEMA DEL ARTE

### 9.1. Actuar dentro y fuera del sistema

#### 9.1.1. Graffiti y arte, una disyuntiva sincrónica

Llegado a este punto en la presente investigación, el objetivo se centra en las problemáticas surgidas en torno a unas prácticas contiguas al Graffiti y su relación con la esfera artística, haciendo hincapié en los diferentes sujetos interesados en explorar y definir nuevos lugares de intención más allá de las paredes del museo. Pues hallamos en este último una función históricamente establecida como contenedor de objetos y artefactos alienados, recluidos, fuera de contexto; en definitiva, un lugar en el que encontramos un arte «autorreferencial en su historia y en su dinámica interna» (Expósito, 1996).

Dentro de la cuestión sobre cómo evoluciona e influye el Graffiti en la sociedad, resulta revelador observar las ocasiones en las que este se ha visto atraído por el sistema del arte, entendiendo *sistema* como una gran red compuesta por una serie de normas y reglas que condicionan su funcionamiento. Es entonces cuando se advierten comportamientos contraproducentes a partir de un supuesto carácter indomable y anhelo de libertad creativa atribuido a los escritores de graffiti. Salirse fuera del sistema implica que existe un dentro, es decir, que estamos dentro de algo y hemos salido de él, pero ¿qué ocurre si nunca se ha estado dentro? Los escritores de graffiti pioneros de la época neoyorquina de los setenta comenzaron actuando fuera del sistema. Su propio sistema era su barrio, y en él existían unas normas que fueron forjándose y definiéndose a partir de una «economía de prestigio» (Austin, 2002: 54). Escasos fueron los escritores pioneros que experimentaron una relación directa con el arte a través de instituciones culturales, pues como menciona Mailer (2010: 17), por ejemplo, una gran mayoría nunca pisó el MOMA, ni muchos de ellos llegaron a ver un cuadro en cualquier otro museo. Entonces, ¿qué ocurre cuando un necesitado mercado del arte intenta atraerles para que se introduzcan dentro de un sistema en el que nunca se les había considerado? ¿Cómo ha evolucionado esta extraña relación entre los escritores de graffiti y los diferentes agentes de la esfera artística?

Las formulas y estrategias que se han llevado a cabo cuando el Graffiti ha entrado en una relación directa con sistema del arte se sintetizan en una serie de analogías: por un lado, entre los modos de hacer de algunos artistas que desarrollan críticas y discursos fuera de los museos; y por otro lado, entre los escritores de graffiti y artistas urbanos que hacen uso de unas determinadas tácticas, con objetivos dispares, al margen del sistema. Como hemos observado en el capítulo anterior, obviamente, este hecho repercutirá en la dirección que tomen unas determinadas políticas públicas y viceversa. Así mismo, se observa cómo la administración se sirve del Graffiti –de su versión más complaciente– para mostrar su cara más renovadora y progresista ante la sociedad, en una relación interesada, a veces de un modo recíproco.

### **9.1.2. El escritor de graffiti atraído por la esfera artística**

La figura del escritor de graffiti ha ido evolucionando a lo largo de los años, influida por numerosos acontecimientos sociales, culturales y tecnológicos. Estos hechos difícilmente pueden ser clasificados, pues se definen como casos o hechos concretos y aislados, aunque puedan ser articulados desde una visión conjunta. Mi interés en relacionar estos hechos, *a priori* aislados, reside en que se intuye que han sido determinantes en la configuración y desarrollo de la historia del Graffiti en la ciudad y, por lo tanto, extrapolables a otros niveles. De este modo, se advierte la existencia de numerosos factores compartidos entre los casos que vamos a analizar, a pesar de encontrarse alejados temporal y territorialmente algunos de ellos. Así pues, analizo la relación entre el Graffiti y el arte desde una visión no lineal, semejante a un rizoma en constante desarrollo.

Como he explicado en varias ocasiones, la característica principal del Graffiti es su expansión dinámica, la celeridad con la que se ha propagado por diferentes contextos en las últimas décadas, siendo el intercambio humano uno de los factores principales que ha influido en su difusión (De Diego, 1997: 243), entendido como un trueque, una reciprocidad de opiniones, vivencias y conocimiento. Proporcionalmente a este esparcimiento, el Graffiti se ha ido difuminando en forma de ramificación mediante su propia hibridación con otras culturas. Todo ello, sumado a la aparición y desarrollo de medios especializados y a las nuevas técnicas, ha propiciado que poco a poco se hayan ido modificando las reglas del juego establecidas en los primeros años del Graffiti (Abarca, 2012).

Hemos observado que a finales de los setenta, en el contexto de una ciudad como Nueva York en plena crisis económica, algunos sujetos de la esfera artística comienzan a aparecer situándose al margen del sistema y a entrar en efervescencia en forma de prácticas artísticas periféricas. A finales de los setenta y principios de los ochenta, galerías como Annina Nosei Gallery, Sidney Janis Gallery, Fun Gallery, Leo Castelli Gallery, Razor Gallery, White Columns y Stuart Neil Gallery,



entre otras, se interesaron por captar a esos adolescentes que pintaban los trenes metropolitanos, proponiéndoles acuerdos esporádicos para tratar de exponer sus piezas (Thomson, 2009). Alrededor de los ochenta destaca la sala de exposiciones Fun Gallery, por ser una de las primeras que alcanzó una relevancia notoria en los medios, y por tanto en la esfera artística, siguiendo una línea de actuación en la que el Graffiti cobraba un gran protagonismo. Fun Gallery, dirigida por la actriz Patti Astor y relacionada con la movida artística del East Village, atrajo a varios de los escritores más destacados de aquella época en Nueva York, tales como FAB 5 FREDDY, DONDI, ZEPHYR, LEE QUIÑONES o FUTURA 2000 (Fig. 179), con los que dicha directora, aparte de una relación comercial, mantuvo una estrecha amistad. A sus inauguraciones acudieron personas tan mediáticas como Madonna, Andy Warhol o Jean Michel-Basquiat (Fig. 180), aumentando cada vez más la popularidad de la galería, así como la de los escritores que allí exponían sus piezas. Astor declaró en numerosas ocasiones estar orgullosa de haber sido la primera en dar la oportunidad de exponer de manera individual a escritores de graffiti, a los que ella misma, sin ningún tipo de duda, consideraba artistas, con estilos individuales y exclusivos (MOCAtv, 2012).

La fórmula expositiva, *a priori*, era novedosa y al mismo tiempo sencilla. Se trataba de que los escritores hicieran lo mismo que hacían sobre muros y vagones de metro, pero esta vez sobre lienzo. Esta pauta, lógicamente estaba pensada para crear objetos vendibles, conservando en el mejor de los casos los motivos, iconografía, estilo gráfico y el aerosol como técnica pictórica exclusiva (Figuerola, 2006: 188). Así pues, la novedad realmente estaba basada en el sujeto, más que en el objeto, es decir, en el hecho de presentar a los escritores como artistas provenientes de la calle, del mundo del Graffiti. Varios fueron los términos que fueron apareciendo para tratar de definir este fenómeno, tratando de hacer ver que había nacido una nueva corriente artística.

Después de la popularidad del Graffiti y su salto a Europa a nivel mediático, no tardaron mucho en llegar las propuestas de diferentes comisarios, curadores y otros gestores culturales para incluir el Graffiti en sus hojas de ruta. Una de las primeras exposiciones documentadas con participación de escritores neoyorquinos fue la que organizó en Roma la galería Medusa, titulada *Fabulous Five*, comisariada por Claudio Bruni y con la participación de LEE QUIÑONES Y FAB 5 FREDDY, en 1979 (Thompson, 2009: 64). Años después, en 1983, el galerista Yaki Kornblit comenzó a invitar a su galería de Ámsterdam a escritores de graffiti neoyorquinos. Este hecho hizo que escritores consagrados como BLADE, DONDI, ZEPHYR, LADY PINK o QUICK se mezclaran con algunos de los escritores locales más activos, como RHYME, CAT22 o SHOE (van Tiggelen, 2015). Las exposiciones en las que participaban escritores y que comenzaban a extenderse por toda Europa constituyen uno de los motivos principales que explican cómo y por qué se extendió tan rápido el fenómeno del Graffiti.



Fig. 179 - Inauguración de la exposición de FUTURA 2000, Fun Gallery, Nueva York. 1982. Fotografía de Anita Rosenberg, en <http://www.thefungallery.com/>



Fig. 180 - Inauguración de la exposición de DONDI, Fun Gallery, Nueva York. 1982. Fotografía de Martha Cooper, en Cooper (2004: 154-155)

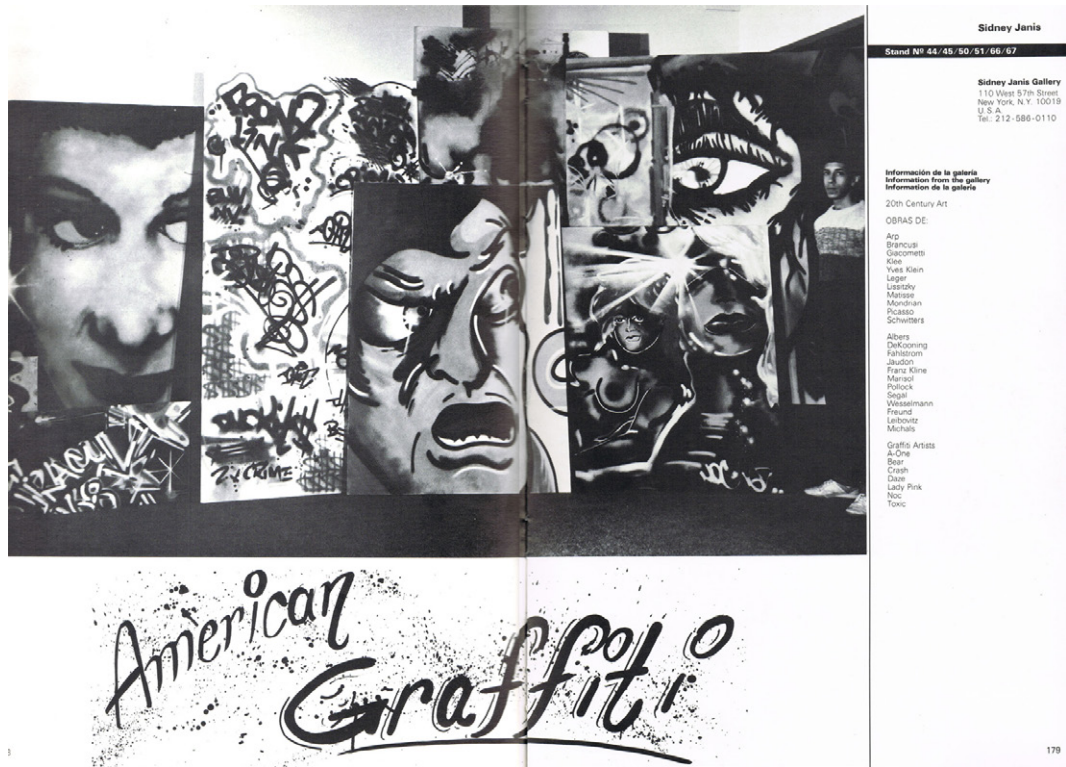


Fig. 181 - American Graffiti, Sidney Janis Gallery. Madrid, 1985. Catálogo ARCO (1985: 178-179).

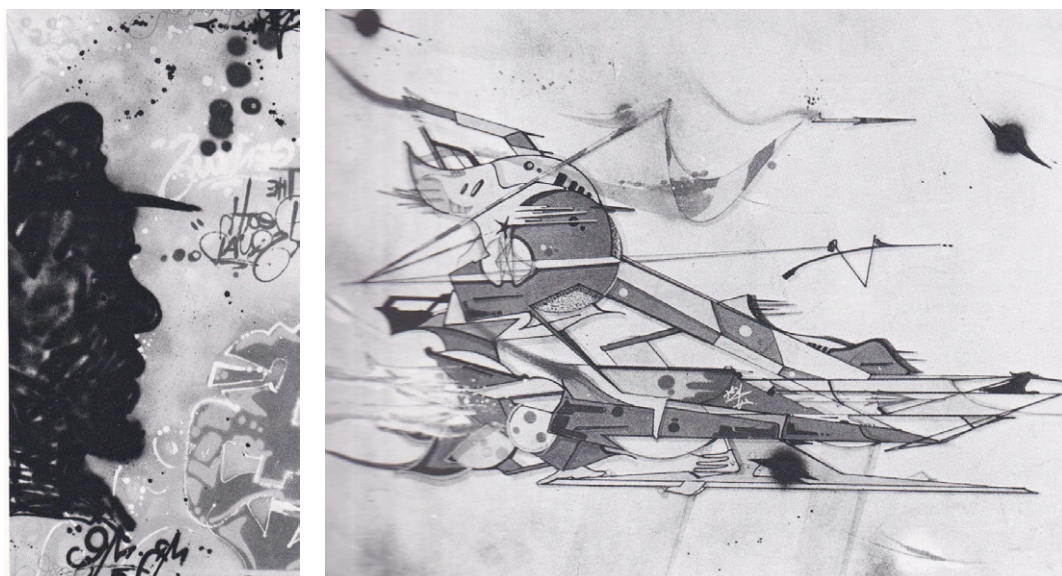


Fig. 182 - Obras de DAZE Y RAMMELZEE en ARCO' 85. Estudio Carrieri. En Catálogo ARCO (1985: 90-91).

La práctica del graffiti en las ciudades a las que los escritores eran invitados a exponer se convirtió en algo habitual, posibilitando el intercambio de estilos y formas de hacer con escritores locales. Además era muy frecuente que escritores locales acudieran a las inauguraciones para conocer en persona a este o aquel escritor, fraguando diversas sinergias y compartiendo material visual. Otras ciudades importantes en las que se produjeron prácticas institucionales (exposiciones y exhibiciones) a la vez que otras independientes e ilegales (graffiti subrepticio) fueron Londres, París, Múnich y Dortmund, en las que 3D, BANDO, MODE2, LOOMIT, DELTA, entre otros, fueron algunos de los principales promotores de este tipo de prácticas simultáneas que conllevaron a los citados intercambios vivenciales (Kaestner y Pedersen, 2018).

En el contexto español, como ya se ha mencionado, destacó la presencia en Madrid de algunas piezas de escritores neoyorquinos como DAZE, RAMMELLCEE (Figs. 181, 182) o LADY PINK, que vinieron de la mano de la galería Sidney Janis, con una muestra titulada *American Graffiti* (ARCO, 1985). Para los escritores locales esta muestra pasó prácticamente inadvertida, ya que en su mayoría eran ajenos al mundo del arte, y más aún en un ámbito comercial y de mercado en el que se encontraba enmarcada la exposición, dentro de una feria de arte contemporáneo. Por otro lado, algunas voces críticas de la esfera artística española percibieron en aquella exposición, que suponía un traslado del graffiti de los muros y vagones al lienzo, como una maniobra forzada y desnaturalizada. Dicha exposición fue objeto de crítica del pintor y escritor Antonio Saura, quien la calificó como «el arte analfabeto del graffiti» (Saura, 1985), resaltando la necesidad de novedades constantes a la que venía sometiendo el mercado del arte español, en la que los escritores de graffiti, presentados como artistas, no eran otra cosa que meras víctimas de una maniobra comercial (Figueroa, 2014: 18).

A raíz de este relativo revuelo aparecido por la intromisión del Graffiti en el mercado del arte, se advierten, una serie de circunstancias que influyen negativamente en lo que debería ser el desarrollo natural de cualquier individuo interesado en vivir de la creación artística, provenga o no del Graffiti. Las causas más significativas de la hecatombe de la inclusión del Graffiti en el sistema del arte de los ochenta fueron la intromisión de lo económico en lo creativo, la presión mediática, la instrumentalización del sujeto y de su propio discurso, y la incompreensión del propio discurso de los escritores (Thomson, 2009).

Situándonos en la escena granadina, no fueron las primeras exposiciones de escritores en galerías y centros de arte lo que marcaría el desarrollo de la relación Graffiti y arte, sino otro tipo eventos culturales más relacionados con el movimiento Hip Hop. Así pues, en Granada podemos destacar dos acontecimientos como dinamizadores e impulsores del Graffiti local, por todo lo que ocurrió tanto en los eventos como en los días posteriores.

Uno de ellos fue la fiesta que se celebró en 1995 en La Fábrica, un local de verano en el que el *deejay* Jesus Reina pinchaba música negra relacionada con el Hip Hop. La importancia de este evento viene dada por la sinergia que supuso para los escritores encontrarse en el mismo lugar y conocerse en persona, más que por el hecho de que fueran invitados a pintar sobre paneles lo que asiduamente pintaban sobre muros en sus barrios. Como he apuntado en el capítulo 6, este hecho fue notable por la novedosa participación del escritor alemán RAKIS, con el que al día siguiente los escritores locales colaboraron en la realización de un mural en la parte exterior de la pared colindante al Colegio Escolapios, en el callejón del Pretorio. El intercambio vivencial y experiencial que se produjo fue notable en la medida en que unos escritores y otros provenían de territorios lejanos y contextos distantes –Granada y Düsseldorf–, cada uno con unas vicisitudes sociopolíticas concretas.

Un año después, tras la notable experiencia de La Fábrica, SEX69 Y EC13 coordinaron el primer gran evento de Hip Hop en Granada, al que acudieron numerosos escritores de graffiti de todo el panorama nacional, siendo la presencia andaluza especialmente considerable. La presencia en Granada de escritores de graffiti en exposiciones y muestras no comienza a ser relevante hasta que no llega el cambio de siglo, limitándose anteriormente a participaciones en muestras colectivas. La exhibición que se llevó a cabo en el Paseo del Salón, en el 2001, se llevó a cabo bajo una fórmula llamativa, pues los soportes facilitados para la muestra eran un conjunto de ladrillos que los escritores invitados debían colocar en un marco de grandes dimensiones, para su posterior preparación e intervención con pintura en aerosol (Fig. 183). Es decir, debían construir su propio muro para poder pintar. Ciertamente, todo aquel proceso disgustó a la gran mayoría de escritores participantes, pero con el paso de los años aquella acción ha quedado grabada en las imágenes como el primer simulacro o performance de Graffiti en Granada, además se percibe ahora en ella una metáfora de la problemática política que aún estaba por llegar.

Después de la repetición sucesiva de la fórmula tradicional en la que el escritor de graffiti se limita a pintar en lienzos lo mismo que pinta en la calle, entre 2008 y 2009 se sucedieron en Granada dos muestras colectivas con participación exclusiva de escritores de graffiti que supusieron un intento de ruptura con tal esquema. Hablo de las referenciadas exposiciones *El color de la calle* (2008) y *El color de la calle II: El arte se mueve* (2009). Ambas se desarrollaron en direcciones opuestas, pero complementarias. Como ya se ha explicado, la primera se efectuó en el interior de una gran sala de exposiciones, transformándola, tanto en proceso como en resultado en un gran *hall of fame* (Fig. 184). En ella se trató de un modo discreto el tema de dentro y fuera, pues antes de la intervención de los escritores se colgaron una serie de lienzos que posteriormente fueron extraídos, constituyendo un fragmento que se trasladaba del interior al exterior. La segunda muestra, concebida como una segunda parte de la primera, fue planeada desde el mismo concepto de interior y exterior –o dentro y fuera– pero a la inversa. La idea fue intervenir una serie de



Fig. 183 - Exhibición en el Paseo del Salón. Granada, 2001. Imagen cedida por RETI.



Fig. 184 - Vista de una de las salas intervenidas en la exposición *El color de la calle*. Sala de exposiciones Sede Central de la Fundación Caja Rural de Granada, 2008. Archivo personal.

lienzos por la ciudad de Granada, a través de unos soportes móviles creados para la ocasión, para posteriormente encerrarlos en una sala de exposiciones, en una suerte de fetichismo del Graffiti, y dejarlos reunidos en un mismo espacio. Aunque sendas fórmulas expositivas partían de una cuestión tan sencilla y básica como la del Graffiti fluctuando entre la calle y la galería, una lectura *a posteriori* me ha permitido localizar comportamientos y prácticas relevantes dentro de la renqueante y artificiosa relación entre escritores y la esfera del arte. SELEKA reflexiona sobre las cualidades plásticas de los trabajos de artistas que se mueven entre la calle y la galería aludiendo a un ímpetu, que según él, caracteriza a los escritores:

El graffiti nunca entrará en las salas de arte. El graffiti es otra cosa. Ahora, si los artistas ponen en su obra la pasión que ponen para su trabajo en la calle, ¡imagina lo que sale de ahí! Es por eso que algunos artistas que vienen de la calle tienen una obra con tanta fuerza, pero sí que es cierto también, que no nos gusta la gente que utiliza el mismo discurso en la calle y en la galería. Si lo haces tienes que ser muy muy bueno. Poca gente lo consigue. (SELEKA, cp., 2014)

Poli Servián, encargada del área expositiva de la Fundación Caja Rural de Granada y principal promotora de la primera exposición, *El color de la calle* (2008), escribió lo siguiente en el texto de presentación para el catálogo de dicha muestra:

El color de la calle quiere ser algo más que una simple exposición de graffiti. Con ella queremos invitar a la reflexión, situar al espectador en un contexto objetivo, sin entornos urbanos que condicionen su mirada. Sin prisas, sin interferencias, sin prejuicios. Invitarlo a contemplar arte en estado puro. (Servián, 2008: 2)

Analizando estas palabras, cuyo objetivo era atraer al espectador a una exposición atípica en la que no se encontraría con cuadros colgados sino con paredes pintadas, se visibiliza exactamente donde se encuentra el centro de la problemática de un Graffiti institucionalizado: en el contexto. Servián (2008: 2) nos remite a las características de la urbe y sus habitantes como elementos que interfieren en el Graffiti, aludiendo a su desecho para un completo disfrute de este. Es decir, se sugiere una descontextualización, trasladando proceso y resultado hacia un espacio aséptico, sin obstáculos ni interferencias. Así pues, ¿hasta qué punto es relevante el contexto para los escritores? Sobre la práctica completa o parcial del Graffiti en estas circunstancias RENO (c.p., 2013) opina que, si se trata de un trabajo sin remunerar en el que ha habido libertad creativa «no se traiciona nada», si bien «no llega a ser cien por cien graffiti», pues el condicionante de la ubicación es primordial. El recuerdo de Reti sobre las dos muestras citadas refleja perfectamente la contradicción inherente del Graffiti y el mundo del arte:

Pues es que, cuando pinte en estas exposiciones, lo que hice no fue graffiti. Cuando te dicen donde tienes que pintar y el día que tienes que pintar, no es graffiti. Aunque en este caso, pinté con mis colegas, que es una parte importante del graffiti, entonces fue algo extraño, porque en realidad me lo tomé como si fuera un muro en el que nos hubieran dado permiso para pintar, aunque fuese en el interior de una sala. Fue una experiencia más y la verdad es que estuvo bien. (RETI, c.p., 2014)

### 9.1.3. La figura del escritor de graffiti-artista

Según Jesús de Diego (1997: 57), al hilo del Graffiti de exposición, podemos clasificar la figura del *escritor de graffiti-artista* (o escritor-artista) en tres grandes grupos: artistas con un pasado de Graffiti Hip Hop, escritores de graffiti que trabajan por encargo y, por último, artistas que mantienen una actividad dual, produciendo de manera paralela obras que se ubican en el Graffiti y otros trabajos comerciales de estética graffiti.

Encontramos en la actualidad múltiples ejemplos que encarnan esta última fórmula en la que conviven comercio de arte y autogestión artística. Quizás el ejemplo más conocido y extremo que podríamos citar sería el del archifamoso y misterioso BANKSY, que desarrolla unas prácticas situadas *a priori* fuera del sistema del arte – incluso a menudo conceptualmente se suele sustentar a partir de una crítica feroz hacia la esfera artística– al mismo tiempo que observamos como se especula con su obra, y él mismo participa en proyectos individuales y colectivos de máximo nivel. En el ámbito español, uno de los casos más significativos en este sentido es el de SUSO33, que combina de forma simultánea su trabajo independiente en la calle y su actividad galerística, incluso a lo largo de su carrera ha ido introduciendo conceptualmente esta ambigüedad en algunas de sus piezas, como es el caso la pieza *I-legal* (2004) (Fig. 185), o *Mancha 1* y *Mancha 2* (2004) (Fig. 186) en la que se aborda explícitamente «las problemáticas del arte realizado sin permiso en el espacio público» (SUSO33, 2015: 92).

La galería de arte Delimbo, localizada en Sevilla y dirigida por el escritor de graffiti SELEKA y la artista Laura Calvarro, celebró en el 2012 una exposición titulada *Esto No Es Graffiti*, en la que participaron una gran elenco de artistas, algunos de ellos con pasado y presente ligado al Graffiti. SELEKA, como comisario de la exposición la presentó con un texto en el que trataba de explicar qué era lo que se exponía, con la referencia inevitable del Graffiti:

Algo llamado de muchos modos diferentes, etiquetado de muchas formas; pero en esencia, es creación viva y espontánea, con dispares metodologías, millones de puntos de vista, y sin ninguna regla escrita. Lo único que está claro es que Esto No Es Graffiti. El graffiti está en las calles, y es gratis, disfruta de él mientras existe. (SELEKA, 2014)

Esta forma de definir las estrategias seguidas por escritores de graffiti que, de repente, se encuentran ante la posibilidad de exponer y vender piezas en circuitos artísticos, libera en gran medida el entendimiento de esa forzosa relación entre escritor de graffiti y galería de arte, situando este tipo de prácticas expositivas en un lugar en el que, a todas luces, será cualquier cosa menos Graffiti, por muchas referencias formales o metodológicas que se hagan a este. Aunque estamos de acuerdo con este juicio, no podemos olvidar que estamos analizando un movimiento y, en él,



todo tipo de situaciones tienen cabida, incluidas las localizadas fuera de la práctica exclusiva del Graffiti por tradición y, por lo tanto, se convierten en factores influyentes en el devenir de este. Al respecto, Figueroa aclara lo siguiente:

No parece inadecuado entender la vertiente del graffiti de galería como una parte más del fenómeno, siempre y cuando no se trate de desvincularlo del graffiti de calle, pues no es ni un todo ni su culminación o forma definitiva. (Figueroa, 2014: 183)

En la última década nos encontramos con un tipo de escritor singular en sus formas de hacer en referencia al mundo del arte. Se trata de la figura del escritor de graffiti transformado en artista plástico. Su obra se mueve en gran medida por los circuitos del arte contemporáneo –Ferias, exposiciones, bienales, etc–. Una novedad común que presenta conceptualmente es el abandono de la propagación de la firma como componente principal de la obra, reforzando otros aspectos específicos (Abarca, 2010b). También hemos mencionado en alguna ocasión un modelo de artista originado en la raíz del Graffiti e instalado y acomodado en el sistema del arte, y que se resiste a deshacerse de una referencia urbana en su discurso plástico. Los ejemplos de OS GEMEOS o MOSES & TAPS son una muestra de artistas-escritores que reproducen dicha línea de trabajo, que trata de referenciar constantemente al Graffiti, incluso llegando al punto de la veneración, tanto desde la práctica independiente o autogestionada, como desde la práctica institucional o subvencionada.

Al hilo de este asunto, en Granada nos encontramos con EC13, un artista que trabaja interviniendo en la calle de manera independiente y que, como ya hemos comentado, proviene del Graffiti, pues se trata de uno de los pioneros de la escena local. Las intervenciones que lleva desarrollando EC13 en las calles de Granada desde el año 2010 se presentan, tanto desde la desvinculación formal del Graffiti Hip Hop como de la pérdida de estrategia propagandística del nombre. La obra de EC13 adquiere así una nueva dimensión plástica, caracterizada por la experimentación urbana a través del abandono del virtuosismo en detrimento del contexto como concepto artístico, y cuestionando la definición de ciudad como espacio privatizado (Figs. 187). Formalmente, la obra en la calle de EC13 se basa en la abstracción. Unas simetrías a veces pintadas *in situ* y otras veces preparadas previamente en estudio, que tratan de anular o disputar el ruido visual de las ciudades, que paradójicamente lleva a cabo integrando sus piezas en los elementos urbanos (Fig. 188). Aunque no son obvias, las referencias al Graffiti en la obra de EC13 son abundantes. En primer lugar, las encontramos en el proceso, pues tanto la búsqueda de ubicaciones específica como las estrategias a seguir para saltarse la ley son prácticas análogas. Por otro lado, EC13 continúa investigando desde la filosofía *do it yourself* que siempre ha caracterizado el aprendizaje de los escritores en el Graffiti, adaptando los materiales a sus nuevas necesidades procedimentales.



Fig. 185 - I-LEGAL, Suso33. 2004. En Suso33 (2017: 92).

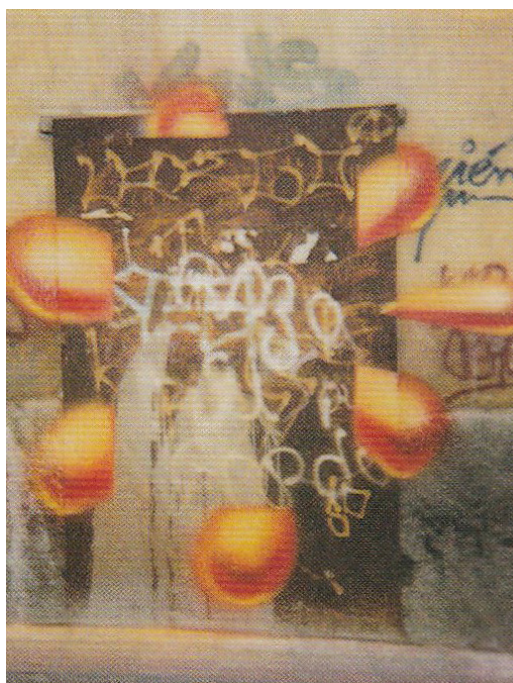


Fig. 186 - Mancha I y Mancha II, Suso33. 2004. En Suso33 (2015: 92).

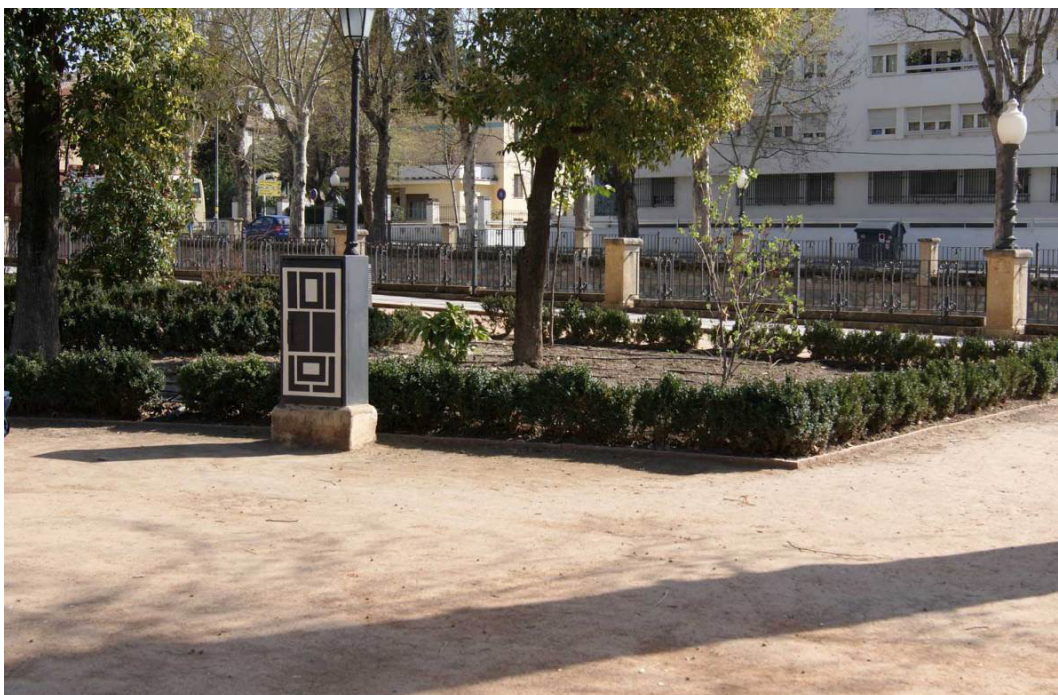


Fig. 187 - *Orient Express*. EC13. Paseo del Salón, Granada, 2012. Imagen cedida por EC13.



Fig. 188 - *Primitive Being*. EC13. Huetor Vega, Granada, 2014. Imagen cedida por EC13.

EC13 confirma los vestigios del Graffiti en su obra actual rememorando el modo en que a veces observaba las piezas de otros escritores:

En mis comienzos me interesaba lo abstracto del graffiti. Miraba unas letras de graffiti, y solo me fijaba en las manchas, en los colores, en las formas agresivas. Al final no veía letras, sino un mundo de formas y colores. Por eso, lo que hago actualmente es, en cierto modo, una vuelta al origen. (EC13, c.p., 2014)

Así pues, se observa en la praxis de EC13 un tipo de prácticas tangenciales al Graffiti, máxime cuando se realizan desde una hibridación del concepto artista-escriptor, y en la que cobra gran relevancia una visión alternativa y crítica de la ciudad frente al modelo impuesto, que deviene de haber experimentado la cultura Hip Hop y del Graffiti desde dentro (De Diego, 2000: 237)

## 9.2. Pseudónimo y anonimato (III)

### 9.2.1. El anonimato como estrategia

Si en los inicios de la pintura occidental el hombre era pequeño y Dios grande, si en el Renacimiento el hombre era misteriosamente grande en relación a Dios, ahora el hombre ha desaparecido. Él es Dios. Él es un hombre del montón, sin ninguna identidad, y es Dios. En su psique tiene toda la esquizofrenia de los impotentes y de los todopoderosos. (Mailer, 2010: 30)

Una de las diferencias entre el escritor de graffiti y ese estereotipo de artista académico inmerso de lleno en el mercado del arte –circuitos artísticos y comerciales de exposiciones y ferias–, es que el primero posee ese *alter ego* en el cual se refugia y desde el que, de alguna forma, se siente más seguro y respaldado a la hora de afrontar críticas, tanto las de escritores como otras externas. Esto provoca una dualidad artista-escriptor de graffiti, causando una serie de conflictos internos cuando se enfrenta a situaciones comunes en el sistema del arte establecido. En el pasado, el anonimato tras el pseudónimo no fue otra cosa que una rebelión de la identidad. Baudrillard (1980) analizó a los escritores de graffiti neoyorquinos advirtiendo sobre esta estrategia tan común de autoproclamación mediante un pseudónimo:

(...) es una matricula simbólica, hecha para despistar al sistema común de apelaciones (...) para ser proyectados en la realidad como un grito, como interjección, como anti-discurso, como rechazo de toda elaboración sintáctica, poética, política, como el más pequeño elemento radical inapresable por cualquier discurso organizado. (Baudrillard, 1980: 93)

Constatamos una vez más cómo la importancia del *tag* en el Graffiti viene dada precisamente por la afirmación de la persona y a la vez por su anonimato, una idea que, asociada al arte contemporáneo y más aún al mercado del arte, se convierte en contradictoria. Hablamos de la utilización de una forma visual como señal de iden-

tividad y como praxis. Existen ejemplos en el pasado aclaratorios al respecto y que nos sirven para describir dicho concepto que, introducido en el mundo del arte, visibiliza aún más las contradicciones que ya de por sí arrastra el Graffiti en su relación con el mundo institucional: la propagación de la firma por medio de un seudónimo como objetivo; y la repetición de una forma visual como eje de producción.

Para abordar el primer caso tomamos a TAKI 183, que como ya hemos visto se trata de uno de los pioneros del Writing. Del mismo modo, lo comparamos con el artista Daniel Buren, cuya obra se caracterizó principalmente por la utilización que hizo de unas características franjas verticales. El objetivo del primero era que se le viese el mayor número de veces, por eso escribía su seudónimo de forma legible y de gran tamaño, sin importarle lo más mínimo el estilo, y haciéndose valer únicamente de la caligrafía para dicho objetivo (Fig. 189). Buren, por el contrario, rehúsa de la firma en detrimento del uso repetitivo de unas líneas paralelas (Fig. 190). Buren denominó este recurso como «la herramienta visual» (Hernando, 2007: 19), argumentando que su utilización venía motivada porque «la codificación de un signo termina por identificar a su creador» (Buren, 2007; en Hernando, 2007: 19). La fórmula de la repetición visual que Buren llevó a la práctica de un modo tan constante y perseverante es muy común actualmente en el terreno de lo urbano, puesto que es utilizada por multitud de artistas que buscan establecer un diálogo con un público receptivo e interesado en ver más allá de las señales impuestas por el *establishment*, ya sean publicitarias o para el ordenamiento del tránsito.

Observamos el caso del artista ElTono como un ejemplo pionero y paradigmático a nivel estatal del escritor de graffiti que intenta abrirse paso en el saturado mundo de los textos por medio de una imagen, un icono cambiante pero reconocible (Abarca, 2008). La estrategia de la repetición visual que desarrolla tanto ELTONO como otros muchos artistas, dará pie a experimentaciones en materiales, localizaciones, ámbitos y, en definitiva, supondrá la creatividad del autor por encima de toda etiqueta. De acuerdo con Figueroa (2014b: 21), no debemos obviar una mirada de la obra en su totalidad, se encuentre esta en el contexto museístico o urbano, pues ello nos dará la clave para trazar panorámicas lo más completas posible y dejar así a un lado posibles prejuicios o críticas parciales.

### **9.3. Repercusión mediática y fama (II)**

#### **9.3.1. La mediatización del Graffiti**

En anteriores capítulos se ha comprobado como los gobiernos y las instituciones tienden a tratar cualquier tema relacionado con el Graffiti de manera frívola, a menudo guiados por unos intereses particulares y, por supuesto, muy lejos de adoptar medidas comprensivas hacia el fenómeno. Abundan los discursos llenos de generalidades, reduccionismo y banalidad en torno al movimiento del Graffiti, y no



Fig. 189 - Firmas de TAKI 183. Nueva York, 1971-1978 . En <https://www.taki183.net/>



Fig. 190 - Daniel Buren durante el proceso de Position / Preposition. Galeria Konrad Fisher. Dusseldorf, 1969. En <https://danielburen.com/images/exhibit/39?year=1969>

solo cuando intentan perseguirlo para erradicarlo, sino también cuando intentan laudarlo y enaltecerlo de cara a una utilización interesada.

Un caso bastante sonado y que nos puede servir de ejemplo esclarecedor en ese sentido, es el de Alberto Ruiz Gallardón que en 2008, siendo alcalde de Madrid, premió sin saberlo al mismo escritor de graffiti al que meses antes había censurado por un mural realizado por su grupo, DESVIADOS, donde le parodiaban (Bécares, 2008).

También se ha constatado que en Granada muchos escritores de graffiti llevan sufriendo esta doble moral o bicefalia que presentan los poderes políticos, siendo el caso más paradigmático el de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Por ejemplo, una de las múltiples ocasiones en las que ha sido premiado por el ayuntamiento y casi al mismo tiempo multado fue cuando ellos mismos publicaron una ruta en la que se registraban algunos de sus murales y, paradójicamente, uno de ellos era el causante de una denuncia. También en el año 2010 recibió una notificación de denuncia por realizar un mural exterior en el que contaba con el permiso del propietario, alegando la administración que era necesario un permiso específico del Área de Urbanismo para hacerlo (Fig. 191). Casi simultáneamente a este hecho, era el propio ayuntamiento quién apoyaba una exposición del mismo autor en el Centro Municipal de Arte Joven Rey Chico en la que el artista reivindicaba la calle como lugar de libre expresión (Cortés, 2010a). El caso más reciente de mediatización y criminalización simultánea se trata de un mural que pintó en el barrio del Albaycín en el 2011, otra vez con permiso del propietario y otra vez denunciado por el Ayuntamiento (Cortés, 2010b). Como último ejemplo y para rizar más el rizo de las contradicciones, el mismo día que se celebraba el juicio al que le llevó esta última denuncia, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS fue invitado por la Universidad de Granada al evento *La calle toma la Universidad*, una iniciativa con diversas actividades que giraban en torno al tema del Graffiti en la ciudad, acabando con una exposición retrospectiva en La Corrala de Santiago, a modo de reconocimiento a su trayectoria artística (Fig. 192) y de la cual incluso se publicó un catálogo (Cambil, López y Anguita, 2014).

Instituciones y administración premian lo que consideran que encaja dentro de los estándares de lo artístico, sin advertir lecturas más profundas de lo considerado fuera de ese cliché. Principalmente la administración criminaliza de forma desproporcionada todo aquello que pueda suponer una amenaza al estado de bienestar o a la imagen impoluta de la ciudad que tanto se esfuerzan en mostrar, utilizando en algunas ocasiones estrategias disuasorias como anuncios amenazantes con sanciones ejemplares (Llompart, 2010). Realmente la esfera política no tiene claros los límites que ellos mismos se empeñan en establecer con el Graffiti, como se ha comprobado con los ejemplos de las contradicciones de Gallardón en Madrid o el Ayuntamiento de Granada. A menudo se entremezclan intereses y las rencillas que mantienen las diferentes instituciones, departamentos o concejalías a la hora de aplicar las leyes, afectando directamente a los intereses de los escritores de graffiti y



Fig. 191 - Pieza de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS denunciada por el Ayuntamiento de Granada. Calle Vistillas de los Ángeles, Granada, 2010. Archivo personal.



Fig. 192 - Exposición *Mira los muros*. Corrala de Santiago, Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada. 2014. Archivo personal.



artistas urbanos que pretenden aportar algo de dinamismo y alegría con sus intervenciones a una ciudad que consideran gris y estática.

SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, como uno de esos escritores que durante años siempre ha intentado mediar con instituciones y gobiernos para poder pintar en lugares marginales<sup>16</sup>, cuenta que, hablando con técnicos de La Junta de Andalucía, aún se sorprende cuando utilizan su imagen para intereses propios, ignorando posteriormente ellos mismos sus peticiones debido a rencillas o conflictos dentro o entre partidos políticos:

Tenéis ahí una historia que se llama «La Ruta Boabdil», y que el punto número 3 son obras de EL NIÑO DE LAS PINTURAS (...) ahora resulta que el Alcalde me da permiso para pintar esas paredes, a la espera que me apruebe La Junta de Andalucía, y ahora ellos me dicen que no, ¡agárrate! Y digo, ¿cómo que no?! Vamos a ver, si hace cinco años lo pusisteis ahí por toa la cara, que si esto es la polla, que tal y cual, y ahora que me está dando permiso este señor que no se lo esperaba nadie, ¿ahora me vas a decir tú que no? ¡Venga ya, colega! (...) Están haciendo su pelea política a mi costa (...) y al final el que pillá cacho soy yo. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)

### 9.3.2. El reclamo del Graffiti en el arte

Las inclusiones en los circuitos comerciales de arte establecidos en el mundo institucional, por parte de artistas que desde sus comienzos han trabajado en la calle de manera independiente, despiertan también ciertas reticencias y fricciones entre otros que aún continúan haciéndolo exclusivamente en el terreno de lo no-institucional. La polémica abierta entre los conocidos artistas brasileños Os GEMEOS y un grupo de São Paulo, perteneciente a la escena Pixação, es bastante esclarecedor en este sentido. Los pixadores escribieron sobre un mural que el gobierno había encargado a Os GEMEOS (Mariani, 2010). Argumentaron que lo hacían como medida de crítica general contra la institucionalización y comercialización del graffiti, y además reivindicaban la escritura del pixaço como algo auténtico e independiente y no como una estética para ser utilizada de forma superficial con fines lucrativos y comerciales. Al colación del pixaço como paradigma de la fuerte fricción entre Graffiti y mundo del arte, destacamos lo ocurrido en la 28 edición de la Bienal de São Paulo, en la que un grupo de pixadores se colaron en las instalaciones y comenzaron a escribir sobre las paredes (García, 2008). La acción se saldó con unos cuantos forcejeos con el personal de seguridad (Fig. 193), produciéndose finalmente un detenido (Pichadores invadem a bienal, 2008). La paradoja se dio en la siguiente edición de la bienal, cuando el comisario Moacir dos Anjos incluyó a los mismos pixadores que habían protagonizado el mencionado asalto como participantes invitados (Universe in universe, 2010). Puesto que la temática de dicha bienal iba dedicada a la relación entre arte y política (Bienal de Sao Paulo, 2010), parece acertado el hecho

16. El objetivo de los repetidos intentos de mediación de Sex-El niño de las pinturas para con la administración van encaminados a poder intervenir en esos espacios en desuso sin esperar a ser multado en cualquier momento pueda ser multado. En este sentido Sex-El niño de las pinturas (c.p. 2014) expresa su anhelo explicando que la fórmula no pasa por adquirir permiso en un espacio determinado, sino por llegar a acuerdos más amplios: «no queremos permisos, porque en el momento que te dicen donde puedes pintar, te están diciendo también donde no puedes pintar».

de apostar por mostrar información sobre los escritores de graffiti que actúan en contra del sistema, pero una vez más nos encontramos con la tesitura de si es efectivo hacerlo desde dentro de este. ¿Acaso no fue mucho más contundente y verdadero el mensaje de crítica hacia el comercio del arte transmitido con la acción que llevaron a cabo los pixadores al introducirse de manera ilegal dentro del pabellón? ¿Su posterior inclusión se convertiría una vez más en un simulacro? ¿Qué interés tendría entonces?

Al hilo de estas cuestiones, nos encontramos con lo sucedido en la propuesta que presentó el diario *El País* para su stand en ARCO 2012, dedicado exclusivamente a presentar la obra de una selección de algunos de los artistas urbanos más reconocidos en España y a nivel mundial, sobre todo por su trabajo independiente llevado a cabo en la calle (Hermoso, 2012). A parte de las obras que presentó cada uno de los artistas participantes, hubo una acción que llevó a cabo el artista urbano NEKO denominada *Crisis*, que despertó una gran controversia (Jarque, 2012). Se trata de un supuesto asalto en el que se presume que el artista se tomó la licencia personal de escribir con una manguera de agua llena de pintura roja la palabra «CRISIS» sobre unas grandes letras en relieve de *El País*, ensambladas en uno de los laterales de su stand (Fig. 194). Hablamos de supuesto asalto, porque no quedó claro si se trató de una acción realizada libremente por el artista, sin el consentimiento de *El País* ni de la organización de la feria, o si fue todo un gran simulacro consensuado, puesto que dicho artista era uno de los invitados en el mencionado stand del diario. Esta acción derivó en airadas discusiones en las redes sociales, sobre todo entre los que defendían la libertad de creación, sea en el lugar que sea, y entre los que tildaban a estos artistas de haber traicionado el espíritu libre de la creación en el espacio urbano.

Sea con consentimiento o no, es evidente que NEKO consiguió abrir un doble debate aprovechando la cobertura de medios que otorga un festival de arte como ARCO. La primera discusión que NEKO propicia es referente a un país como España, aún en crisis, y el papel ambivalente que desempeñan los medios de comunicación dominantes. El segundo debate tendrá que ver con la mencionada y supuesta pérdida de esencia del Graffiti con la participación de sus practicantes en este tipo de ferias, en las que el mercado del arte y la adecuación a este se convierte en algo primordial para su continuidad, algo que evidentemente pone en cuestión desde el minuto cero todo lo que los escritores traten de comunicar a través de sus piezas. Es muy interesante cómo el propio NEKO se defiende de esta tesitura, pues argumenta que su obra no se cierra a ningún formato o contexto, teniendo siempre como referencia el propio Graffiti, desde el cual el mismo trata de mantenerse activo y, sobre todo, divertirse (Entrevista a NEKO, en Couvreur, 2016: 249). Sobre la tesitura de actuar del mismo modo en diferentes contextos, teniendo en cuenta la opinión de que el Graffiti únicamente podrá hallarse en la calle, NEKO infiere que:

Lo que siempre me he planteado es un poco pues como en la calle, o sea no pinto lo mismo en una puerta de madera, que en un cierre de chapa metálica, que en un mármol, me adapto

al medio. Entonces yo jamás he sido de la opinión de la calle es lo mejor, las galerías son una mierda. No, yo lo que denoto es que haya artistas que no sepan abandonar un formato, que te hagan en la galería lo mismo que hacen en la calle, porque son cosas distintas (...). (Entrevista a NEKO, en Couvreur, 2016: 249)

En el caso de Granada, EC13 (c.p., 2013), uno de los escritores con un pensamiento análogo al de NEKO con respecto a la adaptabilidad del Graffiti a su tiempo, opina que las distinciones se deben sobrellevar con naturalidad, siempre y cuando seas fiel a ti mismo.

Desde mi punto de vista personal creo que lo uno no debe perder nunca es la libertad. Si empiezas a someter tu acto creativo a un mercado, tú mismo eres el que te pones las cadenas. Esto suele ocurrirle a todo el mundo en algún momento. Todas las personas somos seres contradictorios, es imposible que nadie se contradiga en ningún momento de su vida, simplemente porque vamos fluyendo por la vida, vamos cambiando. Se puede pasar de una posición a estar en la opuesta, ¿por qué no? La única manera de no contradecirse sería no posicionándose, no tomar partida en nada. Los discursos surgen de manera espontánea, pero con el paso del tiempo pueden no mantenerse, porque los contextos cambian. (EC13, c.p., 2014)

Esta reflexión confirma lo que venimos desarrollando en los capítulos 9.1 y 9.2 del presente bloque, en los que hemos trazado la idea de la adaptabilidad de la práctica artística de un escritor de graffiti que comienza fuertemente arraigado a una tradición y que, poco a poco, va entendiendo que dentro de dicho afianzamiento o arraigo es posible adquirir una cierta flexibilidad en la praxis y, en consecuencia, contemporizar el Graffiti sin la necesidad de la mencionada pérdida de esencia. Obviamente, dentro del proceso de dicho amoldamiento de la práctica del graffiti a según qué contexto, deberá quedar atrás la estrategia de mistificación con la entrada del Graffiti a los museos (Figuerola, 2006: 188), adoptada en los setenta y ochenta, y aún latente en ciertos sectores de la esfera artística.

## **9.4. La censura en el Graffiti**

### **9.4.1. El espectador como agente determinante**

En el medio urbano, el público, reflejado en las comunidades de vecinos y asociaciones, sustenta un papel importante, por tratarse de sujetos activos, pues además de transeúntes son potenciales propietarios de las áreas susceptibles a ser intervenidas por el artista. Así pues, como ya hemos analizado, el ámbito del mural contemporáneo de tradición grafitera suele ser del agrado de una gran amplitud de público, existiendo también, como es lógico, ciertos conflictos y vicisitudes disonantes. Con el auge de proyectos murales a comienzos de los dos mil, se han sucedido numerosos ejemplos en los que las comunidades de vecinos se han visto implicadas en su proceso, dando como resultado desenlaces dispares que nos hacen reflexionar sobre la diferencia de opiniones y el carácter de posesión con el que se sienten provistos



Fig. 193 - Momento de la detención de los pixadores que irrumpieron en el edificio de la Bienal de Sao Paulo de 2008. En <http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal>



Fig. 194 - Acción Crisis, por NEKO. Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, 2012. En [https://elpais.com/cultura/2012/02/17/actualidad/1329496001\\_567982.html](https://elpais.com/cultura/2012/02/17/actualidad/1329496001_567982.html)



Fig. 195 y 196 - Mural de SMITHE. Festival Asalto. Zaragoza 2011. / Trabajadores del ayuntamiento de Zaragoza blanqueando el mural. En <https://www.festivalasalto.com/el-mural-de-smitheone-ha-sido-eliminado/>



Fig. 197 - Mural de INTI antes de la censura (Tuvo que eliminar la inscripción 15M). Quintanar de la Orden, 2014. En <https://www.lamarea.com/2014/05/15/la-influencia-del-15-m-en-la-cultura/>

algunos ciudadanos en este ámbito. Tomaré como ejemplo dos casos ocurridos en el ámbito estatal que resultan significativos en relación al contexto granadino.

El primero se trata de un festival de arte urbano que se lleva celebrando en Zaragoza desde el año 2005, llamado Asalto. En el contexto de este festival la organización plantea cada año a diversos artistas urbanos el reto de producir una serie de enormes murales en fachadas de edificios por toda la ciudad. En la edición del 2011, SMITHE, uno de los artistas invitados procedente de México, llevó a cabo una de estas producciones murales. Como venía haciendo en su obra, SMITHE realizó una gran ilustración que consistió en representar un enorme insecto ficticio, un híbrido entre elementos orgánicos y mecánicos. La noticia sobrevino cuando la comunidad de vecinos, después de haber dado su consentimiento para la realización de dicho mural, y una vez acabado este, decidieron que debía eliminarse y presionaron al Ayuntamiento de Zaragoza para que ello ocurriera (Festival Asalto, 2011). Su cambio de parecer se debió a «cuestiones estéticas» (Montserrat, 2011). Debido a las presiones, e incluso amenazas, de llegar a juicio a las que fue sometido el consistorio por parte de la comunidad de vecinos, propietarios de la fachada, este finalmente procedió a borrar el mural (Figs. 195 y 196).

El segundo caso, similar al del Festival Asalto, aconteció con el artista urbano chileno INTI. Ocurrió en el pueblo toledano de Quintanar del Orden, lugar de residencia de una asociación cultural llamada CULM (Construir Un Lugar Mejor). Esta asociación tenía el firme propósito de organizar todos los años proyectos en los que por medio de un *crowdfunding* poder llevar al pueblo artistas urbanos que pudieran llevar a cabo murales en distintas medianeras o fachadas de edificios olvidados. El caso es que a principios de 2014 y después de un gran esfuerzo logístico, consiguieron que INTI acudiera a Quintanar de la Orden a realizar una de las obras murales proyectadas. Un dato importante es que la asociación CULM y el resto de agentes implicados en el proyecto no condicionaron el proceso del mural, dejando total libertad al artista, tanto conceptual, como formal y metodológica. Hay que apuntar que, en esta ocasión, el proyecto fue algo más ambicioso que otros años, ya que el ayuntamiento aportó capital para la consecución del mural, en concreto 6.000 euros. Un dato importante que condicionó la evolución de los hechos, pues a partir de comenzaron los problemas. El caso es que INTI representó a uno de sus personajes característicos, una especie de muñeco-bufón que habitualmente disfraza a su antojo, según la temática o concepto que trata de transmitir. En esta ocasión lo transformó en Don Quijote de la Mancha, pero caracterizado y enmascarado como un activista contemporáneo, incluyéndole un pañuelo que tapaba su cara en el que se podía leer «15M» (Fig. 197). El ayuntamiento amenazó con borrar el mural, argumentando que se trataba de una «auténtica provocación». Al final lo que ocurrió fue que obligaron al artista a borrar la inscripción «15M», valorando más tarde en posteriores reuniones si se procedería a eliminar el mural completo o no (Gómez Delgado, 2014).

Con esto se abre un debate acerca de la libertad de expresión, o la falsa libertad de expresión que existe en el marco de los festivales urbanos subvencionados por instituciones. SAM3 comenta al respecto que no cree «que haya una falsa libertad de expresión en estos festivales, hay diferencias obvias entre unos y otros y luego entre las mismas ciudades y los propios artistas, no es una cuestión que se deba tratar con tanta generalidad» (Sam3, c.p., 2013).

El asunto de la censura en el mundo del arte urbano y el graffiti comercial, traducido sobre todo en los denominados murales contemporáneos, no se aleja de lo acontecido en numerosas ocasiones en el mundo del arte público. Un caso muy sonado fue lo que ocurrió con la obra *Tilted Arc* del artista Richard Serra, que fue desmantelada y destruida, desapareciendo de la ubicación en la que había sido colocada, la Federal Plaza de Nueva York (Serra, 2010: 191-192). Serra se dio cuenta más tarde de las manipulaciones y enredos de las que fue capaz el juez Edward D. Re para emprender una guerra personal contra dicha obra, llevando a cabo toda una estrategia de desprestigio contra el artista, además de alentar a los oficinistas del edificio en el que él mismo trabajaba a que firmaran diversas peticiones para su destrucción (Serra, 2010: 193-196). Después de casi diez años de acusaciones y pleitos entre el artista y la Administración de Servicios Generales, la obra fue desmantelada y guardada en un almacén de Brooklyn, a la espera de ser reubicada. Pero Serra se negaba a colocar la obra en otro lugar, puesto que había sido concebida para ese lugar específico y esta perdería su razón de ser en otro sitio diferente. Richard Serra, muy a su pesar, experimentó en esta ocasión la pérdida de libertad de expresión, al vender su trabajo a una institución, procedimiento habitual en los trabajos de arte público. Serra, incrédulo ante esta situación, afirmó que «*Tilted Arc* nunca fue diseñado para hablar por el Gobierno de los Estados Unidos, ni lo hizo jamás» (Serra, 2010: 196).

Los problemas de consenso, las manipulaciones políticas y las licencias en cuanto a juicios estéticos por parte de autoridades son habituales en el ámbito del graffiti institucional y, al igual que Richard Serra mostraba su frustración y reclamaba la creación de una ley que abogara por los derechos morales del artista ante una obra comisionada (Serra, 2010: 203), los escritores de graffiti y artistas urbanos que actúan en la calle de forma anónima e independiente reclaman su sitio en la ciudad, a base de interpretarla y dar a conocer su propia visión de ella, sin tener en cuenta la opinión pública ni la participación de instituciones. Es por ese motivo que los escritores de graffiti tienen más que asumido el carácter efímero de una obra situada en el espacio urbano, relativizando en numerosas ocasiones el posible corto periodo de vida de las piezas murales con las que puedan haber participado a través de trabajos comisionados o proyectos institucionales.

#### 9.4.2. El Graffiti comercial y la especulación

El Graffiti comercial existe como una opción laboral que se da, a menudo, entre los escritores y artistas urbanos como un recurso económico o vía de escape frente a los problemas con las autoridades, además de como un modo de aprendizaje alternativo (Castleman, 2012: 173). Tratar de ganar dinero con la mistificación del Graffiti (Figueroa, 2006: 187) es algo que ha ocurrido desde los inicios del graffiti, como también que numerosos comercios e instituciones se sientan atraídos por la estética del *graffiti style* en numerosas ocasiones. Aparece un nicho u oferta de trabajo que los escritores tratan de aprovechar, normalmente a través de una economía sumergida, puesto que casi siempre se trata de pequeños trabajos como decoración de persianas o pequeños murales. La decoración de comercios será la fórmula más recurrida por empresarios. En el caso de Granada se ha analizado el intento que hizo el ayuntamiento por atraer esta tendencia hacia su beneficio propio, pues pretendía que los escritores decoraran los comercios para paliar el problema de las firmas y, de paso, hacerse con una publicidad amable hacia los jóvenes. El comentado programa *Intergraffiti*, que se anunció como una gran actividad que atraería a los escritores de graffiti de la ciudad a pintar murales artísticos y decorar así los comercios del centro, resultó ser un fiasco, puesto que el ayuntamiento y sus concejalías implicadas no supieron cumplir con los objetivos planteados desde un principio. Y cómo se ha visto, las pretensiones económicas de los escritores de graffiti y el ofrecimiento por parte de la organización de dicho programa tampoco encontraron un punto de consenso.

Siguiendo la estela de la estrategia integradora comentada anteriormente, otra táctica que se viene utilizando por algunas instituciones y gobiernos es la utilización de la etiqueta arte urbano para la revalorización especulativa de ciertas zonas y barrios de algunas ciudades, diferenciándolo, interesadamente del Graffiti:

Se fue consolidando la impresión de que el Arte Urbano del s. XXI (...) se estaba convirtiendo en una plataforma más para ingresar en el circuito comercial o galerístico (...) Además, había incurrido en una especie de intrusismo mural que competía de un modo desigual con los escritores en unos hábitats muy concretos, como eran el centro urbano o los barrios-escaparate. (Figueroa, 2014b: 22)

Uno de los casos más esclarecedores en este sentido podríamos encontrarlo en el «Proyecto MAUS» (Fig. 198), enmarcado dentro del gran proyecto *Soho, barrio de las artes* (Camargo, 2010) en Málaga, y creado con el fin de revalorizar el Barrio del Ensanche al estilo de Berlín, a base de obras de artistas urbanos de renombre como Shepard Fairey, DFACE, ROA, FAITH47 o el colectivo BOA MISTURA, entre otros (Figs. 199). Este megaproyecto contó con el beneplácito del ayuntamiento y fue comisariado por Fer Francés, hijo del director del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (El proyecto MAUS..., 2013). Posteriormente a las grandes intervenciones realizadas en





Fig. 198 - Mapa del Proyecto MAUS. Málaga, 2013.  
 En <https://www.streetartmalaga.com/areas-arte-urbano/soho-maus-malaga/>



Fig. 199 - DFACE y SHEPARD FAIREY. Proyecto MAUS. Ensanche Heredia, ahora conocido como Barrio del Soho. Málaga, 2013. En <http://andaluciadiary.com/malagas-urban-street-art-in-soho-barrio-de-las-artes/>

este barrio, surgió una polémica en algunos medios sobre las cantidades de dinero destinadas al proyecto y su procedencia (Zotano, 2013). El artista malagueño Rogelio López Cuenca denunció la falta de compromiso real con el contexto, en provecho de un fin publicitario y unos intereses urbanísticos. López Cuenca argumentó tales críticas dirigidas a los gestores de dicho proyecto de la siguiente manera:

(...) este tipo de proyectos de *street art* y distritos de arte son el reclamo típico y a la vez la pantalla recurrente de los procesos de gentrificación y especulación inmobiliaria. Si este caso tiene una virtud es que la operación es tan grosera, sus promotores van tan sobrados, que ni se han preocupado de salvar las apariencias. (García, 2013)

## 9.5. El Graffiti, entre aulas y calles

La utilización del graffiti como herramienta didáctica en el marco de la educación artística reglada ha ido en aumento en los últimos años, sobre todo en los niveles de primaria y secundaria. Lo mismo ha ocurrido en otro tipo de iniciativas artísticas no regladas, como actividades didácticas vecinales y proyectos impulsados por museos, centros de arte o instituciones públicas y privadas. Es obvio que el graffiti es un tema atrayente para la gran mayoría de jóvenes, sin saber ellos mismos a veces muy bien porqué. Simboliza rebeldía y libertad, y se trata de algo muy cercano, algo que siempre han visto a su alrededor, en sus barrios; preguntándose a veces quién habrá decidido pintar en este o aquel muro, cómo lo habrá hecho y por qué.

Entre el público receptor existe también un gran porcentaje de jóvenes que lo han practicado alguna vez, o incluso que encarnan ya al tipo de escritor de graffiti con cierta experiencia. En España, la gran mayoría de escritores de graffiti suelen comenzar su andadura en un entorno juvenil o de instituto –en el periodo de educación secundaria–, aunque es pasada esta etapa cuando se suele desarrollar plenamente la práctica del graffiti (Figueroa, 2006), continúen los estudios universitarios o no. Algunos docentes de las generaciones más jóvenes –y otros no tan jóvenes–, que muestran inquietud por una constante revisión y renovación educativa, se han dado cuenta del calado de este fenómeno en los alumnos y han manifestado interés por introducirlo en el temario de sus asignaturas. Esto les es útil como dispositivo motivacional y, a la vez, como salvoconducto a las rutinarias unidades didácticas.

Una de las claves acerca de la importancia de la inclusión del graffiti como tema en las programaciones didácticas es el aspecto desde el cual el propio docente aborde el asunto y qué enfoque le dé. No convendría olvidar que estamos hablando de un fenómeno complejo y tangencial a una serie de problemáticas que tienen que ver con el sentido de la convivencia en el espacio público y otros subtemas, como podrían ser el concepto de patrimonio y su conservación, o el rumbo que toman las políticas culturales de ciudades determinadas. Tratar el tema del graffiti solamente desde una óptica estética significa mantener la puerta cerrada a su posible utilización

como fuente de conocimiento, superando de una vez por todas la manida dicotomía sobre la convivencia única de un graffiti bueno contra un graffiti malo.

Como ya se ha analizado en el capítulo 8.4.3, los equipos de gobierno de las ciudades con mayor cantidad de graffiti, entre ellas Granada, desbordados por un fenómeno que no terminan de comprender, abogan por actuar a través de dos vías paralelas y que consideran complementarias. Por un lado, el endurecimiento de las ordenanzas que atañen a esta práctica, con un aumento en la cantidad de las sanciones e imposición de multas ejemplares a algunos pobres sujetos, previsiblemente con el objetivo de lanzar mensajes disuasorios, con el apoyo de los medios de comunicación dominantes (Sánchez, García y Rodríguez, 2013). Por otro lado, se establecen una serie de políticas de concienciación, dirigidas especialmente a los jóvenes y en colaboración con instituciones educativas, centros sociales afines e, incluso, algunos escritores de graffiti.

### **9.5.1. Talleres de graffiti en el ámbito escolar**

Desde hace más de una década, en la educación primaria y secundaria proliferan los talleres y cursos presentados como una introducción a la práctica del graffiti –a veces extraescolares y, cada vez más a menudo, integrados en programaciones didácticas–, siendo en realidad en la mayoría de los casos, pintura mural colectiva producida mediante la herramienta más popular en este ámbito, la pintura en aerosol. En ocasiones, la temática del graffiti se trata como parte teórica en las escasas asignaturas de plástica de nuestro sistema educativo, como si de una disciplina o técnica más se tratase, igual que podría ser la acuarela, el gouache o el óleo; y muy a menudo se utiliza de manera práctica para fines decorativos, por medio de concursos con temáticas de concienciación o, simplemente, para canalizar las posibles pintadas que pudieran aparecer y dar así un lavado de cara al centro educativo en cuestión y sus muros colindantes.

Este tipo de talleres de graffiti, tan comunes, no han faltado en Granada. Y lo cierto es que ha existido una gran demanda por parte de los centros educativos desde que comenzó a popularizarse el fenómeno del graffiti en la ciudad en el año 2001, coincidiendo con una época en la que los escritores locales empezaron a normalizar el hecho de salir a pintar a la calle a la luz del día. El grupo de escritores de graffiti URBAN WRITERS, formado por RENO, DREW y NAKE, es posiblemente uno de los que más ha explorado la transmisión de conocimientos a través de este tipo de talleres. Este colectivo, ya extinto, se unió en 2005 para abrir un local en el que vender productos relacionados con el graffiti y que, al mismo tiempo, les sirviera de base de operaciones desde la que realizar proyectos por encargo, como decoraciones murales. Sin habérselo planteado demasiado como una opción, se vieron envueltos en este tipo de actividades educativas a través del graffiti. La asociación APREX (Asociación para la Reinserción de Ex-toxicómanos) les propuso coordinar una serie de

talleres dirigidos a alumnos de Educación Secundaria Obligatoria de varios centros educativos de Granada, enmarcados en un proyecto de integración. Los talleres se desarrollaron en distintos puntos de Granada, en centros como el IES Albayzín-La Salle, el IES Francisco Ayala o el CE Ave María San Cristóbal. Se trataba de una serie de clases teóricas y prácticas en las que, por un lado, se introducía a los alumnos en la historia del graffiti como movimiento y, por otro lado, se les explicaba los pormenores de la técnica de la pintura en spray y las distintas fases a seguir para pintar unas letras a modo de rótulo con un nombre o pseudónimo. Algunos escritores, pertenecientes a una tercera generación u oleada que apareció con fuerza en la escena granadina entre los años 2007 a 2009, asistieron a estos talleres. SABOR (c.p., 2013) recuerda que ahí fue donde descubrió la gran variedad que había de pintura, difusores y demás aspectos técnicos del spray; además, descubrió que existía una tienda en Granada como Urban Shop, especializada en productos relacionados con en el mundo del Graffiti.

A nivel personal he tenido la oportunidad de experimentar en varias ocasiones la enseñanza del graffiti como vía educativa en diferentes proyectos. La primera vez que participé en uno de ellos fue en el 2006, debido a la llamada de Luis Cotarelo, educador social que por aquella época colaboraba con una asociación de la zona norte de Granada, llamada Anaquerando. El proyecto que proponía Cotarelo consistía en realizar varios talleres de diferentes temáticas, entre las que se encontraba el Graffiti; e iba dirigido hacia los jóvenes del barrio periférico de Almanjáyar. Este taller se realizó en dos fases, la primera constaba de una serie de clases teórico-prácticas en las que los alumnos se dedicaban a realizar bocetos sobre papel y a experimentar la herramienta del spray sobre unas tablas de aglomerado, todo ello por medio de ejercicios y juegos que, entre una animadora social y yo mismo preparábamos previamente. La segunda fase del proyecto, en la que RENO y DREW colaboraron ayudándome en las funciones de coordinación, consistió en pintar un mural participativo sobre las paredes del Centro de Servicios Sociales y Comunitarios de Almanjáyar (Fig. 200). La idea era que en él pudiesen colaborar todos los vecinos que desearan hacerlo. Lo cierto es que la experiencia de esta última acción fue un tanto caótica, aunque la intención fuese buena, ya que se trataba de escribir una frase a modo de rótulo que representara un mensaje unitario referente al barrio y que entre todos colorearan las letras. Pero el hecho de que cualquiera pudiese participar, sin haber recibido unas indicaciones previas e instrucciones concretas, hizo que la organización se nos fuera de las manos, y tuvimos que limitar la participación a los primeros vecinos que ya se habían dispuesto a colaborar.

Como se ha señalado anteriormente, a partir del año 2005 en adelante fue incrementándose en Granada el número de talleres extraescolares de graffiti, siendo en su mayoría cursos de técnica y procedimiento del spray, rematados con la realización de una pintura mural de estética graffiti. Aparte del grupo URBAN WRITERS, que fueron los más afanados en este ámbito, otros escritores locales, como RETI,



Fig. 200- Proceso de mural colectivo en las paredes exteriores del Centro de Servicios Sociales y Comunitarios de Almanjáyar. Granada, 2006. Imagen cedida por RENO.



Fig. 201 - Taller de graffiti en el IES Montevives. Las Gabias, Granada, 2006. Imagen cedida por Stook.

EL NIÑO DE LAS PINTURAS, RUBY, SOVRI o CHEKO –por mencionar algunos–, participaron en proyectos similares y por diferentes motivos. Un caso especialmente llamativo fue el del escritor almeriense STOOK, afincado en Granada por aquellos años. STOOK, además de ser uno de los escritores más activos en Granada entre los años 1998 y 2006, resulta que en este último año era profesor interino de «Educación Plástica y Visual» en el IES Montevives, en Las Gabias. STOOK utilizó como premio y colofón a su asignatura la concesión de un permiso para que sus alumnos pudieran pintar con spray sus nombres en las paredes que rodeaban el recinto del centro, en formato taller exprés dirigido y coordinado por él mismo (Fig. 201). Como si de una especie de vítores contemporáneos se tratasen, STOOK utilizó el graffiti como un premio a la excelencia del alumnado.

### 9.5.2. Graffiti en la Universidad

La Universidad de Granada también ha tenido mucho que decir en cuanto a la inclusión del Graffiti como vía o reclamo hacia diferentes actividades didácticas celebradas. En 2004 se me propuso coordinar junto a SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS el primer curso celebrado en la UGR en el que, explícitamente, el tema principal era el Graffiti y en el que se ofrecían créditos de libre configuración a los estudiantes. Su título fue «I Curso de Pintura Urbana», organizado por la Fundación Empresa Universidad y celebrado en el Colegio Mayor Reyes Católicos. El enfoque inicial de este curso, de una duración de 20 horas divididas en cuatro días, fue que sirviera de lugar de encuentro y debate en torno al Graffiti y, a la vez, mostrar a los interesados algunos apuntes sobre su historia y evolución. El curso se zanjó con la consecución de un mural colectivo en las paredes del patio del colegio mayor (Fig. 202). En dicho taller confluyeron alumnos de perfiles variopintos, siendo en su mayoría estudiantes de Bellas Artes interesados en ampliar conocimientos sobre aspectos muy concretos del graffiti y la herramienta del spray.

Han pasado más de diez años desde aquél curso, y hace unos meses lo recordé comparándolo con una colaboración que llevé a cabo en la asignatura «Pintura II: Lenguajes y Procedimientos», del segundo año del Grado en Bellas Artes, gracias a la llamada de Carlos Jiménez, artista plástico y docente de pintura en la facultad. En ella dirigí una *masterclass* en la que presenté mi caso como ejemplo de egresado que trata de ganarse la vida realizando proyectos murales e investigando el fenómeno del Graffiti. Los alumnos, por el interés que se vio que mostraban, sentían la necesidad de conocer otras técnicas, disciplinas o ámbitos relacionados con la pintura, más allá de los clásicos temples o encáusticas que se enseñan en la facultad (Fig. 203) –técnicas también necesarias para el aprendizaje pictórico–. Por ese motivo, Carlos Jiménez decidió introducir en su clase una serie de monografías sobre otras técnicas pictóricas o disciplinas artísticas que representan salidas reales en la actualidad, en cuanto a una profesionalización a través del arte, y que en contadas ocasiones se llegan a tratar en Bellas Artes. El graffiti, en su vertiente



Fig. 202 - Proceso del trabajo final del I Curso de Pintura Urbana. Colegio Mayor Reyes Católicos, Granada, 2004. Archivo personal.

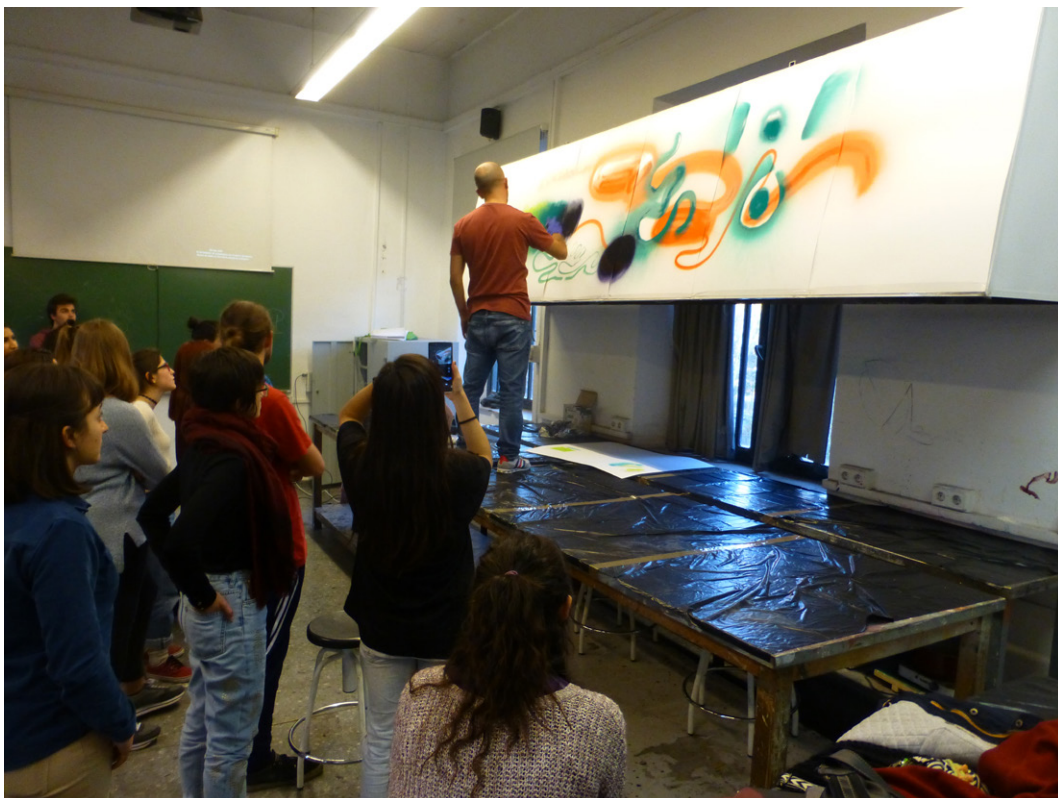


Fig. 203 - Monográfico sobre Graffiti en la asignatura Pintura II: Lenguajes y Procedimientos. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Universidad de Granada, 2015. Archivo personal.

más comercial, la del denominado muralismo contemporáneo, ha ido adquiriendo una gran popularidad en los últimos años. En consecuencia, se ha abierto una posibilidad en el mercado del arte y el mundo publicitario, en la que el escritor de graffiti muralista se ha afianzado como un profesional más en el difícil mercado laboral.

Así mismo, para encontrar una propuesta didáctica en Granada diferente a los talleres y cursos de graffiti descritos, hay que remontarse al año 2012, en el que se llevó a cabo en la Facultad de Bellas Artes un proyecto presentado como «Taller de exploración urbana». El investigador y docente Javier Abarca fue invitado para dirigir una serie de rutas contemplativas por parajes de Granada alternativos. Este punto de vista tiene mucho que ver con la visión que los escritores de graffiti tienen de la ciudad. La práctica de este tipo de paseos es algo habitual en su rutina, en la que se procede a una búsqueda y captura de nuevos lugares en los que intervenir, alejados del control social. Resulta interesante visibilizar este tipo de exploraciones urbanas que, por otro lado, nada tienen que ver con las denominadas rutas de arte urbano, en las que se utiliza la fórmula del museo convencional –un grupo de visitantes son dirigidos por un guía–, eliminando los lienzos y cambiándolos por murales al aire libre. En Granada existen rutas guiadas que han sido trazadas especialmente para que los asistentes conozcan los murales del escritor de graffiti más mediático –también es de los más activos– de la ciudad, EL NIÑO DE LAS PINTURAS. En la actualidad, una de estas rutas guiadas, que se desarrolla con bastante éxito de asistencia, llamada «*El niño de las pinturas, cuando las paredes hablan*», la coordina la asociación Granada con Lupa. Realmente este tipo de fórmulas al estilo audioguía en el que las obras se encuentran en lugares predecibles, no ayudan demasiado al conocimiento geográfico de los espacios alternativos a los que alude Abarca, en los que realmente sí se «amplía y enriquece la conciencia que el espectador tiene de su entorno» (Urbanario, 2016).

### 9.5.3. La problemática de la mediación y la enseñanza del Graffiti

En concordancia con los paseos psicogeográficos como fuente de conocimiento de la ciudad mencionados por Abarca, el docente y artista plástico Juan Llorens se salta toda obviedad en un trabajo de investigación en el que podemos encontrar reflexiones acerca de cómo introducir el graffiti en las aulas de un modo natural para los alumnos. Se trata de su tesis doctoral *Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística* (2015), en ella defiende la idea de una búsqueda de conocimiento y sabiduría desde la observación diaria de los muros de las ciudades, a través de recorridos y derivas urbanas. Este punto de vista, que va más allá de la contemplación de los murales artísticos relacionados con el graffiti, es interesante en la medida que trata el fenómeno como una realidad cotidiana con posibilidades de convertirse en un instrumento didáctico para ser utilizado en la educación artística (Llorens, 2015).



En el otro extremo se situaría el caso de Granada y la manera en que las distintas áreas administrativas del ayuntamiento hacen uso del Graffiti a nivel educativo, predominando el manejo de tópicos y superficialidades. En este sentido, volvemos a mencionar el caso paradigmático del proyecto que desarrolla desde 2014 el Ayuntamiento de Granada, titulado *Granada + Imagen*, y coordinado por la Oficina Técnica Agenda 21 Local. Con este plan, que ha pasado por diferentes fases, se trata de «organizar y controlar» este fenómeno a través de la tradicional diferenciación entre arte y vandalismo (Agenda 21 Local, 2014), estrategia muy común en la administración que atañe al espacio público. Se trata de un punto de vista muy alejado al de una observación del entorno urbano amplia y sin restricciones a la que alude en su tesis Llorens (2015). A pesar de los intentos de Agenda 21 Local por acercar este fenómeno a la ciudadanía, e intentar mediar entre ella y los escritores de graffiti locales, una serie de actuaciones un tanto desacertadas en el pasado –actividades anunciadas que no se llegan a realizar, promesas al colectivo de escritores de graffiti sin cumplir, etc.–, llevadas por un afán propagandístico más que práctico y realista, han hecho que su proyecto carezca de rigor y crítica a ojos de muchos de los escritores de graffiti y artistas urbanos a los que se supone que va dirigido y a los que afecta directamente.

Como ya se ha mencionado anteriormente, desde 2014 el proyecto *Granada + Imagen* se centra en varias acciones, apostando fuertemente por dotar a los escritores de una serie de espacios en los que poder pintar sin miedo a que les multen, o lo que los promotores de la acción denominan «espacios libres para el graffiti artístico» (Agenda 21 Local, 2014). Reno (c.p., 2013), uno de los escritores de graffiti más veteranos de la ciudad, opina sobre este tema que todo es una maniobra política para captar votos de jóvenes y publicitarse en prensa. EC13 (c.p., 2013) cree que, aunque estos lugares están bien para que los principiantes se inicien en la práctica del graffiti de forma relajada, siempre habrá alguien que se salga del marco. Por otro lado, María de la Encarnación Cambil, docente del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Granada, opina que «la obligación de las instituciones en sus políticas culturales es convertir en oportunidad lo que puede, para algunos, ser una debilidad. Hasta ahora que yo sepa esto no se percibe así, aunque parece que hay voluntad de hacerlo.» (Cambil, c.p., 19-12-2016).

Por ese mismo motivo parece *a priori* que cobra más sentido la segunda fase proyectada por Agenda 21 Local. Se trata de un programa educativo denominado «El graffiti en Granada», dirigido a jóvenes de educación primaria, secundaria y bachillerato. En él, a través de una serie de conferencias en las que se han prestado a participar algunos escritores locales, se utiliza el graffiti y el arte urbano para «transmitir valores positivos (...) como respeto y tolerancia» (Agenda 21 Local, 2014). RUBY, una de las escritoras de graffiti que se prestó a participar en estas charlas, matiza que:

(...) se produce esta gran contradicción en los políticos en cuanto a que, por un lado lo promocionan como algo que le gusta a los jóvenes, y por otro rechazan lo que destruye. El problema está en que meten en el mismo saco muchas cosas. La prensa hace lo mismo, recuerdo un titular del periódico que decía 'Multas de 1500 euros por pintar graffiti y orinar en la calle'. Cuando ocurre algún suceso en el que alguien pinta en un monumento, de repente para la prensa todos los escritores de graffiti son malísimos, cuando hay muchos que aportan cosas positivas y se le está quitando todo el valor a sus trabajos. (RUBY, c.p., 2014)

Esta contradicción, vista desde la óptica de los escritores de graffiti muralistas, queda patente en el proyecto *Granada + Imagen*, en el que se apuesta fuertemente por la cesión de muros libres para la práctica del graffiti artístico, eso sí, previa presentación de bocetos y registro de datos personales. Sin embargo, al ser el graffiti precisamente un fenómeno que visibiliza y pone en evidencia la problemática de las políticas en materia de espacio público y cultura, desde el ayuntamiento sienten la necesidad de eliminarlo rápidamente y conservar solo lo que interese, normalmente formas de expresión pictóricas que tienden a la figuración y a lo que es visualmente considerado como bello. Figueroa reflexiona sobre ello considerando que el graffiti de letras:

Se estima como un síntoma molesto, una desagradable disonancia en el paisaje urbano de ribetes distópicos, cuya repulsa social no responde más que a criterios culturales, imposiciones que nos hacen acatar que es malo o convicciones que confirman que hemos asumido el gusto estético requerido para formar parte del modelo social que nos acoge, aunque nos perjudique. No solo aceptamos la administración pública del ordenamiento urbano y de las fachadas e interiores de nuestras casas, sino incluso la renuncia al hecho de discrepar y proponer. (Figueroa, 2013: 383)

#### 9.5.4. Sobre observar la calle

Mirad las personas que corren afanosas por las calles (...) Se lanzan hacia delante, sin mirar ante sí, pues recorren maquinalmente el trayecto, conocido de antemano. (...) El hombre moderno, universal, es el hombre apurado, no tiene tiempo, es prisionero de la necesidad, no comprende que algo pueda no ser útil. (...) Si no se comprende la utilidad de lo inútil, la inutilidad de lo útil, no se comprende el arte. Y un país en donde no se comprende el arte es un país de esclavos o de robots, un país de gente desdichada, de gente que no ríe, ni sonrío, un país sin espíritu. (Ionesco, 1961, citado por Ordine, 2013: 74)

La Universidad de Granada ha creado recientemente un área dedicada exclusivamente a la coordinación de actividades didácticas y educativas dirigidas a los distintos sectores de la sociedad. En el marco de esta área llamada Educa, de la Universidad de Granada, existen una serie de visitas guiadas en las que profesionales se dedican a desgranar cada exposición y aprovechar su contexto, para realizar una serie de actividades didácticas dirigidas a los grupos de alumnos visitantes que acuden, de vez en cuando, por iniciativa de los propios centros educativos (Educa UGR, 2017). Se trata de una iniciativa encaminada a enseñar a observar arte. A través

de las distintas propuestas artísticas que va ofertando la Universidad de Granada, los espectadores –ya sean docentes o alumnos– reciben una orientación desde la que poder partir conceptualmente para discurrir en un destino diferente, según las conclusiones obtenidas por cada uno. Esta forma de aprendizaje es interesante en el sentido de que se nos está proporcionando un catálogo de herramientas sin especificar cómo debemos utilizarlas, recordándonos continuamente la importancia del contexto y ayudándonos a comprender la transdisciplinariedad del arte. En el marco de la educación artística, extrapolar esta idea y utilizarla para abrir los muros del museo es precisamente lo que llevan predicando durante algunos años investigadores y docentes como Pallarés (2007), Abarca (2010) o Llorens (2015). La idea es abrir nuevos caminos hacia metodologías de aprendizaje basadas en la observación de nuestras ciudades y lo que en ellas acontece, es decir, procedimientos de investigación basados en la reflexión de contextos urbanos.

Juan Llorens, que reivindica la expresión plástica y visual como asignatura fundamental en cualquier fase de aprendizaje, fundamenta su metodología en que «lo que uno ve, es lo que uno sabe» (Llorens, 2015), refiriéndose al conocimiento que podemos extraer a través de los muros de nuestras ciudades. ¿Por qué no utilizar esta información como herramienta educativa en un aula de pintura? Como bien explica Llorens en su tesis doctoral, el material didáctico que puede obtenerse partiendo de la observación y contemplación de los escritos en las paredes de la urbe es infinito (Llorens, 2015) y, además, de acercarnos a formas de proceder como la improvisación y la deriva, tan útiles para cualquier proceso creativo, hace que se desarrolle en el sujeto observador una fuente de discernimiento inagotable. Con todo ello, ¿cómo saber qué es lo realmente interesante de «lo que uno ve» y ¿qué criterios debe seguir un docente que decida aplicar una metodología de aprendizaje a través de la observación urbana?

Según hemos advertido anteriormente, esta manera de aprendizaje mantiene una relación directa con las formas de proceder habituales que practican los escritores de graffiti y artistas urbanos, interviniendo por su cuenta y riesgo en multitud de lugares dispares de la ciudad. Tanto los unos como los otros buscan unos objetivos específicos que requieren un conocimiento exhaustivo del contexto (Abarca, 2010). La observación contemplativa y reflexiva nos puede revelar, por ejemplo, en qué tipo de barrio nos encontramos y cuáles son las problemáticas que le afectan. Es diferente el caso de los mencionados safaris urbanos o rutas guiadas a través de los murales realizados en el marco de festivales o convocatorias que soportan la etiqueta de «arte urbano». Este tipo de itinerarios, lejos de parecerse a una deriva urbana, se convierten en algo predecible y fácilmente mercantizable –hay ofertas de este tipo por las que hay que pagar–, y en la mayoría de los casos se sustenta en la espectacularidad de las enormes dimensiones de las obras. También es cierto que estas rutas nos pueden revelar otros aspectos específicos de cada contexto, por cómo son recibidas en tal o cual barrio por sus vecinos y cuál es su

impacto en él. Por ejemplo, en el barrio granadino del Realejo de Granada, lugar en el que se ha establecido la ruta citada en el capítulo anterior, y que recorre algunos de los murales de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, existe entre la mayoría de los vecinos un gran sentimiento de pertenencia y protección hacia las piezas del mencionado artista. No hay más que pasear un rato por sus calles para comprobarlo. Este fenómeno ha hecho que las obras de SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS en el Realejo se perciban por el viandante como un elemento identitario más del barrio. Como ejemplo, el citado caso de la *Jirafa cablejera* (p. 316).

En el proyecto *We Art Urbà* (2014) encontramos la idea de transformación activa de un barrio mediante la observación e intervención colectiva. La Asociación de Vecinos del barrio de Canamunt, en Palma de Mallorca, ante la creciente aparición de un sinfín de intervenciones en las calles del barrio, decidió autodeclararse tolerante ante el arte urbano, aunque eso sí, debían matizar y debatir ciertos asuntos problemáticos de cara al espacio público. Con el apoyo del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard –en una apuesta clara por el arte contextual y de intervención– y coordinado por el investigador y docente Jordi Pallarès, y el artista Joan Aguiló, se efectuaron una serie de actividades consistentes, por un lado, en mesas de debate sobre cómo, dónde y por qué actuar de una manera determinada en un barrio; y por otro lado, una serie de intervenciones específicas realizadas por los propios vecinos del barrio en las que tener presente el contexto en todo momento, como concepto o idea, era lo primordial. En estas actividades surgió la idea de la transformación de un barrio a través del arte urbano y se debatió sobre éticas de actuación, o los gustos sobre un tipo de obras por encima de otras, y el porqué de ello.

Pallarès presenta la ciudad como un lugar en el que «autoprojectarse» y en el que «los adolescentes y no tan adolescentes arman sus propios cimientos con una masa hecha a base de un rico y mixto material» (Pallarès, 2007). Hoy en día, los centros escolares suelen alejarse de esta idea y, en consecuencia, el alumnado suele experimentar rechazo y aversión hacia dicho sistema educativo reglado. Por eso no resulta descabellada la idea de que el docente enseñe y aprenda –en un ejercicio recíproco– a través de la ciudad y lo que en ella acontece, para obtener así una serie de claves desde las que resignificar los conceptos que nos vienen dados, que *a priori* parecen incuestionables e inamovibles. Pero, ¿es este método de enseñanza factible teniendo en cuenta la gran masificación de manifestaciones, expresiones y estímulos que podemos encontrar en el espacio urbano? ¿Cómo filtrar o clasificar todo aquello que pensamos que puede ser superfluo, si es que lo hay?

## 9.6. Prácticas artísticas convergentes con el Graffiti

### 9.6.1. El graffiti como estímulo artístico

Existen una serie de artistas que en sus carreras se han visto seducidos e interesados por la espontaneidad y la franqueza que rebosa el graffiti. El fotógrafo Brassai fue uno de los primeros en advertir explícitamente sobre la importancia de las señales que el ser humano dejaba escritas en las paredes de París a partir de los años treinta (Brassai, 2009). En 1956, el MOMA de Nueva York organizó una gran muestra titulada *Lenguaje of the Wall. Parissian Graffiti Phographed by Brassai* en la que se mostraba una selección de sus innumerables fotografías del graffiti hallado en algunos barrios marginales de la ciudad. No cabe duda que contribuyó a visibilizar y concienciar al público sobre un fenómeno olvidado y, como describe Juan Miguel Hernández (2008: 10), el hecho de que un fotógrafo se hubiese fijado en este fenómeno supuso «una puerta de acceso a la médula de lo real». Artistas como Pablo Picasso, Asger Jorn, Jean Dubuffet, Antonio Tàpies, Jean-Michel Basquiat, Richard Hambleton, Keith Haring también supieron ver, cada uno a su manera, tanto en los dibujos infantiles como en los graffitis, una forma de proceder que tradujeron en un procedimiento pictórico de escribir con la pintura. Estos artistas utilizaron el lenguaje esquemático de los signos buscando volver a un origen, a una simplicidad que reflejara sinceridad en la pintura (de Barañamo, 2005: 27). Esa sinceridad pictórica buscada por algunos artistas de la historia contemporánea es la que hallo en los escritores de graffiti, que actúan al margen del sistema, de manera independiente. Podríamos aplicar perfectamente a los escritores la definición que desarrolla de Barañamo en la que explica por qué artistas como Dubuffet o Picasso advirtieron en el graffiti un lenguaje digno de ser estudiado y simulado:

Todos saben que la verdad de la pintura no se basa en ideas y teorías artísticas, sino que la verdad de la pintura está más allá o más arriba, o antes o fuera, de las ideas preconcebidas y las academias. A pesar de las diversas maneras de actuar en su pintura, cada unos de estos artistas sabe que era su sinceridad en crear su mundo lo que les daba su gran fuerza plástica. (de Barañamo, 2005: 43)

Existen, en cambio, otros artistas que se han fijado en el graffiti como un fenómeno coetáneo a su propio contexto. Una realidad con la cual conviven y sobre la que han tratado de experimentar y poner en evidencia de diferentes maneras. Gordon Matta-Clark, en una búsqueda de lo olvidado por el *establishment*, realizó una serie de acciones situando el foco en el Graffiti, en aquellas piezas y *tags* que inundaban las calles y el suburbano de su entorno, Nueva York en los años setenta. Matta-Clark se interesó por el Graffiti y realizó una serie fotográfica de diversos vagones de metro pintados con la idea de exponerlas. En protesta por la denegación a que se incluyese dicha obra fotográfica en la *Washington Square Art Fair*, Matta-Clark organizó su propia exposición, la cual llamó *Photoglyphs*, en la que expuso dichas

fotografías en un camión, lo paseó por la misma zona donde se celebraba la feria e invitó a escritores de graffiti y gente del barrio para que lo pintasen o firmasen con espráis. Más tarde recortó en fragmentos aquel camión pintado y colocó dichas piezas en el interior de las salas de exposiciones donde tuvo oportunidad. El resultado de todo aquel proceso, una descomposición de un objeto intervenido y descontextualizado, fue denominado como *Graffiti trucks* (Smith, 2018).

El inagotable artista Sol LeWitt, en una interesante obsesión por la pared como soporte pictórico, se dedicó durante el periodo de finales de los setenta a fotografiar los muros de su barrio, Lower East Side, en las que destacaron los *tags* propios del Graffiti, así como inscripciones políticas y carteles deteriorados. En 2011 la galería Paula Cooper de Nueva York, junto con la Fundación LeWitt y el comisario independiente Adam Shopkorn realizaron una composición mural llamada *On the Wall of the Lower East Side* con una selección de 120 de estas fotografías en la fachada del Hotel Mondrian, situado en el mismo barrio (Cooper, 1979).

La artista alemana Katharina Grosse, aunque no de una forma explícita, hace referencia al Graffiti en su obra a través de la fuerza y el impacto que ejerce la pintura en espray sobre cualquier superficie sin llegar a tocarla (Ring Petersen, 2010: 132). Grosse utiliza una pistola de espray aumentando así las cualidades características del aerosol. Sus trazos van más allá del lienzo, se expanden rompiendo las dos dimensiones del plano, entrelazándose, dejando entrever el gesto y alterando la apariencia de los distintos materiales que se encuentran a su paso. Al igual que hacen los escritores de graffiti cuando ejecutan sus obras sobre vagones de tren, en la obra de Grosse intuimos la presencia del ejecutor, que nos muestra un recorrido construido a partir de pensar y actuar simultáneamente, en un ejercicio benjaminiano de reivindicar el *hic et nunc* de la obra (Benjamin, 2011: 8).

Acudiendo a lugares más allá de la estética o de las formas de hacer del Graffiti en la que muchos de estos artistas reconocidos por el sistema del arte se han fijado a lo largo de la historia, quizás lo más interesante pueda ser precisamente el desapego con el que muchos de los escritores de graffiti referencian lo artístico o lo establecido en el sistema del arte. Al mismo tiempo, estos exhiben impositivamente su obra de manera gratuita y desinteresada, obras que representan «un manifiesto de intenciones que subrayan la pluralidad de pensamientos y emociones, la riqueza de personalidades o la diversidad de acciones de que hacen gala los escritores de graffiti» (Figuerola, 2009: 8). Esta es precisamente la clave de la lucha simbólica del color frente al gris que emprenden los escritores, de la diversidad frente a la conformidad, una idea altruista y utópica de qué es lo que necesitan las calles y que finalmente constituye su razón de ser.

El artista Claes Oldenburg dijo sobre el Graffiti: «Estás de pie en la estación, todo es gris y triste, y de repente unos de esos trenes con graffitis se desliza e ilumina el

lugar como lo harían unas flores tropicales» (Mailer, 2009: 23). Paloma Blanco hace una acertada reflexión a la idea de salir fuera –física y simbólicamente– tomando como referencia el contexto artístico y político estadounidense, y diferenciando entre dos grandes líneas genealógicas: la primera, basándose en el concepto de espacialidad, pasando desde el movimiento minimal hasta «su comprensión expandida de la espacialidad»; la segunda línea nos remite a la historia del arte crítico que abarcaría desde un arte politizado de los sesenta y setenta, *performance art* y prácticas feministas, hasta sus múltiples derivaciones alcanzadas en los años ochenta y noventa (Blanco, 2001: 23-24). Es relevante advertir este tipo de prácticas artísticas preocupadas por el contexto, observando que el movimiento del Graffiti nació y se desarrolló paralelamente, cuestión que, como hemos comprobado, algunos artistas y críticos de la época no pasaron por alto, y reconociendo al mismo tiempo situaciones similares acontecidas en la historia del Graffiti.

### 9.6.2. Salir de las cuatro paredes

En el panorama artístico estadounidense de los años sesenta se produjo una ruptura en la idea de la escultura como objeto dedicado a glorificar lugares, y aparece la concepción del espacio exterior como una gran oportunidad de exhibir el arte previamente mostrado en los museos y las galerías. Por un lado se pretendía revalorizar el medio urbano y, por otro, «dar acceso al público al mejor arte de nuestro tiempo fuera de las paredes del museo» (Blanco, 2001: 26). Pero esto desembocó en un acomodamiento de muchos artistas al servicio del sistema establecido, pues se trataba de la misma fórmula museística de obra contemplativa acomodada en espacios abiertos. Este hecho podríamos asemejarlo al creciente movimiento del muralismo surgido a raíz de la gran popularidad adquirida por muchos escritores de graffiti y artistas callejeros. Un caso significativo es el de Shepard Fairey, conocido por su campaña OBEY. Este comenzó su andadura bombardeando las ciudades con sus pegatinas y *stencils* a modo de crítica al desmesurado consumismo estadounidense, subvirtiendo las estrategias publicitarias de repetición de un mensaje e inspirado por la película de John Carpenter *They Live* (1988), como él mismo explica (Fairey, 2009: 2). Actualmente el grueso de su obra consiste en ir de ciudad en ciudad plasmando sus diseños en forma de murales sobre las enormes fachadas que las instituciones ponen a su disposición. A principios de este mismo año, Rogelio López Cuenca publicó un artículo a propósito de la visita de Fairey a Málaga en 2013. En dicho artículo, López Cuenca nos remite al concepto de «artista paracaidista» (López Cuenca, 2014), citando la idea que Jeff Kelley argumentó en los años ochenta a propósito de este tipo de estrategias:

Lo que hicieron muchos artistas fue lanzarse en paracaídas a un lugar e invadirlo con una obra (...) da lo mismo en un lugar u otro, ajeno por completo al contexto social, histórico o político del sitio, al que se enfrenta como a una página en blanco. Solamente precisa conocer las dimensiones exactas de su trozo de pared. (López Cuenca, 2014)

## 9.7. Destruir para crear

### 9.7.1. Graffiti, arte y destrucción

Justo en el otro extremo del mencionado arte público e institucional llevado a la práctica mediante el lado muralista de los escritores, hallamos el concepto de destruir en referencia al Graffiti subrepticio. ¿Qué significa entonces destruir dentro de unos parámetros artísticos? En el ámbito de la producción artística existen los términos deconstrucción, reducción, sintetización, recomposición, todos ellos recursos y técnicas que derivan de una creación post-destrucción. Dicho concepto se presenta como significativo en lo concerniente a nuestro objeto de estudio, pues este obliga a confrontar estética y política en un debate público que se genera constantemente.

En el análisis de unas prácticas artísticas que devienen de lo urbano, se observa al ciudadano como un elemento relevante, pues es este el que ve y siente la obra a diario. De alguna forma interviene en su proceso de creación, dando su opinión, animando al artista o alertando a las autoridades. En este sentido, resulta llamativo el caso de Joe Conolly. Se trata de un ciudadano que emprendió a mediados de los noventa una guerra contra de los escritores de graffiti, dirigida especialmente contra los tags. Su obsesión llegó al punto que estudiaba las firmas y perseguía a los escritores para identificarlos. Su estrategia era circular por las calles de su barrio con una furgoneta llena de rodillos y cubos de pintura plástica de diversos tonos de grises para ir borrando y pintando los tags que, bajo su criterio, afean la ciudad, pero sobre todo porque está totalmente convencido de que borrando los nombres de las crews habrá menos violencia, puesto que no habría disputas territoriales. Él mismo dice: «Hay más posibilidades de que no muera nadie, si borramos a tiempo las firmas de bandas» (Pray, 2005). Observamos el ejemplo de un ciudadano que decide ser parte activa en el asunto y que, de algún modo, se convierte en un escritor de graffiti más, puesto que se dedica a pintar de forma ilegal –aunque sea para tapar firmas–. Incluso su labor llega a ir más allá de eliminar firmas llegando a escribir mensajes como «Graffiti no longer accepted here. Please, find a day job. Thank you. 1993» (El graffiti ya no se acepta aquí. Por favor encuentre un trabajo. Gracias. 1993) (Fig. 204), escritos en la misma pared donde acaba de blanquear, para dejar constancia a sus adversarios de quién lo ha hecho. Él mismo firma dichos mensajes como «Joe Conolly: The Graffiti Guerrilla». Lo más sorprendente de este caso es la paradoja que se produce cuando en el intento por hacer desaparecer el grafiti lo hace con más grafiti.

Se ha analizado en el capítulo 8.5 cómo la opinión generalizada del ciudadano esta supeditada a una idea clásica de arte y, en la mayor parte de los casos, está también condicionada por las noticias referentes a graffiti y vandalismo que aparecen en los medios de comunicación dominantes, ya sea en periódicos, televisión o radio. A



partir de esta teoría, el sentir general del público es: en la ciudad, lo que no se considera arte, es vandalismo, reduciéndolo todo a una dicotomía. Además, ¿quién puede resolver o decidir lo que es artístico y lo que no lo es? Y además, según esa visión reduccionista, ¿quedaría el juicio del graffiti en manos de un dictamen que valorase su estética y el lugar en el que haya sido realizado? Un aspecto muy interesante desde el que se podría rebatir la defensa de un graffiti atado a las galerías de arte y de esta manera pertenecer al ámbito del arte académico, podría ser la relación que han mantenido algunos artistas a lo largo de la historia del arte con unas formas de hacer que se han acercado al citado concepto de vandalismo, basado en la destrucción como eje discursivo.

Teniendo en cuenta el Graffiti como telón de fondo, se observa la forma en que algunos artistas recurren al vandalismo o hacen alusión a él en la práctica artística del s. XX, desde las vanguardias y la postmodernidad hasta el arte contemporáneo. Así pues, surgen los siguientes planteamientos: ¿si se realiza un acto vandálico en el nombre del arte, se convierte en menos peligroso e incluso en legítimo?, ¿en qué punto se encuentra el límite entre un acto vandálico y un acto artístico con pretensiones reivindicativas? A partir de esta problemática surge un término recurrente en el arte que posiblemente podría marcar devenir de la traumática inclusión del Graffiti: el simulacro. Nos encontramos con que este es igualmente complejo e impreciso, puesto que definir con certeza donde se encuentra el límite entre *realidad* y *simulacro* se antoja como una tarea también inverosímil. Para relacionar la acción artística con la práctica del Graffiti, observemos primero la relación entre el objeto artístico y vandalismo, entendiendo objeto como fetiche y vandalismo como destrucción sin respeto ni consideración de algo ya creado.

Recientemente, en la historia del arte, han ocurrido actos de desafecto para con el objeto artístico análogo a los que ejecutan los escritores de graffiti y artistas urbanos que trabajan a diario en la calle, cuestionando e, incluso, menospreciando su valor como pieza final. Piero Manzoni cuestionó el valor y el precio del objeto artístico creando objetos contradictorios y satíricos de cara al mercado. El más significativo fue el enlatado de sus excrementos y posterior comercialización como «Merda d'Artista» (Fig. 205). Otra estrategia artística que nos hace reflexionar sobre el cuestionamiento y el valor de las obras es la de crear algo nuevo a través de la destrucción. A mediados de los cincuenta, el aún por entonces desconocido Robert Rauschenberg, en un alarde de valor, acudió a la casa del famoso pintor expresionista abstracto Willem de Kooning con una propuesta disparatada: la cesión de una obra suya para ser borrada y presentada como *Erased de Kooning Drawing* (Fig. 206). Sorprendentemente, este accedió a llevar a cabo dicha acción y entre los dos crearon una obra a través de la destrucción. En palabras de Rauschenberg, más que un acto vandálico o una acción en contra del expresionismo abstracto, aquel hecho constituyó un acto de poesía, «It's Poetry» (SFMOMA, 2010).



Fig. 204 - «Graffiti no longer accepted here Please, find a day job. Thank you. 1993». Joe Connolly. Los Angeles, California. 1993. En <https://www.lataco.com/graffiti-no-longer-accepted/>



Fig. 205 - *Merda d'Artista*, Piero Manzoni. 1961. En <https://elcultural.com/La-Mierda-de-artista-alcanza-un-precio-record>



Fig. 206- *Erased de Kooning Drawing*, Robert Rauschenberg. 1953. En <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

Lucio Fontana transformó el concepto de destrucción con el fin de desdibujar los límites entre la escultura y la pintura, llevando a cabo una serie de acciones que consistieron en rajar literalmente unos lienzos. Se puede decir que la historia del arte se ha ido construyendo a través de rupturas, Fontana lo hizo, además de conceptualmente, de manera literal. Una vez más, nos encontramos con la destrucción-creación en el arte.

Entrando en los dos mil, observamos el polémico caso de los artistas londinenses Hermanos Chapman, en el que decidieron comprar la serie de 83 grabados de Goya, «Los orígenes de la guerra», fechados en 1937, para proceder a intervenir pictóricamente sobre ellos. En cada grabado sustituyeron las caras de los personajes que Goya había representado por caras de payasos. Los hermanos Chapman, ante el horror y estupor de críticos e historiadores, y con actitud provocativa y polémica, lo definieron como una «rectificación» (Jones, 2004). Esto nos lleva a pensar en la idea de propiedad y, por otro lado, en el concepto de alteración simbólica de la realidad, una realidad que no es del agrado de todos. El archiconocido artista urbano BANKSY llevó más allá este tipo de intrusión no permitida en el sistema del arte cuando se introdujo en la Tate Gallery de Londres y colgó sus propias «obras de arte» –con cartelas informativas incluidas– sin que nadie se percatara de ello hasta pasado el tiempo. A esta serie de cuadros comprados en una tienda de marcos, alterados y colgados sin permiso las llamó *Vandalised paintings* (pinturas vandalizadas), argumentando que su producción retomaba prácticas del Graffiti y las enfrentaba conceptualmente con el mundo del arte y la cultura:

If you want to survive as a graffiti writer when you go indoors I figured your only option is to carry on painting over things that don't belong to you there either (...) Art is not like other culture because its success is not made by its audience. The public fill concert halls and cinemas every day, we read novels by the millions and buy records by the billions. We the people, affect the making and the quality of most of our culture, but not our art. (BANKSY, 2006: 159).

En este caso, aunque BANKSY no destruyó literalmente nada –solo pintó sobre unos cuadros adquiridos en una tienda de marcos–, con su acción echó abajo, por un lado, el sistema de vigilancia del museo y, por otro lado, la idea elitista y preconcebida de los museos como un sitio en el que se representa una historia del arte exenta de conflictos (Expósito, 1998). La idea de destrucción literal como acción simbólica entronca con la filosofía y modos de hacer en el Graffiti, en cuanto a la utilización del arte como medida de la libertad en nuestra sociedad.

El artista Gordon Matta-Clark tiraba muros abajo de edificios en algunas de sus acciones, utilizando para ello las zonas abandonadas y en desuso que proliferaban por aquellos años setenta en la ciudad de Nueva York. Centró su atención en los márgenes como lugares de creación (Moure, 2006: 26) y con estas destrucciones que acababan en deconstrucciones, trataba de elaborar una «redefinición que impli-

caba valorar la arquitectura, la ciudad y el urbanismo como experiencias estéticas compartidas y flexibles, pero en ningún caso dirigidas» (Moure, 2006: 27). Y aunque Matta-Clark realizaba sus acciones de forma legal, puesto que adquiría propiedades de edificios y permisos para poder intervenir, nos hace advertir precisamente ese otro modo de ver y asimilar la ciudad, como un lugar en el que no está bien claro cuál es el límite entre el espacio público o privado. En consecuencia, resurge la idea del espacio urbano convertido en una zona de conflicto entre dos posturas, la de un lugar en el que debemos acatar las normas establecidas por el poder capitalista sin la oportunidad de contribuir, o la de un sitio en el cual todos convivimos y en el que todos deberíamos tener la oportunidad de expresarnos y participar.

### 9.7.2. La nueva vida de las paredes

Dentro de la alusión a la ciudad, vista como un mundo de posibilidades, existen artistas que se preocupan especialmente en intervenir en lugares en los que saben que existe una ausencia de normativa, o esta aparece de manera confusa. Se trata de un vacío legal que se utiliza para desarrollar unos juegos visuales con el viandante, de tal modo que parecen menos intrusivos. Se explota una apropiación del espacio eludiendo la burocracia, a menudo eterna e inverosímil, que supondría pedir un permiso para poder intervenir en zonas concretas. Según Abarca (2010: 60), sus artífices son un tipo de artistas-activistas que mantienen una actitud menos dañina con el entorno, alegando que «sus acciones no son un ataque sino una corrección, un gesto constructivo que trata de mejorar el entorno». Como hemos mencionado en varias ocasiones, Abarca (2008) nos habla de esta actitud como una pérdida del monólogo que supone el graffiti en muchos casos, frente a un diálogo más sutil, fruto de la observación de un escenario en el que la obra estará presente de forma no invasiva, como ocurre por ejemplo en el caso del artista SPY, o en Granada con EC13.

No pasar por el filtro del sistema, con la seguridad de que lo que se está llevando a la práctica constituye algo beneficioso y constructivo para la sociedad, es una de las ideas principales en este tipo de acciones menos intrusivas. En ocasiones, este planteamiento también está presente en el Graffiti, mayormente en su vertiente mural. SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS nos habla de ello en el caso de Granada, cuando en el año 2001 muchos de los escritores de graffiti más activos decidieron acogerse a una actitud reflexiva en referencia a los criterios de ubicación, abordando a la luz del día muros de medianeras y bajos tapiados de edificios:

(...) lo que hacíamos era enseñar a la gente de primera mano que éramos personas normales, que hay no había ningún delincuente peligroso, y que estábamos ahí pintando y echando el día más a gusto que tó dejando algo bonito en el sitio. Por eso digo que era ir a favor nuestro, en lugar de ir en contra del sistema, porque yo sé que esto a la gente le va a afectar y va a repercutir en que yo pueda pintar. (SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, c.p., 2014)

Esta idea de reivindicación de la propia acción de pintar fue expuesta en la exposición *El color de la calle II: El arte se mueve* (2009), la segunda parte de la citada muestra *El color de la calle* (2008). En ella se diseñó y creó un lienzo móvil sobre el cual diferentes escritores de graffiti realizaron sus pinturas con aerosol en directo, en distintas plazas de Granada, realzando así la acción de pintar que llevan a cabo normalmente y mostrando, de algún modo, la parte más activa y real de este tipo de creación en el espacio urbano. Figueroa (2009: 7) describió este evento como una denuncia ante los «sinsentidos y contradicciones de los discursos oficiales, la puesta en práctica de los deberes y derechos y la realidad cotidiana.». A raíz de esta serie de acciones que se realizaron por toda la ciudad de Granada durante varias semanas, Figueroa expresaba la importancia del papel de los escritores de graffiti sobre la construcción metafórica de la ciudad, en su papel de «agitadores culturales (...) en busca de una verdad que nace del susurro de una válvula, del suspiro de un corazón, del murmullo de un pueblo dormido» (Figueroa, 2008: 9).

Tanto en el ámbito del graffiti como en el de unas prácticas artísticas más ligadas a las instituciones, encontramos similitudes en cuanto a inquietudes y búsquedas de nuevos espacios. El caso de los llamados *halls of fame* en el Graffiti podría ser comparable a las fábricas y naves abandonadas de la zona del East Side de Nueva York, en las que Gordon Matta-Clark fijó como objetivo algunas de sus intervenciones. Los *halls of fame* en el Graffiti suelen ser lugares cerrados y abandonados, tales como fábricas, naves, y edificios similares que se encuentran en un estado de desuso. En estos casos se observa una ambivalencia en el concepto fuera, pues los escritores que intervienen en este tipo de espacios se hallan, por un lado, dentro de un espacio físico y cerrado, pero por otro lado se sitúan fuera del sistema, al actuar de modo clandestino o subrepticio. Este tipo de intrusiones se consideran menos dañinas para la administración que las acaecidas en centros urbanos, puesto que el hecho de pintar en un lugar relativamente olvidado en el que nadie entra ni se ha preocupado por él en mucho tiempo las invisibiliza. También representan para el escritor de graffiti una pérdida de gran parte del aliciente ilegal de la obra, aunque al mismo tiempo le pueda permitir pintar con mayor tranquilidad. Observamos también la similitud del espacio que representa el *hall of fame* con el interior del museo, en el que la obra solo podrá contemplarse si nos adentramos en dicho espacio. Ya no es la obra la que nos aborda sin que lo esperemos, como ocurre en la calle, ahora hay que acudir expresamente al lugar y adentrarnos en él si queremos observarla.

En Granada nos encontramos en el 2013 con el ejemplo del proyecto La Catedral Futumétrica, impulsado por el artista urbano SPIDERTAG y realizado junto a EC13 y SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS (De Azpillaga, 2013). En esta ocasión el concepto de *hall of fame* adquiere una nueva dimensión, no solo como un lugar en el que llevar a cabo prácticas artísticas al margen del sistema y de forma tranquila, sino también como un lugar en el que el propio espacio se trata como un todo. Normalmente los *halls of fame* son sitios en los que el escritor de graffiti o artista urbano elige una ubica-

ción específica de su interior e interviene una y otra vez hasta ir completando y explotando en varios días cada uno de sus rincones. SPIDERTAG recuerda que, cuando llegó al lugar que después transformaron en *La Catedral Futumétrica*, le asombró su estado impoluto, además del imponente aspecto de aquella vieja fábrica que, por su estructura, recordaba a una iglesia o pequeña catedral:

Me impactó mucho porque de repente era un sitio muy virgen y a su vez estaba como muy cerca de Granada. Esto me extrañó muchísimo, porque una ciudad con tantos estudiantes y todo eso, en principio yo creía que iba a estar reventada. Un sitio así, a 15 minutos de Madrid, por ejemplo, no duraría nada. En Madrid no hay nada que no esté pintado, y menos un espacio tan imponente como el que encontramos, en el que cualquier mierda puede quedar de puta madre. (SPIDERTAG, c.p., 2014)

*La Catedral Futumétrica* fue concebida como un proyecto total, en el que el propio lugar inspiró su intervención y en el cual se dieron una serie de confluencias que propiciaron un interesante desarrollo del trabajo y su consecución, lo cual dio pie a una posterior publicación en forma de documento audiovisual. Como explica SPIDERTAG, la relevancia del proceso aumentaba a medida que se desarrollaba el proyecto, aun así decidieron que debían concretar el concepto establecido desde un inicio:

(...) esta concepción total, que era algo muy divertido, también nos llevaba hasta la extenuación, por una simple cuestión de tiempo. Porque lo pasábamos de puta madre teorizando sobre las cosas y dónde queríamos ponerlas, pero el tiempo corría (...) El espacio era muy grande y queríamos definirlo de una manera muy concreta, que tuviera esa unión y que dijera algo en el contexto en el que estaba. (SPIDERTAG, c.p., 2014)







## 10. CONCLUSIONES



## 10. CONCLUSIONES

Con el fin de contextualizar adecuadamente el objeto de estudio, la introducción del presente trabajo de investigación se desarrolló de un modo exactamente contrario a lo que predico en el capítulo referido a la hipótesis. Es decir, comencé el aspecto genérico, para después ir poco a poco acercándome a lo particular, realizándose un recorrido desde lo ancestral hasta la actualidad del grafiti, pasando por el movimiento global del Graffiti y llegando a la escena del Graffiti de Granada. De este modo podríamos decir que se ha efectuado un viaje de ida y vuelta, repensando el pasado para cuestionar el presente y el futuro.

Bal (2002: 417) nos habla de «la metáfora del viaje para representar la aventura del análisis cultural interdisciplinar». En mi caso, este viaje se concibe a partir de analogías entre épocas alejadas, sujetos dispares y objetos heterogéneos. La finalización de este viaje no es tal, pues siendo consecuente con el recorrido diacrónico planteado, toda conclusión no será más que otro nuevo punto de partida.

El acercamiento hacia el término *graffiti* y su posible determinación han supuesto la primera cuestión a resolver. En primera instancia, observamos que la definición de graffiti del DRAE (2010), a mi juicio, no está desencaminada, pero está demasiado simplificada. En ella advertimos que se entremezclan diferentes enfoques. El hecho de tener que determinar algo en escasas líneas ya se presenta como una limitación y, por lo tanto, la definición se convierte en algo demasiado genérico, que no entra en matices, al no considerarse las múltiples excepciones y singularidades que acarrea algo tan complejo. Pero ciñéndonos a dicha definición, observamos cómo se nos presenta un fenómeno en el que tiene cabida, desde el rasgado inocente de un niño con una tiza en una pared hasta una pintura mural realizada por encargo en el lateral de un edificio. Estamos de acuerdo en el sentido de que todas estas expresiones tienen en común la acción realizada por el ser humano de rasgar o esgrafiar sobre una superficie pública o privada, pero ni mucho menos todo es la misma cosa, pues motivaciones, contextos y ejecutores acaban concretándose en múltiples y variadas tipologías.

Así pues, la acepción de grafiti que propone la RAE nos sirve de pretexto para proponer la idea de situar una lupa que se irá acercando, poco a poco, hasta concretar qué definición se ajusta mejor a nuestro objeto y campo de estudio,

dentro del amplio espectro de fenómenos y movimientos que alberga este término. Conforme propone Figueroa (2004: 16), nos encontramos con la necesidad de singularizar las diferentes modalidades y tipologías, para poder abordar el problema que supone el empleo del término *graffiti*, sin que se convierta en algo ambiguo y confuso. De este modo, se ha comprobado como el carácter plural y transversal de los significados que puede llegar a adquirir esta palabra influye notablemente en una asimilación titubeante y endeble de este fenómeno por parte de la sociedad.

También he podido localizar continuas perversiones de su significado por parte de medios de comunicación, instituciones y administraciones, elaboradas a través de interpretaciones incorrectas y usos engañosos.

Consecuentemente a la elección de los escritores de graffiti como informantes y sujetos activos en la investigación, he localizado dos perspectivas principales para el estudio del Graffiti como movimiento:

- 1) Una visión cercana a prácticas callejeras alternativas, con lecturas subversivas o de desobediencia ciudadana. Por ejemplo, Abarca (2018) equipara el Graffiti con otras prácticas contemporáneas urbanas alejadas del arte oficial, como podría ser el *parkour* o el *trainsurfing*. Gómez (2015: 902), por su parte, coteja la praxis del Graffiti desde una semejanza con un deporte extremo, pues la importancia de la preparación, tanto física como mental de sus participantes es en ocasiones primordial, máxime cuando se es consciente del aliciente ilegal.
- 2) Una mirada que parte de su indudable idilio con el mundo del arte desde finales de los setenta. Desde esta perspectiva, Figueroa (2014: 20-21) opina que los orígenes del Graffiti están más ligados a una cultura marginal o popular, y que el contacto de sus practicantes con el mundo de arte influirá notablemente en su cambio de paradigma, suponiendo una transformación de fenómeno subcultural a movimiento (Figueroa, 2006: 68-69).

La construcción identitaria a través de la utilización del anonimato ha constituido uno de los aspectos comunes en los diferentes bloques temáticos desarrollados. En ese sentido, he podido examinar la escena granadina como un caso excepcional, pues en ella se extendieron unos modos de hacer muy concretos durante la etapa de finales de los noventa y principios de los dos mil, que consistieron básicamente en pintar en el centro urbano a la luz del día y sin permiso. Así pues, observamos cómo esta forma de actuar, basada en intervenciones autogestionadas en espacios urbanos considerados como secundarios o abandonados, consiguió durante dicho periodo cuestionar los conceptos de público y privado, relativizando la condición ilegal de aquello que hacían. También se ha constatado la importancia que adquiere

la firma o *tag*, tanto en la autoconstrucción identitaria como en el futuro desarrollo relacional del escritor para con sus semejantes.

A lo largo del presente estudio, también ha salido a relucir el asunto de la trascendencia de la fotografía documental en el Graffiti, pues además de figurar como la única prueba testimonial de una intervención se convierte en un elemento aglutinante de las escenas. La fotografía, junto al dibujo, simbolizan el intercambio de información principal entre escritores, ya sea a través del correo postal, el correo electrónico o los viajes en persona; y por medio de fanzines, revistas, páginas web o redes sociales. Antes de la llegada de Internet, la evolución y el desarrollo de la escena de Graffiti de una ciudad determinada dependía principalmente de los viajes de escritores, o lo que es lo mismo, cuanto más visitaban escritores foráneos una ciudad, mayor celeridad se producía el progreso de su escena grafitera. Esta idea también se aplica de modo inverso, es decir, cuanto más viajan los escritores locales a distintas ciudades, mayor progresión ha experimentado posteriormente la escena de Graffiti de su propia ciudad.

Este hecho se ha corroborado en el caso de Granada, una ciudad visitada con asiduidad e intermitencia por escritores extranjeros y de otras provincias españolas. De igual modo, se ha observado que en todas las escenas de Graffiti de cierta actividad y relevancia siempre han existido escritores más activos que otros y que han destacado por ser figuras dinamizadoras en sus escenas. Estos se caracterizan no solo por mantenerse activos a la hora de pintar, sino también por efectuar una labor de difusión del Graffiti hacia otros ámbitos. Hemos verificado como en la escena de Granada de mediados de los noventa, SEX69 –EL NIÑO DE LAS PINTURAS– y EC13 fueron artífices de numerosas actividades relacionadas con el Graffiti. Gracias a la celebración de *jams*, promovidas casi todas en esta época por alguno de los dos escritores citados, o los dos juntos, la popularidad del Graffiti en la ciudad aumentó de manera considerable, siendo esta una de las causas de la popularidad de la escena local a nivel estatal, e incluso mundial. ROSE corrobora como, a principios de los dosmil la fama sobre la excelente técnica de los escritores de Granada llegó hasta Dortmund:

(...) salieron y siguen saliendo generaciones y generaciones de artistas, que, aparte de letras, pintan muñecos y caras de alta calidad. (...) esto influyó en que Granada, hace más o menos diez años, fuera la capital de [los] muñecos [caracteres] en el mundo grafitero. Por lo menos en Europa, por lo que conocí y oí, no hubo ninguna ciudad con mayor concentración de artistas y «muñequistas». Conocí a grafiteros de Múnich [ciudad alemana con una gran tradición de muñecos, véase Won] que se fliparon con los fondos y las obras completas granadinas. (ROSE, c.p., 2014)

En concordancia con esta afirmación de ROSE he podido reafirmar la idea de que en la escena local ha tenido una notable influencia la Facultad de Bellas Artes y la escuela de Artes y Oficios desde finales de los noventa. Una sucesión de acontecimientos en los que han estado implicadas lo corrobora, como los talleres del

«No a la Guerra», u otros proyectos murales realizados en ambos recintos. Pero, sobre todo, este hecho se certifica a través de un balance de la historia de vida de los escritores más activos o participativos en la escena local, pues la gran mayoría de ellos, o han estudiado en la Escuela de Artes y Oficios o en la Facultad de Bellas Artes. Por ejemplo, STOOK representa este aspecto cuando afirma que los estudios de Bellas Artes le dieron «la posibilidad de entender el graffiti de una manera más artística y poder aportar un plus a su valor intrínseco, además de poder desarrollar mi estilo en base a un conocimiento artístico fundamentado».

En este sentido, cabe señalar también la aportación a la escena granadina de los artistas estudiantes de Bellas Artes que, debido a la pujanza de sus compañeros escritores, decidieron simultanear la práctica artística en la calle con la producción de obra de estudio. He comprobado cómo este hecho aumentó de manera considerable a partir de la segunda mitad de los dos mil, con pintores urbanos destacados, como Emilio Cerezo, Mudo Ortiz o Jul, los cuales posibilitaron una redefinición de las formas de hacer que arrastraba la escena granadina, a través de la conexión e hibridación con escritores locales. Esta circunstancia coincide con el repunte del panorama estatal y global de lo que se denominó como arte urbano, que comprendía multitud de formas de expresión, entre las que ya comenzaba a abundar el muralismo.

Los documentos cedidos por mis informantes han supuesto una guía consultiva constante, tanto el material autoeditado (pósters, *flyers* o fanzines) como los bocetos, notas o cartas escritas a mano. Son una herencia valiosa para la percepción y comprensión del Graffiti, tanto del contexto concreto como del movimiento global. La aportación gráfica en el periodo de los ochenta y noventa que los escritores nos han dejado como legado, y que aún se conserva, es más extensa de lo que pueda parecer en un principio. Su carácter funcional inmediato –anunciar fiestas, *jams* o exhibiciones– ha hecho que solo los escritores más nostálgicos y otros coleccionistas de antigüedades editoriales hayan conservado algunos restos de este material documental.

En la actualidad, nos encontramos con una serie de librerías especializadas en documentos editoriales de Graffiti. Algunas poseen un amplio repertorio de material producido en los ochenta y noventa. Entre las más destacadas que podemos encontrar hoy día se encuentran la Dutch Graffiti Library, con sede en Ámsterdam, y Le Grand Jeu, cuyo local se encuentra en París. Ambas librerías participaron en Unlock Fair (2016), la primera feria editorial dedicada exclusivamente a publicaciones sobre Graffiti y Arte Urbano, que tuvo lugar en Barcelona, coordinada por el investigador Javier Abarca. Cabe destacar en este sentido, la labor de Christian Omodeo, que además de ser el propietario de Le Grand Jeu, es un reconocido investigador y comisario, con una amplia experiencia en la exploración y difusión del Graffiti (Unlock, 2016). Omodeo fue uno de los artífices de la exposición *The Bridges of Graffiti*, una

muestra llevada a cabo en la Terminal San Basilio de Venecia en la que se exhibió una selección de más de 140 libros, catálogos y fanzines de Graffiti desde 1984, «reconstruyendo la historia de las publicaciones de este fenómeno de arte urbano» (The Bridges of Graffiti, 2015).

Reconstruir y analizar las formas de autoedición y la necesidad de buscar referentes de la cultura material del Graffiti antes de la llegada de Internet, revela hasta qué punto los escritores se convirtieron en sujetos activos de la cultura en Granada, hecho extrapolable a cualquier ciudad en la que el Graffiti haya adquirido cierta relevancia.

A través de los materiales y documentos referentes al Graffiti que se conservan y que siguen apareciendo se establecen dos tipos de líneas de discusión, unas consustanciales y otras transversales. Las primeras hacen referencia a las características inherentes en el Graffiti: búsqueda de estilo, creación de redes colaborativas, competición y la colaboración, el papel del Hip Hop, la finalidad de pintar, vínculos y conexiones, o tipos de aprendizaje. En el segundo caso, aparecen de forma atravesada otras cuestiones tradicionalmente rehuidas por los participantes en el Graffiti, como el papel que desempeña la mujer, la repercusión y el tratamiento de noticias aparecidas en los medios de comunicación, las formas de actuación gubernamentales, el anonimato y la fama en el Graffiti en relación con el mundo del arte, la censura, el vandalismo, la controversia de la conservación en el Graffiti, o la problematización del patrimonio.

Gracias a que una parte importante de mi propia metodología de trabajo se ha fundamentado en mi propia militancia en el Graffiti y posteriormente en una documentación fotográfica reunida a partir de una serie de recorridos por las calles de Granada, he podido constatar cómo en el Graffiti se sigue manteniendo la importancia de la experiencia vivencial que comenta MODE2 en referencia a la primera vez que vio una pieza de FUTURA 2000 en vivo, y que resultó ser la primera pieza documentada de un escritor neoyorquino en Europa (Caputo, 2012: 79). Esta misma idea se ve reflejada en conflictos internos de generaciones más actuales, pues SABOR, REM, JACK y ERAS (c.p, 2014) lo corroboran cuando hablan de otro grupo de escritores de la escena local con los que no mantienen buena relación. Sobre ello, argumentan que no les parece honesto mostrar una pieza determinada efectuada sobre un vagón de tren en redes sociales sin ilustrar ni mencionar el lugar dónde se ha realizado, pues la omisión de ese dato significa, a buen seguro, que se ha efectuado en una ubicación demasiado solitaria y olvidada como para que se considere de relevancia. Tengamos muy presente que no es lo mismo concluir con éxito una pieza en el metro de Nueva York que en un apartadero de vagones desechados en Guadix. Es evidente que el primer contexto donde se ubique la pieza será más importante que la pieza, y así se mostrará en la fotografía que se efectúe para documentarla.

Este hecho también alerta sobre el difuso e ilusorio papel que juegan las redes sociales en la divulgación o propagación del Graffiti, entendida como autopromoción interna. Al tomar como referencia de investigación la difusión de piezas a través de las redes sociales, hay que precaverse frente a un verdadero desfase espacio-tiempo, que no permite saber con certeza el nivel de actividad de un escritor determinado, pues únicamente dependerá de la asiduidad con la que haga sus publicaciones, dando la impresión a veces de que se trata de un escritor muy activo y otras veces que permanece inactivo, un hecho que jamás se corresponderá con la realidad. Lo mismo se puede decir del estado general de una escena. En la conversación mantenida con la penúltima generación de escritores de la escena granadina me explicaron su visión sobre la cuestión de Internet, las redes sociales y el uso que algunos escritores hacen ellas:

Sin señalar a nadie, hay gente que funciona por envidia. Nosotros llevamos ya un tiempo pintando trenes y después ves cosas que hacen otros que no molan. Como algunos que se pintan un mercancías y en la foto recortan hasta el sitio. Es decir, les da igual dónde se ha hecho. Y con eso se flipan. Cuando nosotros hemos pintado en sitios así antes que ellos, y encima solo enseñan el tren con sus piezas. Luego ves cosas por Internet, es todo famoso. Es que hay algunos que solo pintan para publicar la foto en internet. (...) Si esta gente supiese lo que se pinta dentro de nuestro grupo se echarían a llorar. (SABOR, REM, JACK, ERAS, c.p., 2014)

Tras analizar los modos organizativos y los tipos de colaboraciones en el Graffiti, he podido verificar que una de las características principales de los escritores que permanecen activos por mucho tiempo involucra los vínculos afectivos que se establecen por encima de otros fines lucrativos o interesados. También he comprobado que las conexiones entre escritores se suelen establecer en primera instancia por cercanía, esto es, vecinos del mismo barrio, compañeros de clase (Castleman, 2012: 118) o, incluso, por parentesco (hermanos o primos). Una gran parte de los vínculos en el Graffiti se establecen por relaciones afectivas y sentimentales. A nivel local se han mencionado las parejas RUBY-RETI o PULSE-HELEN como ejemplos de una historia que se repite en todas las escenas de relevancia, según he certificado a través de otras parejas pioneras también formadas desde el plano sentimental, como WENDY-SEMS o SHY-KAPI (Berti, 2009: 358-359).

Las conexiones humanas también se producen desde el plano laboral, aunque suele ser consecuencia de la afinidad antes comentada. Dicha asociación, que persigue la profesionalización, posibilita el enraizamiento afectivo grupal. El caso granadino de RENO, NAKE y DREW durante el segundo tercio de los dos mil resulta esclarecedor en este sentido, pues *Urban Writers*, la empresa de decoración mural que abrieron entre los tres, acabó convirtiéndose más en una *crew* de referencia que en una compañía económicamente rentable.

En definitiva y sobre esta cuestión, la unanimidad en cuanto a que el Graffiti es mucho más que una simple práctica o afición es aplastante. Es un modo de vida



sustentado por una red de conexiones humanas en las que el Graffiti se transforma en el hilo conductor. Las declaraciones de RETI con respecto a este tema son un claro indicador de la importancia de la confraternización en el Graffiti:

(...) antes los viajes eran clave para ver estilos nuevos. Por ejemplo, si venía alguien de Barcelona o Madrid, tenían estilos muy concretos y que llamaban la atención, veíamos estilos nuevos, que no estábamos acostumbrados a ver. Este hecho nos hacía enriquecernos y aprender. (...) Ahora también lo son, pero más que por ver otros estilos, por la parte humana, conocer otros escritores y compartir impresiones. Porque de un escritor no solo valoro sus piezas, sino cómo sea la persona. Yo tengo muchos amigos que he conocido a través del graffiti; de hecho, la mayoría. (RETI, c.p., 2014)

Estableciendo un paralelismo entre el Nueva York de los setenta y la Granada de finales de los noventa, aparece como nexo de unión la importancia de los puntos de encuentro como lugares de intercambio y vivencia en torno al Graffiti. La Tapadera Hip Hop Shop, tienda que abrió SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS en 1997, representa uno de los puntos centrales de encuentro entre los escritores más relevantes que hubo en Granada. Dicho lugar fue durante un tiempo un espacio permanente y estable de referencia, algo que no ocurrió en Nueva York, pues debido a la constante vigilancia y persecución policial, los puntos de encuentro se caracterizaron por adoptar una forma temporal e itinerante (Castleman, 2012: 121). Un punto en común entre La Tapadera y los diferentes puntos de encuentro establecidos en Nueva York, como el Writers Corner o el Coffee Shop (Castleman, 2012: 119), es que este primero seguía manteniendo cierta condición de clandestinidad y de conexiones fortuitas. Además, tanto La Tapadera como el Writers Corner adquieren un significado generacional, pues eran constantes las visitas de novatos para conocer y admirar a los escritores experimentados que allí se reunían constantemente. Más tarde, en otras épocas habría otros puntos que han representado lugares de reunión relevantes, como las tiendas Urban Writers Shop, 1983 Shop y La Nube, o los domicilios de escritores influyentes, como SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS o RETI. En el interior de las viviendas de estos últimos se han tomado decisiones colectivas que han contribuido notablemente en el desarrollo de la escena, como por ejemplo la coordinación del libro *Mientras duermes* (2003), o la constitución definitiva de la primera asociación de Graffiti de Granada (2006). En este sentido, vuelvo a poner el acento en la Facultad de Bellas Artes como emplazamiento notorio, pues sus diferentes espacios y, en especial, la cafetería han encarnado lugares de encuentro e intercambio, asemejándose en ocasiones a una base de operaciones desde la cual se han planificado proyectos e intervenciones específicas en el espacio urbano.

En consecuencia, me reafirmo en la idea de la concepción del Graffiti como una filosofía de vida. Así como se ha planteado la vida de un escritor de graffiti como una alternativa a la vida cotidiana, observo de qué manera influye en su día a día el modo de relacionarse socialmente en el Graffiti, pues este le enseñará a madurar o a afrontar algunas situaciones que, sin haber conocido el Graffiti, no habría resuelto

del mismo modo. ROSE y RUBY reflexionan sobre este asunto, resumiendo de manera clara el concepto de aprendizaje desde el Graffiti, idea que sobrevuela constantemente el pensamiento de sus practicantes:

El graffiti me ha enseñado muchas cosas: relaciones interhumanas, cómo actúan las personas, etc. Muchas veces comparo asuntos cotidianos, políticos, etc. con el graffiti, buscando soluciones a través de la comparación de lo que haría como grafitero. Cada día me doy cuenta de la importancia de las amistades que surgieron gracias al graffiti. Si necesito algo, casi siempre me ayuda un amigo grafitero. Además, creo que cada persona puede realizarse en su vida y cada escritor puede cumplir sus sueños grafiteros, trabajando lo suficiente para ello. Es curioso que lo que más me ha enseñado sobre la vida ha sido el graffiti trenero, paradójicamente la afición que te puede arruinar el currículum, y esta enseñanza podría resumirla en la frase: *Hay que ir con cabeza, pero hay que ir*. Aparte de ello, estoy convencido de que cada viaje y cada acción me han enseñado muchísimas cosas, más de las que ahora no soy consciente. (ROSE, c.p., 2014)

El graffiti es algo muy práctico, se basa en la experiencia, y siempre tienes compañeros a los que preguntar y compartir dudas. Veo una especie de metodología basada en el aprendizaje del graffiti, en la que la persona aprende de la misma forma que se aprende a pintar graffiti. Descubrirlo todo por ti mismo, pero a la vez, trabajar en grupo, desarrollando proyectos colectivos, como por ejemplo los murales. A través del graffiti se desarrollan muchas más cosas, no es solo el hecho de pintar. (RUBY, c.p., 2014)

Analizar tanto la escena granadina como otras escenas a nivel global me ha permitido obtener una visión general del desarrollo de estas en lo referente a la aparición y desarrollo de las generaciones de escritores que se van sucediendo. La cantidad y contundencia de nuevas oleadas de escritores va en detrimento del modo en que interactúan entre ellos. La cota de conexión se alcanzará a través del asociacionismo, la colaboración (auspiciada por la competición) y, en definitiva, la interacción humana. En el caso de Granada he localizado al menos cuatro generaciones de escritores:

- 1) Una primera oleada constituida por los pioneros. Escritores como SPIT, SURA, SEX69, SERPA, EC13, RENO o RAKIS establecieron las bases del Graffiti en Granada, entre 1992 y 1995, auspiciando una serie de encuentros que habrían de llegar y comenzando a construir la gran red colaborativa e intergeneracional en que se ha convertido la escena local.
- 2) Una segunda oleada motivada e influida por escritores de la primera oleada. En ella entrarían en escena numerosos escritores de pueblos periféricos de Granada, como NAKE, CARTON, RETI, MICO o DREW, en contacto desde 1997 con los escritores pioneros, y contribuyendo así a la gran efervescencia que mostró la escena durante casi una década.
- 3) Una tercera oleada marcada por los escritores veteranos y la problemática surgida a raíz del comienzo de la aplicación de la nueva ordenanza de 2008.

Esta oleada se caracteriza por una serie de conexiones intergeneracionales llamativas, pues escritores nacidos a principios de los noventa se unen a escritores de la generación nacida en los ochenta. Además, estos nuevos escritores comienzan su actividad en el Graffiti en una época de endurecimiento de las leyes antigraffiti, y esto se ve reflejado en un cambio sustancial sobre los modos de hacer.

4) Una cuarta oleada viene determinada por el asentamiento de escritores de la anterior y el nuevo clima sociopolítico instaurado en la ciudad, que fluctúa entre polémicas multas ejemplarizantes a escritores y la disposición de espacios para una relativa libre práctica del graffiti mural. Se acentúa la vertiente ilegal del Graffiti (plásticas, pertigas, platas en autovías, trenes, *throw ups*, *tags*...), así como las visitas a lugares abandonados (*halls of fames*).

No se trata de un relevo tajante. Existen algunas excepciones, escritores que permanecen en la escena manteniendo una gran actividad durante años, conviviendo con las distintas generaciones que van apareciendo. De manera lógica, estos escritores van adaptando su forma de actuar dependiendo de la situación sociopolítica y las actualizaciones procedimentales de cada momento. En la escena granadina, SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, EC13, RETI, ROPS o REM representan un claro ejemplo en este sentido, desde diferentes visiones y formas de concebir el Graffiti. Yo mismo, sin haberme situado en la escena de Granada desde sus comienzos, he podido experimentar la evolución y madurez de algunos de estos escritores. Es el caso de REM, que recuerdo cómo nos hizo descubrir el *hall of fame* de la fábrica de Atarfe llevando allí a STOOK y SUE en 2003, cuando él solo era un niño de doce años. Así pues, el paso de los años evidencia significativos cambios de perspectiva en los escritores que deciden continuar con la práctica del Graffiti, los cuales suelen adquirir una cierta madurez y prudencia en la praxis, en detrimento de la vivacidad e inconsciencia que arrastran las nuevas generaciones.

Resulta llamativo cómo algunos de los escritores veteranos aluden a sus primeros pasos en el Graffiti como una etapa de frescura y dinamismo, aspecto ahora perdido. Algunos de ellos, al tomar conciencia de este asunto, persiguen aquella esencia perdida a través del desarrollo de su obra. El veterano escritor sevillano SELEKA reflexiona sobre este hecho:

(...) justo en este momento de mi carrera, es cuando más cerca está de mi niñez. He vuelto a las flechas, el 3d, los brillos, las sombras... los utilizo de otra manera, pero vuelven a tener sentido para mí. Durante muchos años traté de evitarlos a toda costa, dejaron de gustarme y de tener sentido para mí (...) Quizás es culpa de la domesticación de todo esto, de la gente que pinta caritas de frente y flores, que he vuelto al punkismo. (SELEKA, c.p., 2014)

(...) es verdad que es complicado [pintar graffiti] cuando tienes una cierta edad, y tienes una hipoteca, un trabajo, y esas cosas que te hacen más difícil compaginar la actividad frenética del Graffiti con la vida de adulto. (...), hay veces que es difícil buscar tiempo para pintar, porque ese tiempo que tardo en hacer una pieza, a veces prefiero ver un partido de fútbol o estar con mi novia. (RETI, c.p., 2014)

Mediante las conexiones generacionales entre escritores, se ha divisado que el principal procedimiento de aprendizaje en el Graffiti lo constituyen los propios escritores. Así como he mencionado la relevancia de las imágenes en este proceso de aprendizaje (fotografías de piezas y bocetos), el viaje es otro de esos conceptos esenciales que aparece una y otra vez en cada una de mis reflexiones. En esta ocasión, se presenta como un dispositivo primordial de aprendizaje, en el que el trato personal, la experiencia humana, así como el propio recorrido, dotan de contenido dicho aprendizaje. El viaje como medio de aprendizaje también acarrea una colectividad. Rara vez un escritor viaja solo y, a menudo, los grupos suelen estar compuestos por escritores con afinidades muy próximas. SABOR y JACK comentan este aspecto recordando sus propios viajes:

(...) de repente todos somos un equipo para buscar comida, pintura, etc. No con todo el mundo puedes hacer viajes largos. Tengo muchos amigos y con todos me podría ir de viaje, pero no todos los viajes serían iguales. Para los viajes de graffiti hace falta que el equipo sea el ideal. (...) En los viajes pasan movidas que te unen más. Un montón de engaños e historias que luego recuerdas. Y además, cuando viajas y vuelves a tu ciudad, te traes cosas guapas que has visto por ahí. Y no solo hablo de estilos, sino de formas de hacer las cosas, modos de actuar que no conocías. (SABOR, REM. JACK, ERAS, c.p., 2014)

En lo concerniente al intercambio de conocimientos entre escritores, he corroborado que el fenómeno de Internet ha supuesto un punto de inflexión en cuanto a las formas de ver y concebir el Graffiti. Así como Abarca (2010) afirma que con ello se ha producido una paulatina fusión de escenas, dando lugar a una sola escena global, se observa un nuevo método de aprendizaje en el que la importancia del trato personal se va desvaneciendo hasta desaparecer. Las nuevas generaciones de escritores, bajo su condición de nativos digitales, han comenzado a basar su método de aprendizaje en las redes sociales. Este hecho explica, por un lado la globalización del Graffiti de la que habla Abarca, y por otro lado, una nueva praxis basada en un aprendizaje superficial y apresurado, acorde a la cultura del *zapping* y del *surfing* promovida por Internet, y en la que el viaje se convierte en un turismo de sillón (Bal, 2009: 418). Ante este nuevo método de aprendizaje basado en lecturas superficiales y no lineales, y en el que el medio digital condiciona el mensaje (Carr, 2019), los escritores adoptan dos posicionamientos:

- Asimilar de forma cualitativa y selectiva la abundante información que se recibe, de forma que Internet (y las redes sociales) se asume como un potente medio de comunicación y aprendizaje, añadido a la experiencia sobre el terreno.

- Destinar toda la praxis del Graffiti hacia un único objetivo: la visibilidad virtual. Esto es, se busca ubicar la pieza pensando en los parámetros adecuados para que la fotografía que posteriormente se publicará en redes sociales encaje a la perfección; o realizar vídeos del proceso, cuyo único destino serán los stories de Instagram y Facebook. En definitiva, unos modos de hacer más cercanos a una visión del Graffiti como moda.

En lo que se refiere a la consideración del género femenino en el Graffiti, he comprobado cómo tradicionalmente este ha sido relegado a un segundo plano a causa de un predominio masculino. Esta condición minoritaria refleja los vestigios de unas cualidades culturales basadas en patrones de género. Estas pautas machistas, aún vigentes, ya eran visibles en el Graffiti neoyorquino de los setenta, a través de comportamientos paternalistas o peyorativos hacia las mujeres escritoras (Castleman, 2012: 100). Del mismo, Berti relata como antes de los noventa, en los comienzos de la escena estatal los factores y mecanismos sociales en el Graffiti, heredados de la época sombría de la dictadura, posicionaron a la mujer en una situación de desventaja con respecto a los hombres:

(...) las mujeres se encontraban subyugadas a criterios machistas, tanto culturales como legales  
 (...) el graffiti no era una excepción, heredaba los rasgos culturales de los preceptos dominantes de género, que aún en la actualidad no han terminado de desaparecer. (Berti 2009: 356)

A través de casos concretos, he confirmado la hegemonía machista imperante en el Graffiti, y es que a través de las parejas afectivas en las que ella y él son practicantes he hallado una situación común que se repite: escritoras que comienzan siendo tratadas desde la referencia de su pareja masculina. Berti corrobora esta circunstancia aportando los casos de las escritoras WENDY, tratada como novia de GALLARDO; SHY, compañera de KAPI en los noventa; o TXÁ, hermana de METRO (Berti, 2009: 358-361). En Granada, el caso más sonado y que yo mismo he conocido en primera persona es el de RUBY, que comenzó a pintar a principios de los dos mil motivada por su pareja, un escritor experimentado. RUBY reflexiona sobre esta coyuntura patriarcal, el hecho de sentirse continuamente cuestionada y sentir la necesidad constante de reafirmarse por el hecho de ser mujer y pareja de un escritor:

(...) para una mujer es muy difícil abrirse hueco en este mundo y ser reconocida. Si un chico empieza a pintar graffiti de manera muy activa, en un mes o dos, ya se empieza a hablar de él y se le reconoce enseguida como escritor de graffiti. En cambio, si es una chica la que empieza a pintar, suele haber cierta reticencia. Los escritores suelen esperar un año o dos, hasta reconocer que ya está dentro. Esperan a asegurarse de que no sea algo pasajero, cosa que con un chico no ocurre. (RUBY, c.p., 2019)

En general, todos los aspectos experienciales, que he tratado de exponer y que devienen de una concepción del Graffiti análoga a una filosofía de vida, lo que nos muestran es la certidumbre de hallarnos en un espacio urbano en movimiento.

El Graffiti se presenta como el signo de una ciudad enérgica y plural. Es el fenómeno que tensiona la unidireccionalidad de la concepción de la ciudad que la administración acusa tras la implantación de ordenanzas y leyes. Por eso podemos preguntarnos: ¿Es el Graffiti un actor más que mantiene la ciudad viva y nos hace albergar la esperanza de que en la calle aún ocurran cosas que puedan hacernos salir de la monotonía, aportándonos luz a un día a día en constantes tonos grises? Está claro que bajo el prisma político difícilmente lo será, pues este aboga por una normalización de la ciudad bajo un marco publicitario y de consumo como premisa primordial (Figuroa, 2014: 339). Así pues, la administración trata de virar la imagen de la ciudad hacia unos derroteros inclinados a exhibirse desde un escaparate internacional, en el que el turismo de masas se recibirá con los brazos abiertos mientras los vecinos de los barrios afectados y sus necesidades más inmediatas serán obviadas. En este sentido, he verificado que en Granada el Graffiti no cabe en la ecuación espectacular de la administración, pues se ha comprobado cómo todos los intentos de políticas de integración han conllevado la marginación o alejamiento del Graffiti de las mencionadas zonas potencialmente turistificables. Si acaso, *SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS* se ha tenido en cuenta como figura comercializable y promocionable –muy a su pesar–. Ante esta coyuntura, la práctica del Graffiti –visto desde cualquiera de sus atributos– se presenta, en mayor o menor medida, como un dispositivo individual o colectivo de protesta social.

Una lectura del Graffiti como herramienta para la desobediencia no necesariamente requiere una consciencia del individuo o individuos ejecutores sobre el significado social de sus propios actos, pues el resultado de dichos actos supondrá *a posteriori* la aparición de interpretaciones y discursos con diferentes grados o niveles de reflexión. Encuentro en la puesta en práctica de las acciones más subrepticias del Graffiti analogías con las prácticas antagonistas que menciona Expósito (2004: 169). Así pues, un análisis del significado de desobediencia en el Graffiti se presentará en el marco de unas prácticas artísticas en constante compromiso político. Expósito (2004: 174) plantea un análisis de la desobediencia entendida como productora de «experiencias, saberes y afectos militantes que fluyen». Es decir, no se entiende la desobediencia como mera herramienta de oposición a las leyes o normas consensuadas, sino que es a través de unas prácticas subversivas cómo se crean verdaderos vínculos sociales y espacios comunes antiabsolutistas. En este sentido, la práctica del Graffiti supondría *per se* una producción de contrapoder, pues en la tarea de «representar nuevas gramáticas» (Expósito, 2004: 180) no estaría subordinada a ningún tipo de práctica política preestablecida fuera de su seno, ni habría nacido para renovar o adornar otras prácticas de oposición remotas. De este modo, el Graffiti se situará bajo el apelativo de la desobediencia social, impugnando la norma no escrita que nos obliga a obedecer, como refleja Fairey en su manifiesto de 1990, apelando a un despertar de los ciudadanos (2009: 5), y observando de esta forma un desbordamiento del sistema en el que se «pone en tela de juicio la propia legitimidad del dominio y del mando estatales» (Expósito, 2004: 185).

Sobre la estrategia pública que la administración suele manifestar en referencia al Graffiti, se aprecian dos visiones antagónicas: la legitimación de unas prácticas y la represión de otras. Al hilo de este asunto y en concordancia con Sánchez (2014: 81), sitúo a los sujetos practicantes ante dos tipos de actitudes, no siendo estas excluyentes entre sí. Una de ellas se basa en una actitud creativa y constructiva, desde una visión subjetiva de la ciudad y sus normas. La práctica del Graffiti afín a este modo de pensar siempre ha estado expuesta a una instrumentalización y politización por parte de la administración. Se ha mostrado en repetidas ocasiones que, en Granada, el caso más significativo lo representa SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS, un escritor constantemente exhibido por la prensa desde la única condición de artista ejemplarizante, símbolo de un Graffiti que la administración anhela en Granada. Pero nada más lejos de la realidad, pues se ha visto cómo dicho artista rehuye continuamente esta situación e, incluso, llega a convertirse en ocasiones en un altavoz de la discrepancia y la disidencia con la que numerosos escritores (y ciudadanos) reciben las leyes impuestas. La segunda actitud es la que denota reivindicación y juego, a través del comentado ejercicio de egocentrismo de la firma, suponiendo una desautorización manifiesta por parte de la administración.

Sánchez (2014: 82) halla en la coyuntura producida por estas dos praxis una visión de la administración despolitizada y autoritaria del espacio público, postura fuertemente cuestionada no solo por los escritores de graffiti y sus actos, sino «por los colectivos excluidos y marginalizados que también lo habitan y que sustentan el conflicto» (Sánchez, 2014: 82). A través de varios casos de estudio he comprobado como esta marginación y aislamiento de los sujetos incómodos se ha producido de un modo evidente en Granada, como por ejemplo con el caso del Botellódromo (López y Vellarino, 2014: 72-84) o la construcción del skatepark de Bola de Oro en 2009. Además, este tipo de situaciones delata un objetivo no tan obvio, pues apartando a estos colectivos hacia lugares legitimados, se conseguía justificar simbólicamente –legalmente ya lo estaba– las sanciones administrativas.

A lo largo de la investigación he puesto el foco de atención en un tipo de escritor de graffiti que centra una gran parte de sus intereses en la producción artística mural, demostrando que en Granada este modelo ha sido una pieza fundamental del movimiento del Graffiti. Tras visualizar sucesos concretos en la relación escritor de graffiti-mundo del arte, he averiguado que existen diferentes modalidades de aproximación hacia la esfera artística, en las que o el escritor siente curiosidad por el arte sin mayor implicación, o se autoproclama artista, o simplemente participa de forma esporádica e itinerante en actividades relacionadas con el arte:

- Modelo 1: El escritor de graffiti que se interesa por el arte a través del graffiti y realiza estudios artísticos. Diferencia y realiza de manera simultánea la práctica del graffiti y la pintura de estudio. Irremediable e inconscientemente, va a quedar un poso de cada práctica en estas dos vertientes que él mismo se

empeña en diferenciar. En este caso, el escritor de graffiti opta por sumar un nuevo seudónimo –muchas veces se trata de su propio nombre o apellido– al que ya ha adquirido por derecho propio en su carrera como escritor de graffiti.

- Modelo 2: El escritor de graffiti que desde sus comienzos relaciona las diferentes formas de expresión plástica que va conociendo con la práctica del graffiti. Estas formas de hacer destacan por la no diferenciación entre prácticas, soportes o ámbitos. Si bien es cierto que describo a escritores que comienzan como tales, escribiendo su nombre, poseen una sensibilidad que les hace afrontar casi cualquier proyecto o reto personal con el mismo espíritu libre, transgresor y autodidacta que se aprecia en el Graffiti. Dicho escritor suele disentir de la etiqueta «artista», pues rechaza las connotaciones mercantiles y comerciales del arte. Opta por mantener el seudónimo adquirido en el Graffiti, aunque ello le cueste la contradicción constante de no mostrar su identidad en público.

- Modelo 3: El escritor de graffiti que se adentra en los circuitos artístico-culturales, sin apenas modificar su lenguaje plástico. Únicamente cambiará el soporte del muro por un soporte-objeto transportable y, en consecuencia, de fácil mercantilización. Este tipo de escritores, al igual que las empresas del sector cultural y artístico interesadas, aprovechan la estética del graffiti para adentrarse en el mercado del arte. Una fórmula que en los ochenta se comprobó que no ofrecía nada nuevo, excepto la posibilidad de que sus artífices pudieran viajar y ejercer la práctica del Graffiti en las ciudades a las que acudían. Estos escritores optan por mantener el pseudónimo que utilizan en el Graffiti. Suelen ser escritores veteranos, a los que ya no les importa exponer su rostro asociado a su nombre de escritor, puesto que la práctica del graffiti la limitan a lugares semi-legales como sitios abandonados o muros en los que está permitida la práctica de la pintura mural al aire libre. Gran parte de su actividad se basa en hacerse un hueco en un mercado de arte urbano en auge (exposiciones, exhibiciones, *meetings* o murales comisionados).

En cualquier caso, los escritores de graffiti, sea cual sea su concepción y su relación con respecto al sistema del arte, comparten con otras prácticas no legitimadas por la administración la calle como espacio de creación (acción e intervención). Así pues, los músicos, malabaristas, *clowns* y mimos, estatuas vivientes, *chalk artists*, *street performers* y otros tipos de *busking*, comparten con el Graffiti una permanente contienda con la administración, abriendo a menudo un debate en el que se pone en entredicho la independencia artística del sujeto en cuestión, en relación a la necesidad de una profesionalización de la práctica artística como medio de subsistencia. Las diferentes problemáticas planteadas en el presente trabajo en las que se han visto envueltos los escritores de graffiti de la escena de Granada de múltiples formas (opinión pública, contradicciones, paradojas, vandalismo, patrimonio,



sanciones, exposiciones, simulacros, desobediencia, competición, colaboración, etc.) me han llevado a observar desde diferentes ángulos los repetidos patrones de actuación acaecidos en la historia del Graffiti. Un movimiento complejizado, bajo el influjo de los medios de comunicación, la persuasión comercial del mercado del arte y el continuo paternalismo de las administraciones, que se ha ramificado. Teniendo en cuenta la hipótesis de la presente investigación, centrada en explorar los límites de la práctica del Graffiti, se observa que esta se manifiesta tensionada debido a los factores que acabamos de mencionar.

Así mismo, consciente de mi propia inclusión como sujeto activo y a la vez observador, he podido descubrir una serie de ejes discursivos que he tratado de desarrollar a lo largo del presente trabajo. Desde las múltiples proyecciones expuestas sobre la figura del escritor de graffiti, se evidencian dos elementos relevantes que asociamos tanto a la producción como a la investigación artística en conjugación con la ciudad: el juego y la experimentación. De este modo, descubrimos a una serie de sujetos equidistantes entre el Graffiti y el sistema del arte, que aprenden a trabajar bajo el amparo de nadie, sin atender ordenanzas ni leyes ciudadanas, en condiciones adversas. Una praxis arriesgada, pero enriquecedora y gratificante, pues a través de ella la ciudad se convierte en una fuente inagotable de conocimiento, un laboratorio urbano que desde la observación y la experimentación posibilita la gestación y el incremento de un pensamiento crítico, y que, además, bajo la exposición pública propicia la difusión o propagación de este modo inusual de aprehender la vida. Este hallazgo me lleva una vez más a poner el foco de atención en el contexto, que entendido desde la visión global del escritor de graffiti dota, aún más si cabe, de relevancia al proceso como discurso de lo que se había atisbado. Así pues, teniendo en cuenta el nivel de perversión que el Graffiti ha ido padeciendo con los años hasta presentarse como un ente capitalista u objeto más de consumo de masas, el avistamiento de unas formas de hacer despreocupadas de la predominancia material y antagonistas del imperante neoliberalismo me hace confiar en la necesidad de un medio dialógico que nos haga salir de los tiempos de la superficialidad y del ruido.





## 11. BIBLIOGRAFÍA



## 11. BIBLIOGRAFÍA

### Libros

- Abril, G. (2013). *Cultura visual, de la semiótica a la política*, Madrid: Plaza y Valdés.
- Agusti, E. y Puig, E. (2014). *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*, Barcelona: Comanegra.
- Aleixandre, V. (1954). *Historia del corazón*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Aliaga, J. V. y Mayayo, P. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 (catálogo)*, Madrid: The Side up.
- Antón, E. y Sanz, A. (2012). *El libro de los libros de artista*, Sestao: LUPI (La última puerta a la izquierda).
- Arias, F. (1977). *Los graffiti: juego y subversión*, Valencia: Lindes Comunicación.
- Aricó, G., Mansilla, J. A. y Stanchieri, M. L. (2015). *Mierda de ciudad. Una rearticulación crítica del urbanismo neoliberal desde las ciencias sociales*, Barcelona: Pol·len Edicions.
- Atkins, R., et al. (2008). *The Art of Participation*, San Francisco: Museum of Modern Art.
- Augé, M. (2000). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Austin, J. (2002). *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York*, New York: Columbia University Press.
- Babas, K. y Turrón, K. (1996). *De espaldas al Kiosko. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*, Madrid: EL EUROPEO & LA TRIPULACIÓN
- Badenes Salazar, P. (2006). *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Bal, M. (2001). *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Bourgeois*, Murcia: Cendeac
- Bal, M. (2002). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal, Estudios Visuales.

- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, Murcia: Cendeac.
- Banksy (2006). *Banksy. Wall and piece*, Londres: Publikat.
- Barbier, F. (2005). *Historia del libro*, Quesada, P. (trad.) Madrid: Alianza.
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy, exposición MACUF*, A Coruña: Artedardo MACUF.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós.
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Avila Editores.
- Ben Yakhlef, T. y Doriath, S. (1991). *Paris Tonkar*, Paris: Florent Massot et Romain Pillement.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires: El Cuenco de la Plata.
- Berger, P y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Berti, G. (2009). *Pioneros del graffiti en España*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Billing, J., Lind, M. y Nilsson, L. (Eds.) (2007). *Taking the matter into common hand. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London: Black Dog Publishing.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London & New York: Verso Books.
- Blanco, P. et al. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Block, R. y Nollert A. (Eds.). (2005). *Collective Creativity. Kassel, May 1st – July 17th, 2005*, Frankfurt / Main: Revolver.
- Borja, J. (2011). *El derecho a la ciudad*, Barcelona: Institut de Drets Humans de Catalunya.
- Borja-Villel, M. et al. (2014). *Playgrounds, reinventar la plaza*, Madrid: Siruela.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*, Córdoba (Argentina): los sentidos/artes visuales y Adriana Hidalgo editora.
- Brake et al. (2007). *Homenaje al Guernica: Concurso de murales de graffiti (catálogo)*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Brassaï (2009). *Brassaï*, Barcelona: Lunwerg.

- Breitwieser, S; Klinger, C.; Mignolo, W. (2009). *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*, Barcelona: MACBA.
- Bruce Goldstein, E. (2005). *Cognitive Psychology: Connecting Mind, Research and Everyday Experience*, Stamford (UE): Wadsworth Publishing.
- Bruner, J. (2006). *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid: Alianza Editorial.
- Anguita, R., Cambil, M. E. y López, I. (2014). *Sex el Niño de las Pinturas 20 años de cara a la pared*, Granada: Gami editorial.
- Cano, G. y Rabuñal, A. (1991). *Barcelona Murs*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Caputo, A. (Ed.) (2012). *All City Writers. The Graffiti Diaspora*, Bignolet Cedex, France: Kitchen93.
- Carr, N. (2019). *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, Barcelona: Taurus.
- Castleman, C. (2012). *Getting Up (Hacerse ver), El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid: Capitán Swing.
- Chalfant, H. y Pigoff, J. (1987). *SprayCan Art*, London: Thames & Hudson.
- Chojin y Reyes, F. (2010). *Rap, 25 años de rimas*, Barcelona: Viceversa Editorial.
- Cleveland, W. (1992). *Art in other places: artist at work in America's community and social institutions*, Westport (Connecticut): Praeger Publishers.
- Collados, A. y Rodrigo, J. (2015). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto: itinerarios, útiles y estrategias*, Granada: Centro José Guerrero.
- Cooper, M. y Chalfant, H. (1984). *Subway Art*, New York: Henry Holt and Company, LLC.
- Cooper, M. (2004). *Hip Hop Files. Photographs 1979-1984*. Colonia: From Here to Fame Publishing.
- Cruz, P. A. (2006). *Daniel Buren*, Donostia-San Sebastián: Ed. Nerea.
- Danto, A. C. (2014). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Neerman, E. (trad.), Ciudad: Paidós.
- De Barañamo, K. (2005). *El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)*, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- De Chang, J. (2014). *Generación Hip Hop*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- De Diego, J. (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*, Barcelona: Los Libros de la Frontera.

- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*, Vicuña, R. (trad.), Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Debord, G. et al. (1999). *Internacional situacionista, vol.1: la realización del arte*, Navarro, Luis (trad.), Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze, G. y Bene, C. (2004). "Un manifiesto de moins", en *Superpositions*, Paris: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mille Plateaux*, Paris: Minuit.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*, Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*, Madrid: Los libros de la catarata.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Doherty, C. (Ed.). (2004). *Contemporary Art. From Studio to Situation*, London: Black Dog Publishing Limited.
- Downey, A. (2014). *Art and Politics Now*, Londres: Thames & Hudson.
- Dubuffet, J. (1968). *Cultura asfixiante*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Eco, U. (1995). *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen: Barcelona.
- Eco, U. (1996). *Como se hace una tesis*, Gedisa: Barcelona.
- Eltono (2007). *Puerta Lumbreras*, Puerto Lumbreras, Murcia: Ayuntamiento de Puerto Lumbreras.
- Fairey, S. (2009). *Obey. Supply & Demand. The art of Shepard Fairey*, Berkeley (EEUU): Gingko Press.
- Figuerola, F. (2006). *Graphitfragen: Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Sevilla: Minotauro digital.
- Figuerola, F. (2014). *El graffiti de firma. Un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*, Madrid: Minobitia.
- Foucault, M. (1983). *El discurso del poder*, Folios, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar*, Siglo XXI: México.
- Foucault, M. (2009). *El cuerpo utópico: Las heterotopías*, Buenos Aires: Editorial Nueva visión.
- Gálvez, F. y Figuerola, F. (2002). *Madrid Graffiti 1982-1995*, Madrid: Megamultimedia.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa*, Condor, M. (trad.), Madrid: Cátedra.



- Ganz, N. (2005). *Graffiti: Arte urbano de los cinco continentes*, Barcelona: Editorial - Gustavo Gili.
- Ganz, N. y Manco, T. (2004). *Graffiti World : Street Art from Five Continents*, London, Thames & Hudson.
- Gari, J. (1995). *La conversación mural: Ensayo para la lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco.
- Garrucci, R. (1854). *Les Murs de Pompéi*, Bruxelles: Librairie de J. -B. de Mortier.
- Gastman, R. y Neelon, C. (2011). *The History of American Graffiti*, New York: Harper Collins.
- Gastman, R. (2015). *Wall Writers*, Berkeley: Gingko Press inc.
- Guasch, A. M<sup>a</sup>. (2007). *La crítica dialogada, entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, Murcia: CENDEAC.
- Guasch, A. M<sup>a</sup>. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid: Siruela.
- Haacke, H. (1995). *Obra social: exposició*, Barcelona: Edicions de l'Eixample SL.
- Hernández, J. M. (2008). *Brassai Graffiti (catálogo)*, Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Hernando, J. (2007). *Daniel Buren. La postpintura en el campo expandido*, Murcia: Cendeac.
- Howard, Becker (2009). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.
- Huber, J. (1986). *Sérigráffitis*, Paris: Fernand Hazan.
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*, Madrid: Alianza Editorial.
- Imbach, J.P. y Grindard, G (1981). *French Graffitis*, Paris: Editions du Guépard.
- Jacob, M. J., Brenson, M. y Olson, E. M. (1995). *Culture in action*, Seattle: Bay Press.
- Jorn, A. et al. (2002). *Asger Jorn (exposició)*, Boigas, G. et al. (trad.), Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Julius, A. (2002). *Transgresiones. El arte como provocación*, Ferrer, I. (trad.), Barcelona: Ediciones Destino.
- Kardon, J. (1984). *The East Village Scene*, Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Kester, G. H. (1998). *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*, Durhan And London: Duke University Press.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, London (England): University of California Press.

Kester, G. H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham And London: Duke University Press.

Kohl, H. y Hinton, J. (1972). *Golden Boy As Anthony Cool. A photo essay on naming and graffiti*, New York: The Dial Press.

Kozak, C.; Floyd, I.; Bombini B. (1991). *Las paredes limpias no dicen nada*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho.

Kozak, C. (2004). *Contra la pared; sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Krs-One (2009). *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*, Nueva York: PowerHouse Books.

Kruger, B. (2010). *Barbara Kruger*, New York: Rizzoli International Publications.

Lacoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*, Chicago (UE): University of Chicago Press.

Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.

Lewit, H. (1987). *In the Street: Chalk Drawings and Messages*, New York City, 1938-48, Durham (Carolina del Norte): Duke University Press.

Lewitt, S., Stolz, G. y Timoney, F. X. (2002). *Sol Lewitt*, Vigo: Fundación Pedro de Barrié de la Maza.

López, R. y Vega, E. (2016). *Granada. Guía monumental*, Granada: Ciengramos

López, V. y Vellarino, S. (eds.). (2014). *Capital y Terruño*, Granada: TRN-Laboratorio.

Lovink, G. y Scholz, T. (eds.). (2007). *The art of free cooperation*, New York: Autonomedia.

Lyotard, J. (1994). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.

Madrid, D. (2008). *Tribus urbanas: Ritos, símbolos, costumbres*, Córdoba: Arcopress.

Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las Tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, Barcelona: Icaria Editorial.

Maffi, M. (1975). *La cultura underground*, Barcelona: Anagrama.

Mailer, N. (2010). *La fe del Graffiti*. Madrid: 451 editores.

Malzacher, F. (ed.). (2014). *Truth is Concrete. A handbook for artistic strategies in real politics*, Berlin: Sternberg Press.

- Marín, R., de Laiglesia, J. F., Tolosa, J. L. (1998). *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Granada: GEU.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenology of the perception*, London: Routledge.
- McCormick, C. (2010). *Tresspass: Historia del arte urbano no oficial*, Colonia: Taschen.
- Mesquita, A. (2011). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*, Sao Paulo: ANNABLUME editora - comunicação.
- Moure, G. (2006). *Gordon Matta-Clark, obra y escritos*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Nelli, A. (2012). *Graffiti a New York*, Milán: Whole Train Press.
- O'Neill, P. y Doherty, C. (Eds.) (2011). *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*, Amsterdam: Valiz.
- Ordine, N. (2012). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona: Acontilado.
- Pérez, R. (coord.), (2007). *El color de la calle, exposición colectiva (catálogo)*, Granada: Fundación Caja Rural.
- Pérez, R. (2014). *Escenas del graffiti en Granada*, Granada: Ciengramos.
- Perniola, M. (2008). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, España: Acuarela & A. Machado.
- Popper, F. (1980). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Madrid: Ediciones Akal.
- Ramirez Blanco, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya).
- Ramirez, J. A. (2010). *El sistema del arte en España*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Reisner, R. (1967). *Graffiti. Selected Scrawls From Bathroom Walls*, New York: - Parallax Publishing.
- Reisner, R. (1971). *Graffiti Two Thousand Years Of Wall Writing*, Washington: Cowles Book Co.
- Reisner, R. (1974). *Encyclopedia of graffiti*, London: Macmillan Publishers LTD.
- Reynolds, R. (2008). *On Guerrilla Gardening. A handbook for gardening without boundaries*, London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Ring Petersen, A. et al. (2010). *Contemporary Painting in Context*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Robinson, D. (1990). *Soho Walls Beyond Graffiti*, Londres: Thames & Hudson.

- Roszak, T. (1976). *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona: Kairós.
- Rubio, O. M<sup>a</sup>. (comis.), (2008). *Brassai Graffiti*, (catálogo), Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Ruíz, R., y Pérez, R. (coord.), (2008). *El color de la calle II: El arte se mueve, exposición colectiva* (catálogo), Granada: Diputación de Granada.
- Sánchez, A., Gracia, E. y Rodríguez, J. (2013). *¿Por qué no nos dejan hacer en la calle? Prácticas de control social y privatización de los espacios en la ciudad capitalista*, Granada: G.E.A. La Corrala.
- Sempere, P. (1977). *Los muros del Postfranquismo*, Madrid: Castellote editor.
- Serra, R. (2010). *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1979-2008*, Insausti, G. (trad.), Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.
- Serrat Crespo, M. (2008). *Sed realistas, pedid lo imposible. Pintadas, carteles y eslóganes del mayo francés*, Barcelona: Edhasa.
- Sex et al. (2003). *Mientras duermes*, Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Sex et al. (2005). *Granada Graffiti. 2005-1989*, Armilla, Granada: El Lunes.
- Sex (2007). *Mira los muros. Sex, el niño de las pinturas*, Barcelona: Spray Planet.
- Sholette, G. (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, New York: Pluto Press.
- Siles, J. (2005). *El fuego bajo las cenizas (exposición)*, Valencia: IVAM, Generalitat Valenciana.
- Spence, D. (1982). *Narrative truth, Historical truth*, New York: W.W. Norton & Company.
- Stahl, J. (2008). *Street Art*, Munich: Prestel Verlag.
- Steward, J. (2009). *Graffiti Kings New York City Mass Transit Art of the 1970s*, New York: Abrams Books.
- Stimson, B. y Sholette, G. (Eds.). (2007). *Collectivism after modernism [Recurso electrónico] : the art of social imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Suso33 (2015). *One Line*, Madrid: La Fábrica.
- Tàpies, X. (2008). *Arte urbano contra la guerra*, Barcelona: Electa.
- Thomson, D. (2009). *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Barcelona: Editorial Arie.
- Thomson, M. (2009). *American Graffiti*, United Kingdom: Parkstone Press Ltd.

- Thompson, N. y Sholette, G. (2004). *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Massachusetts: MASS MoCA.
- Thompson, N. (Ed.). (2012). *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*, Nueva York: The Mit Press.
- Toop, D. (1984). *Rap Attack, The: African Jive to New York Hip Hop*. Londres: Pluto Press.
- Uribe, V. (2012). *El arte del fragmento. El origen del boceto como expresión estética*, Vilafranca del Penedés (Barcelona): Erasmus Ediciones.
- Vaneigem, R. (1988). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona: Anagrama.
- Van Tiggelen, M. et al. (2015). *Graffiti. New York meets the Dam, Amsterdam 2015*, Amsterdam: Dutch Graffiti Library in collaboration with Mick La Rock.
- Vettese, A. (2002). *Invertir en Arte*, Madrid: Ediciones Pirámide, Universidad Politécnica de Valencia.
- Villorrente, D. y James, T. (2007). *Mascots and Mugs: The Characters and Cartoons of Subway Graffiti*, New York: Testify Books.
- Vindel, J. (2015). *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*, Madrid: Brumaria.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal.
- Webel, S. (comis.) (2008). *Jean Dubuffet o el idioma de los muros (exposición)*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Wiese, M. (1995). *Graffiti Dortmund, Moers (Alemania)*: Edition Aragon.
- Ziebinska-Lewandowska, K. (2016). *Graffiti Brassai. Le language du mur*, Paris: Éditions Xavier Barral.
- Zilberti, M et al. (2013). *Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento, visualidades y recorridos. Arte ekoizpen feministak: ezagutza prozesuk, bisualiteak eta ibilbideak*, Bilbao: Eremuak, Gobierno Vasco.

## Capítulos de libros

Abarca, J. (2010), Prólogo. En Madrid Revolution Team, *Madrid revolution, the history of the capital*, Madrid: Spray Planet. pp. 5-13.

Carnicero, F. (2015), en Collados, A. y Planta, J. *Planta Baja 1983-1993 "Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta"*, Granada: Ciengramos, pp. 111-114.

Castro, F. (2005), *Iros todos a tomar por culo (El terrorismo de nadie, el atentado colosal y el símbolo de no sabemos qué)*. En Laoconte Devorado, *Arte y violencia política*, catálogo, Artium: Alava; Centro José Guerrero: Granada; DA2: Salamanca. pp. 112-148.

Exposito, M. (2003), *Desobediencia: la hipótesis imaginativa*. En Ramirez, J.A., y Carrillo, J. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid: Grupo Anaya, pp. 165-197.

F. Sigler, C. (2015), *La adolescencia obligada. Cuando todo era inocente y absoluto*. En Collados, A. y Planta, J. *Planta Baja 1983-1993 "Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta"*, Granada: Ciengramos, pp. 63-76.

Figueroa, F. (2014), *El Graffiti y el sistema del arte*. En Pérez, R. *Escenas del Graffiti en Granada*, Granada: Ciengramos, pp. 14-33.

Ionesco, E. (2013), *Comunicación para una reunión de escritores franceses y alemanes: Notas y contranotas (febrero de 1961)*. En Nuccio, O. *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado, pp. 73-74.

Jordi, M. y Aix, F. (2014), *Vandalismo contra el patrimonio en las ciudades histórico-monumentales*. En Pérez, R. *Escenas del Graffiti en Granada*, Granada: Ciengramos, pp. 40-65.

Laiglesia, J. F. de (1998), *La investigación doctoral en las facultades de la Universidad española: 1985-1995. Anexo III. Fases básicas en la redacción de una Tesis*. En Marin, R., Laiglesia, J. F. de, Tolosa, J. L., *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Granada: GEU, pp. 52-56.

Middel, A. (2015), *Foreword*. En van Tiggelen, M., van Tiggelen, R. y Middel, A. *Graffiti. New York meets the Dam*, Ámsterdam: Duch Graffiti Library, pp. 3-14.

Ong, W. (1990), *Subway Graffiti and the Design of the Self*. En Ricks, C. y Michaels, L. *The State of the Language*, University of California Press: Berkeley and Los Angeles.

Sánchez, A. (2014), *Esfera pública y prácticas políticas. Asfalto, muros y graffitis*. En Pérez, R. *Escenas del Graffiti en Granada*, Granada: Ciengramos, pp. 66-84.

Schmidlapp, D. (2012), *IGTimes and other declinations. The origin of Writing-related publications narrated by the founder of IGTimes*. En Caputo, A., *All City Writers. The Graffiti Diaspora*, Bignolet Cedex, France: Kitchen93, pp. 72-75.

Stewart, S. (1991), *Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art*. En *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, New York: Oxford University Press, pp. 210-231.

## Artículos

### Artículos Papel

Barrera, J. I. (2008). Grafitos históricos en la casa morisca de calle San Martín, 16 (Granada). *Arqueología y territorio medieval*, (15), pp. 91-126.

Brewer, D. y Miller, M. (1990). Bombing and burning: The social organization and values of hip hop graffiti writers and implications for policy, *Deviant Behavior*, vol. 11, (4), pp. 345-369.

Brewer, D. (1992). Hip Hop Graffiti Writers Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti. *Human Organisation*, vol. 51, (2), pp. 188-196.

Briones, C. (2007). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías, *Tabula Rasa. Bogotá-Colombia*, (6), pp. 55-83.

Carrillo, J. (2006). Entrevista a Hans Haacke, *Revista MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, (2)

Deren, M. (2010). Los rostros olvidados: Sophie Calle o la flâneuse contemporánea, *Revista Acento*, vol. 13, pp. 18-25.

Didi-Huberman, G. (2010). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, (16), pp. 24-28.

Del Río, A. y Collados, A. (2013). Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas. *Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades, Creatividad y Sociedad*, (20), pp. 1-30.

Expósito, M. (1998). Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros. *Mientras Tanto*, (72), pp. 85-98.

Figueroa, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y la intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio, En Tomé, Pedro (dir.), *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología*, vol. LXII, (1), pp. 111-114.

Figueroa, F. (2013). Graffiti, un problema problematizado. *Madrid se mueve, Madrid: CDU*. pp. 373-401.

Fundación MAPFRE, Área de cultura. (2018). Brassai. *Revista de fundación MAPFRE*, (42), pp. 16-23.

Gómez, J. (2014). De Filadelfia a Europa. El viaje del Graffiti. *Eclética*, (4), pp. 32-47.

Hernandez-Navarro, M.A. (2008). Experiencia en movimiento. *Entrevista a Mieke Bal, Exit-book*, (8), p. 8.

Jordi, M. y Aix, F. (2010). Vandalismo contra el patrimonio en las grandes ciudades. Jornadas: Repensando la metrópolis, *Málaga: Centro de estudios andaluces*. pp. 1-16.

Kohl, H. (1969) Names, graffiti and culture, *Urban Review*, vol. 3, (5), pp. 25-37.

- Ley, D. y Cybriwsky, R. (1974). Urban Graffiti as a Territorial Markers, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 64, pp.491-505.
- Lachmann, L. (1988). Graffiti as Career and Ideology, *The American Journal of Sociology*, vol. 94, (2) pp. 229-250.
- Marzo, J. L. y Ribalta, J. (1994). Entrevista a Barbara Kruger, *La Vanguardia*, p. 44.
- Ong, W. J. (1990). Subway Graffiti and the Design of the Self, *The State of the Language*, University of California Press, pp. 400-407.
- Ramírez, J. A. (1992). "¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaria y la galería", *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Visor, pp. 197-209.
- Rico, B. (2005). El arte del graffiti, al filo de la ilegalidad, *Granadahoy*, pp. 39, 40.
- Siegel, F. (1993). Lady Pink: Graffiti with a Feminist Intent, *Ms.* vol. 3, (5), pp. 66-68.
- Stewart, S. (1994). "Ceci Tuera Cela: Graffiti as a Crime and Art", *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, Duke University Press, pp. 210-231.
- (2008) La calle en el museo, *Granadahoy*, portada.
- LeónKa. (2015) Condiciones definicionales para el predicado graffiti. *Laoconte*, Madrid: CDU. pp. 113-132.
- Ley, D. y Cybriwsky, R. (1974) Urban graffiti as territorial markers, *Annals of the Assotiations of American Geographers*, vol. 64, (4), pp. 491-505.
- (14-06-2008) Graffiteros de toda Europa llevan a Caja Rural los colores de la calle, *Granadahoy*, p. 3.
- Gallastegui, I. (14-06-2008) De la calle a la galería, *Ideal*, pp. 62, 63.
- Pallarès, J. (2007) Subculturas urbanas en el aula. Una necesaria perversión. *III Jornadas de Educación Artística: El arte contemporáneo como recurso didáctico*, MUPAI, Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez-Reverte, A. (24-11-2013) Si es ilegal, no es graffiti, *XL Semanal*, , pp. 36-42.
- Saura, A., (22-02-1985 ) La feria de las veleidades, *El País*, p. 30.
- Wilson, J. y Kelling, G. (1982) Broken Windows. The police and neighborhood safety, *The Atlantic*, March.



## Noticias en Diarios Papel

- Abril, J. C. (19 de Agosto de 2007). Sin Graffiti, *Ideal*, p. 11.
- Abún, E. (14 de Febrero de 2015). Una aplicación municipal permitirá delatar a los grafiteros desde el móvil, *Granada Hoy*, p. 9.
- A. G. V. (30 de Noviembre de 2014). Ayuntamiento, Policía y Fiscalía plantean aumentar las cuantías de las sanciones por pintadas, *Granada Hoy*, p. 14.
- Alcántara, M. A. (2016). Una Archiva del DIY: Autoedición y autogestión en artivismo feminista, *Revista Sobre NO2*, pp. 119-130.
- Anguita, M. J. (19 de Noviembre de 2005). Urbanismo obliga a los vecinos a limpiar los graffitis de sus fachadas, *Granada Hoy*, p. 7.
- Arias, J. (20 de Abril de 2004). El arte rebelde, *Granada Hoy*, p. 2.
- Arias, J. (8 de Enero de 2010) Del graffiti a las galerías, *Granada Hoy*.
- Asensio, A. (16 de Septiembre de 2011). La Fiscalía echa en cara a los dueños de los BIC que no cuiden su patrimonio, *Granada Hoy*, p. 9.
- Barrera, J. F. (2 de Abril de 2014). La Alhambra exige combatir las pintadas en el patrimonio con acciones ejemplares, *Ideal*, p. 4.
- Bravo, A. (15 de Marzo de 2009). Diputación paga 450 euros por un graffiti, *Ideal*, p. 20.
- Bustos, J. (8 de Mayo de 2000). La horda del 'spray', *Ideal*, p. 24.
- Cárdenas, A. (8 de Diciembre de 2007). Cuando las paredes hablan, *Ideal*, pp. 10-11.
- Castro, R. (18 de Abril de 2015). La ciudad aspira a convertirse en capital europea de los graffitis, *Granada Hoy*, p. 8.
- Chirino, Q. (22 de Diciembre de 2010). El Ayuntamiento multa por primera vez al padre de un niño que hizo una pintada, *Ideal*, p. 9.
- C. N. A. (17 de Mayo de 2009). Pintadas, *Granada Hoy*, p. 10.
- Cobo, M. V. (28 de Noviembre de 2009). En Granada sale más caro pintar un tren que dañar el Patrimonio, *Ideal*, p. 2.
- C. R. (16 de Noviembre de 2011). Graffitis con color político, *Granada Hoy*, p. 20.
- Cultura aplaude el decreto de los graffitis y pide colaboración municipal. (30 de Diciembre de 2009). *Granada Hoy*, p. 18
- El fiscal denuncia a un profesor por realizar pintadas en el Albaicín. (2 de Mayo de 2010). *Granada Hoy*, p. 15.

- E. P. (23 de Septiembre de 2009). Piden más acción en el Albaicín y no «simples reuniones», *Ideal*, p. 12.
- Gallastegui, I. (14 de Junio de 2008). La calle en el museo, *Ideal*, pp. 61-63.
- García, J. J. (14 de Junio de 1996). Granada pintada de Hip-Hop, *Ideal*, pp. 2-3.
- G. C. (2 de Diciembre de 2010). Arte desobediente, *Granada Hoy*.
- Gómez, J. E. (29 de Diciembre de 2008). Las pintadas emborronan la ciudad, *Ideal*, p. 2.
- Gómez, J. E. (26 de Junio de 2009). Mantenimiento inicia un plan antipintadas en 19 edificios, *Ideal*, p. 8.
- Gómez, J. E. (1 de Abril de 2010). Alerta contra el vandalismo 'grafitero', *Ideal*, p. 9.
- González, A. (25 de Febrero de 2013). Granada diseña un mapa de grafitis para dejar limpia la ciudad en 2014, *Granada Hoy*, p. 7.
- González, A. (29 de Septiembre de 2015). Granada diseña el mapa para blindar con cámaras sus joyas arquitectónicas, *Granada Hoy*, pp. 14-15.
- Jiménez Cuesta, J. R. (8 de Febrero de 2008). Granada, el Albayzín y el turismo cultural, *Ideal*, p. 26.
- L. Q. (4 de Mayo de 2010). Cultura ofrece al Ayuntamiento un plan de choque para acabar con las pintadas, *Granada Hoy*, p. 12.
- Llompert, E. (29 de Diciembre de 2009). Los graffitis se tramitarán como delitos penales con cárcel de uno a tres años, *Granada Hoy*, p. 9.
- Llompert, E. (24 de Enero de 2010). Grafitis de autor, *Granada Hoy*, pp. 10-11.
- Llompert, E. (3 de Febrero de 2010). Un juzgado de Granada dicta la primera condena por un grafiti, *Granada Hoy*, p. 8.
- Llompert, E. (9 de Febrero de 2010). El Niño de las Pinturas, víctima de la cruzada contra los grafitis, *Granada Hoy*, p. 8.
- Llompert, E. (18 de Febrero de 2010). El Niño de las Pinturas se libra por 50 metros de ser perseguido por un delito, *Granada Hoy*, p. 9.
- Llompert, E. (7 de Abril de 2010). Urbanismo obliga al Niño de las Pinturas a cambiar el spray por la 'brocha gorda', *Granada Hoy*, p. 8.
- Llompert, E. (15 de Abril de 2010). 'Cazada' al pintar un grafiti de 4 metros en la fachada del Palacio de Congresos, *Granada Hoy*, p. 8.
- Llompert, E. (1 de Mayo de 2010). La Policía crea un registro con más de 3.000 imágenes de BIC que lucen grafitis, *Granada Hoy*, p. 10.

- Llompart, E. (28 de Mayo de 2010). Dos menores, pillados al pintar un BIC para 'colgarlo' en internet, *Granada Hoy*, p. 8.
- Lozano, A. (17 de Febrero de 2011). La escasa colaboración ciudadana incrementa las pintadas callejeras, *Granada Hoy*, pp. 6-7.
- Mingorance, L. (21 de Febrero de 2014). Por un grafiti que construye, *Granada Hoy*, p. 8.
- Mingorance, L. (17 de Abril de 2014). El juez absuelve de pagar 900 euros al Niño de las Pinturas por un grafiti, *Granada Hoy*, p. 11.
- Mingorance, L. (3 de Julio de 2014). Por un barrio que suene a risas y juegos, *Granada Hoy*, p. 12.
- Mingorance, L. (30 de Noviembre de 2014). La ruta BIC de la VERGÜENZA, *Granada Hoy*, p. 16.
- Mingorance, L. (31 de Diciembre de 2014). Las pintadas 'autorizadas' se extienden por los barrios, *Granada Hoy*, p. 25.
- Mingorance, L. (7 de Abril de 2015). Los grafiteros se ceban (otra vez) con el Albaicín, *Granada Hoy*, p. 12.
- M. J. A. (28 de Julio de 2007). Limpiarán los graffitis de Elvira con un líquido que evita otras pintadas, *Granada Hoy*, p. 12.
- Montero, M. (14 de Marzo de 2014). La ciudad de las pintadas, *Ideal*, p. 29.
- Ortega, B. (31 de Julio de 2014). La capital y sus grafiteros firman un 'pacto' para embellecer las calles, *Granada Hoy*, p. 11.
- Peñalver, A. (21 de Febrero de 2009). El mundo del 'spray' se mueve, *Ideal*, p. 54.
- Peñalver, Á. (14 de Agosto de 2011). Patrimonio del abandono, *Ideal*, pp. 3-5.
- Pérez, R. L. (1 de Agosto de 2010). La zona cero del vandalismo, *Ideal*, pp. 22-23.
- Plata, C. (24 de Julio de 2011). Las rimas del grafitero anónimo, *Granada Hoy*, p. 10.
- Porcel, M. Á. (2 de Septiembre de 2011). El mejor grafiti... el que no se pinta, *Granada Hoy*, p. 8.
- Ramírez, A. (6 de Diciembre de 2013). Los muros se enhebran con 'Hilos', *Granada Hoy*, p. 40.
- Reisner, R. (22 de Febrero de 1974). Jazz Writer, Dead, *New York Times*, p. 36.
- R. G. (3 de Mayo de 2012). El Arzobispado lleva al fiscal 20 agresiones contra su patrimonio, *Granada Hoy*, p. 8.
- Rico, B. (9 de Mayo de 2005). El arte del 'graffiti', al filo de la legalidad, *Granada Hoy*, p. 39.
- Rodríguez, C. (9 de Octubre de 2007). La Fiscalía advierte del grave daño patrimonial de las pintadas callejeras, *Granada Hoy*, p. 9.

Rodríguez, C. (24 de Octubre de 2007). Trazos que pintan el nuevo Santo Domingo, *Granada Hoy*, p. 16.

Rodríguez, C. (20 de Marzo de 2008). Las pintadas afectan ya al 90% de los edificios históricos del Albaicín, *Granada Hoy*, p. 2.

Rodríguez, C. (18 de Enero de 2009). Cuando las pintadas colman la paciencia de los vecinos, *Granada Hoy*, p. 16.

Rodríguez, C. (16 de Octubre de 2009). Los agentes de la Policía Nacional se suman a la lucha contra las pintadas, *Granada Hoy*, p. 10.

Rodríguez, C. (21 de Noviembre de 2009). La Ordenanza de la Convivencia se estrena con multas a dos grafiteros, *Granada Hoy*, p. 11.

Rodríguez, T. M. (2 de Febrero de 2005). Pintadas por encargo, *Ideal*, pp. 58-59.

Tapia, J. L. (9 de Enero de 2009). Trozos de calle en movimiento, *Granada Hoy*, pp. 54-55.

Tapia, J. L. (11 de Enero de 2014). «El 'graffiti' es libertad», *Ideal*, p. 61.

Una empresa quita gratis pintadas del Albaicín. (14 de Enero de 2010). *Ideal*, p. 5.

Un menor granadino cumple la primera condena por pintar un grafiti. (18 de Julio de 2012). *Granada Hoy*, p. 12.

Un referente nacional en la lucha contra el grafiti. (28 de Abril de 2012). *Granada Hoy*, p. 18.

Un verano a golpe de spray (19 de Agosto de 2008). *Granada Hoy*, p. 18.

Vallejo, S. (21 de Septiembre de 2014). Los expertos catalogan 5.000 pintadas en zonas turísticas, *Granada Hoy*, p. 6.

Villalba, J. R. (19 de Febrero de 2008). Limpiar las fachadas de Elvira se lleva el sueldo de nueve funcionarios y las ensucian horas después, *Ideal*, p. 6.

Villalba, J. R. (15 de Mayo de 2009). Prohibido repartir octavillas, hacer 'graffitis' o juegos molestos en la calle, *Ideal*, p. 6.

Y. H. (8 de Julio de 2011). Un grafitero usa un andamio para pintarrapear una pared en el entorno de la Catedral, *Granada Hoy*, p. 14.

Y. H. (16 de Julio de 2011). El fiscal exigirá protección al Gobierno por las pintadas de Puerta Monaita, *Granada Hoy*, p. 10.

Y. H. (21 de Julio de 2011). Absuelto un profesor de pintarrapear en el Albaicín porque "no da el perfil", *Granada Hoy*, p. 16.

## Artículos Digital

- Aldaz, M. (2013). La crítica a la institución del arte de Daniel Buren. Recuperado de <http://cuencaalternativa.hol.es/la-critica-a-la-institucion-del-arte-de-daniel-buren-por-maitte-aldaz/>
- Abarca, J. (2016). Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?, *Urbanario*. Recuperado de <http://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido>
- Abarca, J. (2008). ElTono. Recuperado de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/eltono/>
- Abarca, J. (2008). Spy no es un artista urbano, *Urbanario*. Recuperado de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/spy-no-es-un-artista-urbano/>
- Abarca, J. (2008). Graffiti o arte urbano: Julio 204 y Daniel Buren. Recuperado de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/graffiti-o-arte-urbano-julio-204-y-daniel-buren-en-1968/>
- Abarca, J. (2010). Matthias Wermke, arte desde el graffiti, *Urbanario*. Recuperado de <https://urbanario.es/articulo/matthias-wermke-arte-desde-el-graffiti/>
- Abarca, J. (2011). Breve introducción al graffiti. Recuperado de <http://urbanario.es/articulo/breve-introduccion-al-graffiti/>
- Abarca, J. (2011). Lo público y el arte, *Urbanario*. Recuperado de <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/lo-publico-y-el-arte/>
- Abarca, J. (2018). El graffiti no es «Arte», *Ensayos Urbanos*. Recuperado de <http://www.ensayo-urbanos.com/2018/02/11/el-graffiti-no-es-arte/>
- (2011). Ana Botella dice que «los graffitis no son arte sino una lacra social», *Público*. Recuperado de <http://www.publico.es/espana/197451/ana-botella-dice-que-los-graffitis-no-son-arte-sino-una-lacra-social.html>
- Antón, J. (2013). Pérez-Reverte y la airada banda del aerosol, *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2013/11/28/eps/1385648075\\_655083.html](https://elpais.com/elpais/2013/11/28/eps/1385648075_655083.html)
- Barrera, J. (2014). La vergüenza de los graffitis, #GranadaSinPintadasYa!. Cableados, *Ideal*. Recuperado de <http://granadablogs.com/cableados/2014/03/08/la-verguenza-de-los-graftism-granadasinpintadas-ya/>
- Barrera, J. (2013). Cuando Granada apesta a spray de grafiti. Cableados, *Ideal*. Recuperado de <http://granadablogs.com/cableados/2013/07/25/cuando-granada-apesta-a-spray-de-graftiti/>
- Bécares, R. (2008). Gallardón parodia a los grafiteros que le parodiaron, *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/13/madrid/1226579995.html>
- Colucci, E. (2011). Don't forget Fashion Moda, *Hiperallergic*. Recuperado de <https://hyperallergic.com/30288/dont-forget-fashion-%E6%97%B6%E8%A3%85-moda-%D0%BC%D0%BE-%D0%B4%D0%B0/>

- (2007). Comienza el plan Intergraffiti en Calle Elvira, *Ideal*. Recuperado de <http://www.ideal.es/videos/tus-videos/noticias-y-politica/1027664713001-comienza-plan-intergraffiti-calle-elvira.html>
- Cortés, V. (2010). El niño de las pinturas y el ayuntamiento de Granada ante el juez, *El País*. Recuperado de [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/02/andalucia/1396462345\\_026222.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/02/andalucia/1396462345_026222.html)
- Cortés, V. (2010). ¿Es un artista? ¿Es un delincuente?, *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2010/02/09/cultura/1265670006\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/02/09/cultura/1265670006_850215.html)
- Cortés, V. (2011). Las pintadas que manchan Granada, *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2011/02/17/andalucia/1297898535\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/17/andalucia/1297898535_850215.html)
- Cuéllar, M. (2011). Banksy vuelve al ataque en los Oscar, *El País*. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/04/actualidad/1296774011\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/04/actualidad/1296774011_850215.html)
- Deren, M. (2012). Construir caminando: Francis Alÿs y el paseo urbano, Martina Deren. Recuperado de <http://martinaderen.com/arte/construir-caminando-francis-aly-s-y-el-paseo-urbano/>
- Delgado, M. (2008). Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación, *Medialab Prado*. Recuperado de <http://medialab-prado.es/mmedia/0/688/688.pdf>
- (2007). El Ayuntamiento habilitará espacios para los grafiteros, *Ideal*. Recuperado de [http://www.ideal.es/granada/20070109/local/ayuntamiento-habilitara-espacios-para\\_200701091849.html](http://www.ideal.es/granada/20070109/local/ayuntamiento-habilitara-espacios-para_200701091849.html)
- (2019). El artista Belin, encargado de dar el pregón de la Feria, *Diario Jaén*. Recuperado de <https://www.diariojaen.es/linares/el-artista-belin-encargado-de-dar-el-pregon-de-la-feria-GX5990855>
- (2013). El proyecto MAUS convertirá las calles del Soho en una galería al aire libre, *Europa-press*. Recuperado de <http://www.europapress.es/andalucia/cultura-00621/noticia-malaga-cultura-proyecto-maus-convertira-calles-soho-galeria-arte-aire-libre-20130522163444.html>
- (2014). El mural de Smithe ha sido eliminado, *Festival Asalto*. Recuperado de <http://www.festivalasalto.com/el-mural-de-smitheone-ha-sido-eliminado/>
- English, T. (2013). Hans Haacke o el museo como utopía degenerada. Recuperado de <http://www.valf.com.mx/archiv/dic13/travis.html>
- (2010). Fiscalía denuncia a un profesor de la UGR por realizar numerosos graffitis en el Albaicín, *Europa-press*. Recuperado de <https://www.europapress.es/andalucia/noticia-fiscalia-denuncia-profesor-ugr-realizar-numerosos-graffitis-albaicin-20100501145624.html>
- García, A. (2008). Grafiteros atacan el vacío de la Bienal de Sao Paulo, *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2008/10/28/cultura/1225148405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/10/28/cultura/1225148405_850215.html)
- García, P. (2008). GUERRILLA GIRLS. La conciencia del mundo del arte, *Mujeres en red*. Recuperado de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1566>

- García, C. (2013). El arte tiene que disolverse cuando haga falta. Entrevista a Rogelio López Cuenca. *Diagonal Periódico*. Recuperado de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22360-arte-tiene-disolverse-cuando-haga-falta.html>
- Gómez, A. (2014). Un Ayuntamiento manchego amordaza al Quijote indignado, *Diagona Digital*. Recuperado de <https://www.diagonalperiodico.net/libertades/22469-ayuntamiento-manchego-amordaza-al-quijote-indignado.html>
- Gonzalez, N. (2018). Nosotras pintamos graffiti, *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Nosotras-pintamos-graffiti>
- Gopnik, A. (2016). Improvised City. Helen Lewitt's New York, *Newyorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2001/11/19/improvised-city>
- (2014). Graffitis turísticos: Linares diseña una ruta para conocer la obra callejera de Belin, *Andalucía información*. Recuperado de <http://andaluciainformacion.es/andalucia/420355/graffitis-turisticos-linares-disena-una-ruta-para-conocer-la-obra-callejera-de-belin/>
- Helfrich, S. (2010). Lo común como paradigma compartido de los movimientos sociales y más, *En Rebelión*. Recuperado de <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=100744>
- Hermoso, B. (2012). Acción de arte callejero en ARCO. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/17/actualidad/1329496001\\_567982.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/17/actualidad/1329496001_567982.html)
- Jarque, F. (2012). Artistas a pie de calle. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/10/actualidad/1328887664\\_646896.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/10/actualidad/1328887664_646896.html)
- Jones, J. (2004). Siempre hemos querido 'rectificar' a Goya. Entrevista a los hermanos Chapman. *El Cultural*. Recuperado de [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/9376/Jake\\_y\\_Dinos\\_Chapman-\\_Siempre\\_hemos\\_querido\\_rectificar\\_a\\_Goya](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9376/Jake_y_Dinos_Chapman-_Siempre_hemos_querido_rectificar_a_Goya)
- Lladó, A. (2012). El graffiti, esa 'violencia' urbana. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120619/54314238526/graffiti-violencia.html>
- Llompart, E. (2010). Los graffitis se tramitarán como delitos penales con cárcel de uno a tres años, *Granadahoy*. Recuperado de <http://www.granadahoy.com/article/granada/595679/los-graffitis/se/tramitaran/como/delitos/penales/con/carcel/uno/tres/anos.html>
- Loos, A. (2011). Ornamento y delito. *Paperback*. Recuperado de <http://paperback.infolio.es/articulos/loos/ornato.pdf>
- Martín, F. (2010). Muere Muelle, artista del 'graffiti' y músico pop, *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1995/07/03/cultura/804722404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/07/03/cultura/804722404_850215.html)
- Mariani, N. (2010). Cripta vs Os Gemeos. La polémica entre 'pixadores' y 'grafiteiros' en las calles de Sao Paulo. Recuperado de <http://nicolamariani.es/2010/04/20/cripta-vs-os-gemeos-la-polemica-entre-pixadores-y-grafiteiros-en-las-calles-de-sao-paulo-por-regina-costa-nicola-mariani/>

Monserrat, D. (2011). Los vecinos obligan a borrar un mural espectacular en Calle Santiago. *El periódico de Aragón*. Recuperado de [http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/vecinos-obligan-borrar-mural-espectacular-calle-santiago\\_921536.html](http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/vecinos-obligan-borrar-mural-espectacular-calle-santiago_921536.html)

Muñoz, S. (2012). Esto no es graffiti. Recuperado de <http://cicus.us.es/esto-no-es-graffiti/>

Ochoa, F. (2014). Breve acercamiento al urbanismo situacionista, *La ciudad viva*. Recuperado de <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=23549>

Pitera, B. (2012). El graffiti más caro del mundo, *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/lectores-corresponsales/20120208/54251195726/david-choe-millonario-graffiti-oficina-facebook.html>

(2018). Okuda descubre su estrella de la fama en Santander, donde tiene pendiente una gran obra, *Europa Press*. Recuperado de <https://www.europapress.es/cantabria/noticia-okuda-descubre-estrella-fama-ciudad-donde-tiene-pendiente-realizar-gran-obra-20181223150822.html>

Smith, R. (2018). Back in the Bronx: Gordon Matta-Clark, Rogue Sculptor, *The New York Times*. Recuperado de <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/gordon-matta-clark-o>

Smithson, R. (2014). Confinamiento Cultural, *Revista Errata*. Recuperado de <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/confinamiento-cultural/>

Stürmer, H. (2010). Fritz Teufel, con Hegel y Brecht, *GARA Euskal Herriko egunkaria-naiz*. Recuperado de <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20100725/211920/es/Fritz-Teufel-Hegel-Brecht>

Zotano, J. (2013). La desconocida verdad del proyecto MAUS, *La Opinión de Málaga*. Recuperado de <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2013/11/20/desconocida-proyecto-maus/633467.html>

(2007). Los grafiteros responden a Gallardón con un gran mural donde lo parodian, *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/23/madrid/1193157922.html>



## Noticias en Diarios Digital

(2010). Fiscalía denuncia a un profesor de la UGR por realizar numerosos graffitis en el Albaicín, *Europapress*. Recuperado de <https://www.europapress.es/andalucia/noticia-fiscalia-denuncia-profesor-ugr-realizar-numerosos-graffitis-albaicin-20100501145624.html>

Barrera, J. F. (2017). El renacimiento de la Jirafa Cablejera del Realejo, *Ideal*. Recuperado de <https://www.ideal.es/granada/201703/24/renacimiento-jirafa-cablejera-realejo-20170323184737.html>

Camacho, M (2014). Para entender los graffitis hay que conocer sus propios códigos (entrevista a Javier Abarca), *Lanza, Diario de La Mancha*. Recuperado de <https://www.lanzadigital.com/cultura/para-entender-los-graffitis-hay-que-conocer-sus-propios-codigos/>

Camargo, J. (2010). El 'Soho' malagueño se presenta en sociedad con una fiesta junto al CAC, *El Mundo*. Recuperado de [https://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/11/andalucia\\_malaga/1284219220.html](https://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/11/andalucia_malaga/1284219220.html)

Cortés, V. (2014). El TSJA obliga a Granada a retirar el monumento a Primo de Rivera, *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/ccaa/2014/04/08/andalucia/1396947974\\_951918.html](https://elpais.com/ccaa/2014/04/08/andalucia/1396947974_951918.html)

Jones, J. (2004). Jake y Dinos Chapman: "Siempre hemos querido «rectificar» a Goya", *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Jake-y-Dinos-Chapman-Siempre-hemos-querido-rectificar-a-Goy>

Mingorance, L. (2015). Tras la pista del GRAFITERO, *Granada Hoy*. Recuperado de [https://www.granadahoy.com/granada/pista-GRAFITERO\\_o\\_978202491.html](https://www.granadahoy.com/granada/pista-GRAFITERO_o_978202491.html)

Morales, J. (2016). El grafiti de la jirafa que coronaba la calle Molinos ha quedado tapado tras una reforma por humedades, *Ideal*. Recuperado de <https://www.ideal.es/granada/al-dia/201601/30/adios-jirafa-realejo-20160129194650.html>

Ramos, R. (2016). Las claves del 'caso Serrallo', *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/andalucia/2016/04/13/570e0d3be2704e5a408b45a5.html>

## Tesis Doctorales

Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces. Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Gómez, J. (2015). *25 Años de Graffiti en Valencia: Aspectos Sociológicos y Estéticos* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia.

Canales, J. (2000). *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia.

Couvreux, N. (2016). *La Biblia del graffitero. Una teoría constructiva para la generación que tomará el relevo* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.

De Diego, J. (1997). *La estética del graffiti en la socio-dinámica del espacio urbano* (Tesis doctoral). Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Feltman, L. (1991). *Graffiti writers, an exploratory personality study* (Tesis doctoral). Pace University, N.Y.

Figueroa, F. (1999). *El graffiti movement en Vallecas: Historia, estética, y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Gonçales da Silva, P. (2006). *Graffiti Hip Hop Femenino en España a finales del siglo XX* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Pintura, Valencia.

Llorens, J. (2015). *Graffiti en Elche. Las paredes urbanas como recurso para la Educación Artística* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Vallejo, L. E. (2000). *Graffiti: evolución, proceso y concepto plástico* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.

### **Películas, videos y emisiones en televisión e internet**

Ahearn, C. (productor y director). (1983). *Wild Style* [película]. EEUU. Wild Style.

Avv Canamunt Ciutat Antiga. (2015, Julio 29). *We art urbà* [Archivo de video]. Recuperado de <https://avvcanamunt.org/2015/07/29/we-art-urba-el-documental/>

Campo, S., Cañas, S. (productores) y Pallier, M. (directora). (2016). *South Graff, pintando la voz del barrio* [documental] España. Metrópolis, Tve.

Cihlar, G., Cihlar, N. (productores) y Pray, D. (director). (2005). *Infamy* [documental]. EEUU. Paladin Entertainment.

Cooper, P. (productora) y Cooper, P. (directora). (1979). *Sol Lewitt, On the Wall of the Lower East Side* [documental] EEUU. Mondrian Soho.

De Azpillaga, M. P. (productor) y Spidertag (director). (2013). *La Catedral Futumétrica* [documental]. España.

Dickson, J. (productora) y Dickson, J. (directora). (1981). *City Maze* [documental]. EEUU. Jane Dickson.

Habib, L. (productora) y Silver, T., Chalfant, H. (directores). (1983). *Style Wars* [documental] EEUU. Public Art Films, Inc.

Kaesner, R. y Pedersen, L. (productores y directores). (2019). *The rise of Graffiti writing. From New York to Europe* [documental]. Alemania. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/RC-016967/the-rise-of-graffiti-writing/RC-015348/the-rise-of-graffiti-writing-temporada-1/>

Paul, C. (productor) y Miller, M., Paul, C. (directores). (2012). *Art in the streets* [documental]. EEUU. MOCAtv.

San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA ). (2010, Abril 28). Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nGRNQER16Do>

Valenzuela, P. (productora) y Actis, F. (director). (2011). Lucio Fontana. Color Natal, notas sobre pintura santafesina [documental]. Argentina. Secretaría de Producciones e Industrias Culturales de Santa Fe.

Vélez, E., Ramas, F. (productores) y Pallier, M. (directora). (2014). Suso33 [documental] España. Metrópolis, Tve.

Wares, T., Reiss, J., Levy-Hinte, J. (productores) y Reiss, J. (director). (2007). Bomb it [documental]. EEUU. Antidote Films.

### **Entrevistas**

Entrevista s SPIT. Comunicación personal, 24-07-2014.

Entrevista a SEX-EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Comunicación personal, 02-07-2014.

Entrevista a MOMO. Comunicación personal (email), 08-06-2014.

Entrevista a RENO. Comunicación personal (email), 29-11-2014.

Conversación EC13-SEX-SERPA. Comunicación personal, 02-06-2014.

Entrevista a SAM3. Comunicación personal (email), 18-06-2014.

Entrevista a STOOK. Comunicación personal (email), 11-12-2016.

Entrevista a RAKIS. Comunicación personal, 07-05-2014.

Entrevista a RETI. Comunicación personal, 06-05-2014.

Entrevista a ROSE. Comunicación personal (email), 25-06-2014.

Entrevista a RUBY. Comunicación personal, 06-05-2014.

Entrevista a EC13. Comunicación personal, 12-05-2014.

Entrevista a SELEKA. Comunicación personal (email), 11-09-2014.

Entrevista a SABOR-REM-JACK-ERAS. Comunicación personal, 8-10-2014.

Entrevista a SPIDERTAG. Comunicación personal (vía Skype), 21-05-2014.

### **Páginas Web**

<http://www.urbanario.com>  
<http://www.realidadesinexistentes.com>  
<http://www.artbabble.org>  
<http://lushsux.tumblr.com/>  
<http://taki183.net/>  
<http://www.festivalasalto.com/>  
<http://www.streetagainst.com/>  
<http://www.eltono.com/es>  
<http://momoshowpalace.com/>  
<http://spy-urbanart.com/>  
<http://www.davidzwirner.com/>  
<http://lacatedralfutumetrica.wordpress.com/>  
<http://www.29bienal.org.br/>  
<http://www.brooklynmuseum.org>  
<http://www.paulacoopergallery.com/>  
<http://www.delimbogallery.com>  
<http://www.linaresturismo.es/graffitis/>  
<http://www.art-madrid.com>  
<http://www.rogermayne.com>  
<http://www.granada.es/inet/agenda21.nsf/xinicio>  
<https://educa.ugr.es>  
<http://fab5freddy.com/back-makin-art/>  
[https://www.granadahoy.com/granada/graffiti-parte-historia\\_o\\_696830628.html](https://www.granadahoy.com/granada/graffiti-parte-historia_o_696830628.html)

The background of the page is a halftone dot pattern. The dots are arranged in a grid, but the density of the dots varies, creating a gradient of gray tones. A prominent feature is a large, dark square in the center, which is formed by a higher density of dots. This square is slightly offset from the center, positioned more towards the top-left. The overall effect is a textured, grayscale background.

## 12. ANEXOS



## 12. ANEXOS

### 12.1. Entrevistas

#### 12.1.1 Entrevista a SPIT

(Comunicación personal, 24-07-2014)

#### ¿Cuándo empezaste a pintar graffiti y por qué?

Yo creo que fue en el 89 o así. Empecé por un amigo que me animó porque había visto una película de graffiti, no me acuerdo como se llamaba, pero era la que todos veíamos para fliparnos. En esa época yo dibujaba «fidos didos». Mi colega me dijo: –Tío, pues podías comprarte un spray y dibujar en una pared. Los esprays los comprábamos en una Ferretería de aquí del barrio (Los Vergeles). El tío se forró con nosotros (risas) Compré mi primer spray y empecé a hacer unas firmillas y tal. A la semana ya hice mi primera pieza. La verdad que yo en esa época ya estaba trabajando y tenía una buena paga para comprar esprays.

Es algo atípico, porque en aquella época los chavales que empezaban no solían tener mucho dinero, con lo cual se dificultaba la adquisición de espráis...

Si, yo ganaba unas 40.000 ptas. al mes, de las que más de la mitad era para mi madre y todo lo demás para mí. Entonces mis amigos iban con 500 pelas, que era su paga, y mucho era, y yo podía llevar 5.000 ptas. Porque era mi dinero, y me lo gastaba en esprays. Yo no bebía alcohol, ni fumaba, todo eso vino después (risas)

#### Cuéntanos un poco más de tus inicios.

Pues yo conocí al SURA, que era igual que yo, además era peculiar porque era el único graffitero que no era rapero, ni vestía como rapero, de hecho le gustaba el blues, el jazz y el rock. Él era de Madrid y se vino aquí a vivir. Lo conocí porque nos presentaron, aunque yo ya sabía que él me iba buscando, porque él y yo éramos los únicos que habíamos hecho un graffiti en Granada. Y entonces él decía: – ¿Quién es el SPIT ese? Quiero conocerlo para pintar con él. Yo había visto sus firmas y también quería

conocerlo. Porque claro, en el momento en el que yo me compré mi primer espray y me puse a firmar por la ciudad, yo ya veía las paredes de otra forma, me fijaba más. Me gustaba leer las paredes, cosa que antes no hacía. Conocí a mucha gente a través de haber visto primero firmas tuyas. Es curioso, porque el chaval que me animó a comprarme mi primer espray, estaba en la clase del SHERPA, y fue él quien nos presentó. Luego a raíz de ser colega tuyo, me animé y hasta me compré una patineta. Lo típico, es que con esa edad gustaba probar cosas así. Bueno, pues fue SHERPA quien me presentó al SURA, que como te he dicho antes, estaba por otro lado preguntando a ver quien era yo, porque había visto un graffiti tuyo en Los Escolapios. Cuando nos conocimos hubo una química, y partir de ahí éramos Don Quijote y Sancho Panza, obviamente yo era Sancho Panza (risas). ¿Sabes lo que hacíamos? Es que los chavales a esa edad estaban casi todos de marcha en Percusión, que era la discoteca de moda, y nosotros estábamos metidos en la cama para levantarnos a las 4 de la mañana para irnos a pintar antes de que amaneciera.

### **¿Cuál era la relación que manteníais con otros escritores de otras zonas de Granada?**

Pues de primeras era muy buena, después nos hemos llegado a dar de ostias y todo, en plan peleas entre grupos. Es que éramos unos críos y al final se desmadró un poco la cosa, íbamos demasiado de *gánsters*, demasiado *Tupac*, se nos iba la olla. Me acuerdo una vez que nos dimos de ostias en la Calle Yerma, con unos chavales que vinieron de otra zona del Zaidín. Sabían que esa pared era nuestra y vinieron a pintar. Fíjate si éramos gilipollas que nos dábamos de ostias por un trozo de pared. La verdad es que hubo muchas movidas. A mí, hubo un hijo puta que me tachó más de 40 graffitis. No se porqué, me cogió una tirria del copón porque según me dijeron le gustaba la novia que yo tenía en esa época, y me jodió bien. Al final tuve que cambiar de firma, empecé siendo SPIT y acabé siendo KINO. Y no lo sabía nadie. Y es que cuando me enteré de quien había sido, le zurré. Aunque nunca sabré de verdad si era él quien me había tachado las piezas, por la cara de pánico que puso cuando le acusé imagino que acerté. Pero es que fue una putada, yo era la persona que más graffitis tenía en Granada. Y como en esa época no pintaba mucha gente, todo el mundo sabía los sitios donde se pintaba habitualmente. Eran sitios en los que pintábamos sobre las piezas pintadas anteriormente porque en esos lugares nos sentíamos seguros y pintábamos a gusto. El caso es que el chaval este me tachó todas mis piezas, y lo malo es que en esa época no sacábamos casi fotos. Me sentó muy mal y estuve unos 6 o 7 meses sin pintar. No tenía ganas de pintar porque pensaba: –Paso tío, me voy a gastar una pasta en espráis para que luego no sirva de nada... Porque algunos colegas míos los robaban pero a mí no me gustaba hacer eso. Iban al Hipercor a robarlos, pero te jugabas que te pillaran y te metieran en una habitación a la espera de que viniera la policía. También íbamos a una droguería en Los Vergeles, y al hombre ese lo conocía yo, a mí me daba mucha vergüenza robar, yo nunca lo hice. Mis colegas iban cargados de espráis, iban sonando los botes conforme andaban. Yo lo pasaba muy mal.



### **¿Piensas que al principio los núcleos más activos eran Zaidín-Los Vergeles, La Chana y una parte de la zona norte de Granada?**

Si, era así. Muchos nos conocíamos del *Percusión*. Íbamos allí porque ponían Hip Hop y bailábamos *breakdance*, y ahí era donde nos juntábamos. Había relativamente buen rollo. Estaba de puta madre, me decían de repente: –Coño, tu eres el SPIT, he visto tus graffitis. Y estaba guay relacionarse así. Cuando veía piezas de alguien pensaba: –¿Cómo será este?. Me acuerdo cuando conocí a RAZOR, que fue porque él me estaba buscando para pegarme, y cuando me encontró vio que yo era el doble de grande que él y se cagó (risas). Quería pegarme porque yo había hecho un graffiti encima de algo que él había pintado, cerca del Hipercor. Me dijo: –¡Tú me has tachado! Yo estaba seguro de que no, porque no era plan pisar piezas habiendo tantos sitios como había. Le dije que me llevara al sitio para verlo. Fui con el SAKE, que era otro colega con el que yo pintaba mucho, y con ellos (RAZOR y sus colegas) hasta los túneles de detrás del Instituto Ramón y Cajal, que es donde estaba la supuesta pieza tachada. Entonces vi que era una tontería, yo había pintado una “S” y tapé una firma suya, ¡una firma! Y le dije: –Me cago en la puta, ¿estamos aquí por una firma? Y saqué un espray y se lo di a RAZOR y le dije: –Firma donde quieras, como si quieres firmar encima de mi graffiti, ¿vamos a pelearnos por una puta firma tío? Claro, cuando le saqué el espray se quedó un poco flipado y me dijo: –¿Llevas un espray encima? Y yo le contesté: –Uno no, llevo dos, uno en cada bolsillo, porque me voy ahora a firmar. Les dije que se viniera, y así fue como nos conocimos.

### **¿Qué objetivo perseguías cuando pintabas graffiti? ¿calidad? ¿cantidad?**

Todo. Mira, yo he llegado a irme un viernes por la noche, yo solo con mí walkman y dos esprays, como he dicho antes, uno en cada bolsillo, y firmar desde el principio de Camino de Ronda, por la zona del Zaidín, hasta Villarejo. A las doce y media de la noche en pleno verano, la calle vacía, y yo firmando en este bloque, en el otro bloque, cruzando al otro lado, una persiana, y así por toda la calle. Lo de las firmas era una locura. Era una obsesión lo que teníamos.

### **En la actualidad han aparecido nuevas marcas de esprays, variedad de difusores, etc. ¿Has seguido la evolución de la industria del graffiti?**

La verdad es que toda la evolución del graffiti llegó al poco de dejarlo yo. Las válvulas finas y gordas, los *edding* con tinta más potente, etc. Con toda esta evolución de materiales se ha podido, por ejemplo, dominar los trazos de una manera muy precisa. Antes para hacer un trazo fino teníamos que tapar parcialmente un trazo gordo con otras capas de colores, y al final gastabas mucha más pintura. Ahora se consigue ese resultado con un solo trazo.

### **¿Y qué opinabas de las exhibiciones de graffiti?**

Pues la verdad es que a mi no me gustaban. No me podía concentrar con gente alrededor, me salían unas cagadas que no veas. Es que pintar de día con tanta peña alrededor no me molaba, no me lo pasaba bien. Trabajos, por ejemplo, si tuve una época que me salían bastantes, como una tienda de Tattoos que pinté a cambio de que me hicieran uno. También pinté tres o cuatro veces la tienda *Bike*, que era de ropa, y me acuerdo que en ella conocí a RAKIS. Nos juntábamos unos cuantos los viernes por la noche en la Citroën y me acuerdo que en uno de esos días fue cuando surgió el grupo de Los Jinetes del Apocalipsis. Creo que fue EC13 o el RAKIS quien se inventó el nombre. Y mira donde ha llegado el grupo y lo conocido que es. Alucinante tío.

### **¿Cómo ve el graffiti en Granada hoy en día una persona que ha pintado tanto y que ya no pinta?**

Pues la verdad que apenas veo cosas por la ciudad. Escucho hablar de los *hall of fame*, de que se juntan ahí todos y tal, y pienso que muchos de los que pintan, al ser mayores de edad tienen que andar con cuidado, porque las leyes se han endurecido. También es verdad que Granada mira mucho su cara, porque hay mucho turismo. Es que lo que no pueden ser son ciertas cosas. ¿Sabes lo que pasa? Que yo ahora lo veo desde el otro punto de vista, del adulto que se da cuenta de las cagadas. Yo me avergüenzo de algunas cosas que he hecho. Pero te digo que yo era de los que hacía un graffiti, y se lo decía a mi madre para que fueran a verlo. Y al día siguiente iba ella con mi abuela a verlo y me decían lo chulo y lo bonito que era. Pero claro, había ciertas cosas que le ocultaba. Porque si mi madre supiera que he firmado en tantos sitios, me da de ostias. Porque eso no se hace, eso está mal. Y entonces ya lo sabíamos, éramos conscientes, pero la fama y el reconocimiento, el que hablasen de ti, en esa época era lo importante. Se trataba de eso. Luego ves lo que se hace ahora, la evolución, las cosas que pintan ahora, que es alucinante, pero después hay muchas cagadas también. El otro día, por ejemplo, vi un lateral de la catedral pintado, eso no mola tío. Es que estamos hablando de un monumento, eso no se puede tapar a rodillo, cuesta mucho recuperarlo. Y ahora veo lo que antes no era capaz de ver. Mi sentido de la moral era diferente entonces.

### **¿Pero no crees que el acto de pintar en lugares públicos se criminaliza de una forma desproporcionada?**

Quizás sí. Pero es cierto que se jode el bien ajeno, y ya no te hablo del patrimonio, porque cuando un chaval pinta en un sitio, tiene que pensar que le puede estar jodiendo la casa a alguien. A mi no me gustaría que me vinieran a joder la puerta de mi casa, ni el coche, ni la moto. Pero es que en esa época no éramos conscientes de lo que hacíamos realmente, nos perdía el afán de protagonismo. La verdad es que se nos iba un poco la olla y bastante bien hemos acabado la mayoría.

¿Sabes lo que pasa también? Que a mucha gente le jode ver graffitis por la calle porque no saben interpretarlos. Solo ven garabatos hechos con espray y ya está. Es que todo es tan relativo. Está claro que el graffiti es ilegal, porque haces algo sin consentimiento y en un sitio ajeno, dañando una propiedad ajena, sea del patrimonio o privado, pero también hay gente que le hemos pintado la pared y después nos ha dicho que la próxima vez les avisemos para vernos pintar. El SURA y yo hemos llegado a estar pintando en la Panadería Ana, y han salido los panaderos a media noche diciendo: –¿Qué queréis palmera o cuña? Y nosotros nos hemos quedado a cuadros. También pintamos, por ejemplo, un Pub en el que encargado era un policía nacional, y sabía quien éramos, hasta nos llamaba por nuestros pseudónimos. Me han llegado a dar un carné de socio del Pub “Percusión” y una botella de whisky porque me enrollé y les pinté el cuarto de baño sin cobrarles nada.

### **¿Actualmente está relacionado tu trabajo, de alguna forma, con el graffiti?**

Sí. Los que de verdad pintábamos porque nos gustaba hemos terminado haciendo algo relacionado. Porque había muchos que no pintaban, que solo firmaban o hacían graffitis en los que se veía claramente que no sabían dibujar. Se dejaban llevar por el rollito Hip Hop. La evolución ha sido que empezamos con el hip hop, con Run DMC y estos grupos con un rollo más pacífico, después pasamos a escuchar más gansta rap y se nos iba un poco la olla. Nos convertimos en *kinkis* con espráis en los bolsillos. La verdad que hablas con uno o con otro, y ves que cada uno ha tirado para un lado. Pero se ve los que sí se lo han currado, los que les gustaba de verdad, los que dibujaban bien y veían el graffiti como una forma de experimentar. EC13, QUILATE o el SEX se ganan la vida en ámbitos relacionados con lo que comenzaron a experimentar hace tiempo. Yo mismo también lo hago, puesto que soy diseñador gráfico, y mucha más gente. Y es que es eso, al final ves a quien le gustaba de verdad y observas como hoy en día ama lo que hace. Los que lo hacían solo por moda, que había muchísimos, o por la adrenalina de lo ilegal, se ha visto después que se quedaba en algo pasajero.

### **¿Por qué crees que el ayuntamiento de Granada premia y al mismo tiempo persigue a los escritores de graffiti?**

El ayuntamiento hace concursos y habilita sitios para que se pueda pintar por lo mismo que construye un *skatepark* o hace un botellódromo, para meterlos dentro de una cuadra. Por ejemplo, el *skatepark* es algo positivo, porque se ha hecho algo bien hecho, y no la mierda que hicieron en el Hipercor. ¿Quieres que los críos no estén en la Fuente de las Batallas? Pues se hace un sitio para que todos se concentren ahí y la gente no los vea por en medio de la calle. Y que habiliten lugares para pintar tampoco es mala idea. Es que es lo que te contaba antes, firmábamos a destajo, pero las piezas eran más escasas. Al final íbamos siempre a los mismos sitios a pintar. Yo no sé cuántas veces hemos pintado en Los Escolapios. La calle Yerma se convirtió en una pared de culto. Nos juntábamos cada equis meses y la reciclábamos. San Isidoro,

que era otra pared que pintábamos mucho, era igual. Recurríamos a los sitios seguros, donde nos sentíamos cómodos, y en definitiva a las paredes que conocíamos. Entonces, si el ayuntamiento pone una buena pared, se empezará a dejar de tratar como vandalismo y se verá como arte. Sería como un museo. Los cuadros están en los museos por algo, para que la gente los admire. A quien le interesa ver la obra, va al sitio y la contempla. Si es cierto que el espíritu del graffiti moriría, pero es que yo pienso que el espíritu de protesta del graffiti ya no existe. La gente ahora va a lucirse, hacen verdaderas obras de arte. Veo algunas cosas de calle Yerma, y se nota que el que lo ha hecho sabe dibujar, utiliza conceptos como la profundidad, claros-curos o contrastes de color. Eso es algo de lo que nosotros antes no teníamos ni puta idea. La mayoría no dibujábamos nada más que gilipolleces. El SEX lo primero que hacía era todo estilo Manga, dibujaba «Gokus». Yo hacía dibujos más redondos, tipo caricatura o comic. Es que era lo que hacíamos, dibujos de muñecos en las libretas, con los ojos grandes. Porque en esa época no nos llegaban revistas de graffiti, por eso pintábamos copiando de los comics.

### **¿Y cómo os llegaba entonces la información sobre graffiti?**

Pues yo me acuerdo que el SURA, por ejemplo, cada vez que se iba a Madrid, que iba todos los veranos, volvía con carretes y carretes de fotos de unos graffitis de la ostia. El SEX también traía fotos de Alicante, que creo que tenía familia allí algo así. Y yo traía de Málaga, de los muros y de los trenes. De hecho cuando empecé a poner KINO, firmaba como si fuera de Málaga. Fue ese verano que me jodieron las piezas. Fui a Málaga porque mi novia veraneaba allí. Entonces, yo siempre hacía lo mismo, iba a verla, y cuando volvía, mientras esperaba el autobús (tenía unos 40 minutos de espera), me iba a las vías a hacer fotos, porque la estación de autobuses estaba al lado de la de tren. Me iba yo solo a mi bola, me metía en los andenes y en las vías de tren con mi cámara y me ponía a sacar fotos de los graffitis que había allí. Buscaba estilos, efectos nuevos, y en general ideas nuevas. Ese año que me tacharon todas mis piezas, yo llevaba unos meses sin pintar, y estando allí en Málaga esperando el autobús ya no tenía ganas de ir a ver las piezas. Pero entonces pensé: –La verdad es que si tuviera un spray pintaba aquí, porque no me conoce nadie. Y entonces se me ocurrió la idea de firmar en Granada con otro nombre, y como si fuese de Málaga. Me inventé también unas iniciales como si fuera un grupo. Mi nuevo nombre era KINO126. Lleve a cabo una estrategia para empezar a pintar otra vez sin que nadie lo supiera. Estuve un mes y medio aproximadamente pintando solo, nadie lo sabía, incluso le dedicaba mis nuevas piezas a personas inventadas. (risas) Cuando se lo dije a un coleguita mío, en el cual confiaba muchísimo, flipó en colores. La verdad es que no me volvieron a tachar, incluso cuando ya todo el mundo supo que yo era KINO. Fue algo divertido, porque yo escuchaba como decían: –¿Quién será el KINO ese? Fue como empezar desde cero.

### **12.1.2 Entrevista a SEX – EL NIÑO DE LAS PINTURAS**

(Comunicación personal, 02-07-2014)

#### **¿Cómo fueron tus comienzos en el graffiti?**

Pues empecé con un coleguilla ahí de mi clase. A nosotros nos molaba el rap ya de antes. El hermano mayor de mi colega tenía mucha música negra y de vez en cuando íbamos a su casa y nos colábamos en su habitación para escuchar rap. También llegó un colega de Holanda a mi clase y empezamos a firmar. Pillábamos rotuladores y poníamos por ahí «Rap zone» (risas). Después de algún que otro intento fallido fuimos a pintar. Nos tiramos al barro, dijimos: –Mira, aquí ni lo trazamos antes con cera ni pollas, vamos a pintar directamente con espray. Entonces empezamos a trazar, y de repente vino la policía. Echamos a correr tanto que nos recorrimos dos barrios, pero así te lo digo (risas), éramos canijos. La pintura la escondimos ahí en un sitio, y cuando volvimos ya no estaba, nos habían robado las bolsas tío. Aquello fue muy chungo para nosotros (risas). Después de esto me hice una pieza de Rap con un colega mío. Es que yo siempre había dibujado desde chiquitillo, siempre me había molao. Yo tenía la habitación llena de dibujos, y cuando descubrí el graffiti pensé: –¡De puta madre! Porque era como hacer de la calle tu casa, de los dibujos en la habitación a los dibujos en la calle.

#### **En 1999 tuvo lugar la una Jam en La Copera, en la que se realizó uno de los murales más grandes hasta el momento en Granada ¿Cómo surgió lo de hacer este gran encuentro entre escritores de graffiti?**

Pues eso surgió a raíz de que yo había pintado varias veces ahí en La Copera, y entonces nos ofrecieron la posibilidad de hacer allí una fiesta. El CALAGAD se encargó un poco de la música y yo del graffiti. Se montó un pollo bastante bueno. A nivel de Andalucía, en ese momento, yo creo que fue una de las fiestas mas gordas que hubo. La gente se lo pasó de miedo. Hubo ahí alguno detalles buenos, como los aspersores de agua que pusieron fuera porque hacía mucho calor.

#### **Muchos escritores de otras ciudades hablan de Granada como una ciudad en la que el graffiti se basaba mucho en muñecos y personajes, más que en las letras ¿qué opinas de esto?**

Es que cuando nos lanzamos a pintar al centro de la ciudad, yo personalmente me puse a hacer otras cosas diferentes a lo que estaba haciendo hasta ese momento. No se, yo hacía sobre todo caras y cosas así. Pero es que había mucha gente. Estaban NAKE, ELQUIQUE, DREW, KANEDA, UKOE, DURO, WATIO, y mucha más gente tío. Algunos han dejado de pintar, otros siguen pintando, pero lo que está claro es que casi todos ellos siguen relacionados con el mundo de la creación o la expresión artística. De alguna forma el graffiti es lo que ha despertado esa jugada. Yo he visto a mucha

gente que nunca había pintado, que solo habían dibujado de pequeños, y el graffiti les ha despertado su lado más creativo.

**¿Crees que entre los años 1999 a 2004 aproximadamente fue una época dorada en el graffiti en Granada?**

Yo creo que en 1999-2000 le empezamos a echar bastante cara al asunto, pintando en sitios céntricos y de día. Por ejemplo, el muro de *Los Jinetes* que pintamos en el año 2000 en el muro al lado de la Estación de autobuses. Llegamos allí, sin pedir permiso a nadie y nos pusimos a pintar. Y yo creo que estábamos ya un poco manifestándonos. Fue un proceso que en esos años se acentuó. La consecuencia fue que podíamos pintar más o menos donde queríamos. La gente lo comprendió bastante bien, aunque hubo cierto rechazo al principio, cuando nos metimos realmente en el centro, pero, bueno, parece que al final a la gente le gustaba que hubiera pintura.

**¿La sensación general de los escritores parece que era esa no?**

Yo recuerdo cuando iba a pintar solo al centro en el 2001 que me ponía los cascos tío, porque había gente que se ponía a pegarme voces, estaban gritándome ahí todo el rato. Me quitaba los cascos nada más que cuando venía la policía. Porque claro, en aquella época se les podía explicar lo que estabas haciendo...

**Porque antes podías dialogar con los policías y hacerles ver que únicamente se estaba pintando, que no hacías nada malo...**

Sí, hubo veces que salió la jugada, otras veces que nos teníamos que ir, pero yo creo que conseguimos un equilibrio muy bueno al final. A ver, es que la gente vio que no hacíamos realmente nada malo. Si alguna vez hubo alguna multa que sí que pusieron, nosotros fuimos a hablar con quien hiciera falta y de una manera u otra, esas multas se retiraron. Porque la gente lo atribuye a que ya había mucho destrozo, pero yo no lo veo así, yo creo que todo son cambios de políticas. Entra el gobierno del PP, que en otras ciudades como Málaga ya estaba machacando el graffiti desde hace tiempo. En la plaza de La Marina de Málaga, en el año 2000, cuando yo fui a pintar a una fiesta que se hizo, la peña de allí reventó los paneles que puso el Ayuntamiento para pintar. Se hicieron pompas y piezas rápidas. Y yo dije: –¿Qué pasa? ¿por qué hacéis eso?, y me contestaron: –Porque han borrado todo y ahora quieren que nos exhibamos aquí y nos hagamos unas piecitas de graffiti en los paneles. Y aquí pasó lo mismo, entró el PP y a la mínima que tal empezaron a dar mucha caña.

**Por ejemplo, lo que ocurrió en la calle Presentación, cuando hubo un encuentro de escritores con motivo de la presentación del libro Granada Graffiti y la policía cortó la calle expulsándolos a todos, fue algo muy sonado ¿qué pasó ahí?**

Eso fue exagerao. Yo me acuerdo que se me tiró uno a darme y tó, que se metió una amiga por en medio. Es que metieron la gamba porque están chalaos. La verdad es que, conociéndolos, nosotros teníamos que haber terminado de pintar el sábado y no haber vuelto el domingo, porque el sábado se presentaron y hablando con ellos logramos que se fueran. Lo que pasó el domingo también es que había menos público viendo como pintábamos y la policía aprovechó esa situación. Recuerdo ese evento bastante bien, pero me quedó ese mal sabor de boca. Muchos de los escritores implicados en el desalojo de la calle comentaron que igual fue porque ese mismo domingo salió en el periódico la noticia de que el sábado los grafiteros habíamos convencido a la policía para que se fueran y poder pintar, y que eso había influido en que volvieran preparados para desalojarnos y denunciarnos. Porque hubo algunas denuncias que llegaron a la gente después de lo ocurrido.

**Unos meses después el Ayuntamiento pretendía fomentar los «graffitis artísticos», ofreciendo a algunos escritores persianas de comercios para ser decoradas, frente a las pintadas, con el llamado Plan Intergraffiti, e incluso llegó a citar a algunos escritores en reuniones, ¿no?**

Si, eso fue una jugada que flipas, porque además estaban las elecciones a la vuelta de la esquina. Yo se lo dije: Mira, lo primero es que estáis quitando trabajo a la gente que se dedica a pintar esas persianas, y encima le regaláis pintar la persiana a empresas que la mayoría son multinacionales, que yo no sé a cuento de que viene regalarle a esa gente eso. Lo segundo es que esto, si lo hacemos, lo queremos hacer después de las elecciones. Y dijeron: –¿Y eso por qué? –Pues porque nosotros no vamos a ser un instrumento partidista de nadie, ni vamos a hacerle campaña a nadie. La colega se mosqueó un poco porque decía que no, que tenía que ser ahí, en esas fechas. En la segunda reunión, que yo no estuve, dijeron que iban a pagar pasta, y algunos escritores presentaron proyectos. Se rieron de ellos, porque salió en las noticias que se estaba hablando con los escritores de graffiti y tal y cual, y luego la única respuesta que recibió la gente que había preparado proyecto era que no se hacía, y ya está. Eso fue un engaño.

**Este tipo de contradicciones por parte de los políticos es algo que siempre ha ocurrido, ¿verdad?**

Pues sí. Yo estoy ahora mismo hablando con una gente de La Junta de Andalucía. Les he dicho: Mira, tenéis ahí una historia que se llama La Ruta Boabdil, y que el punto número 3 son obras de EL NIÑO DE LAS PINTURAS, pone que es ahí, en unos muros del Realejo, y ahora resulta que el Alcalde me da permiso para pintar esas paredes, a la espera que me apruebe La Junta de Andalucía, y ahora ellos me dicen que no, ¡agárrate! Y digo, ¡cómo que no?! Vamos a ver, si hace 5 años lo pusisteis ahí por toda la cara, que si esto es la polla, que tal y cual, y ahora que me está dando permiso este señor que no se lo esperaba nadie, ¿ahora me vas a decir tú que no?

¡Venga ya, colega! Me quedo flipao tío, ¿cómo va a ser eso? Están haciendo su pelea política a mi costa, y digo: –Vamos a ver, entonces vosotros consideráis que lo mío vale, porque lo habéis dicho antes, lo habéis puesto en un papelico y tal, y ahora, porque el Alcalde está diciendo que tal, ¿ahora lo mío ya no vale? Osea que al final el que pilla cacho soy yo. Pues no, no me parece bien. Vosotros dedicaros a los que os salga de la polla y a mí dejadme en paz, dejadme pintar que es lo que quiero y ya está. Es una putada porque tratándose de La Junta de Andalucía, que ya habían hecho lo de la ruta esa no me lo esperaba tío. He vuelto a recurrir otra vez por carta, a ver que pasa. La verdad es que yo estoy frito por pintar las paredes.

**Hace poco hubo un debate en el que participaste en la Facultad de Filosofía y Letras sobre graffiti y Patrimonio en la ciudad, cuéntanos un poco...**

Fue una cosa muy coloquial. La verdad que siempre que he ido a esa Facultad me parece muy interesante el punto de vista del profesor Pepe Castillo, porque siendo quien es, tiene un punto de vista un tanto diferente. Ese toque que da de decir que el Ayuntamiento no se porta bien en absoluto cuando multan a un chaval con tres mil euros por hacer una firma pequeñita, cuando ese mismo Ayuntamiento está dejando que el mismo edificio se caiga. Y esos 3000 euros no te creas tú que los van a utilizar para que eso deje de pasar. Entonces veo que este profesor tiene esa sensibilidad, y que quiere dejar claro que el tema de pintar un graffiti en sitios protegidos, como una pared que tiene quinientos años, está mal, pero que el Ayuntamiento no puede ir de ese palo.

**Volviendo otra vez al pasado, cuéntanos un poco qué ocurrió cuando abriste La Tapadera Shop en 1997 ¿se convirtió en un punto de encuentro para los escritores que venían de otras ciudades?**

Sí, incluso más que eso. Mucha gente se quedaba a dormir en la tienda muchas veces. Claro, es que éramos chavalillos, y no teníamos ningún sitio, no teníamos nada. La tienda al final acabó con unos sofás ahí en la esquina, se montó ahí un tinglao con ajedrez, unos platos para pinchar, micrófonos, la banda venía y cantaban ahí también, había un ambiente muy guapo tío. Lo bueno que tenía es que yo lo anunciaba porque era una tienda de graffiti, y la gente que venía de fuera se enteraba, y conocimos a mucha gente así. Y esto pasaba en otras ciudades, sobre todo con tiendas llevadas por escritores de graffiti. Eso es cultura, porque abres una tienda para vender cosas pero a la vez estas generando un espacio de cultura, de intercambio y de conexión, cuando todavía no estaba el Facebook ni nada de eso. Entonces era de puta madre.

**En realidad, esta era la idea que se pretendía llevar a cabo cuando se intentó hacer la primera Asociación de Graffiti en el 2003 ¿no?**



Sí, era un poco eso, tener un espacio con una especie de Biblioteca de graffiti, entre otras cosas. Íbamos a comprarle libros al MOOCKIE de Barcelona, y yo iba a aportar otros que tengo en mi casa, y otro hubiera puesto lo que le hubiera dado la gana, y el otro también nosequé, y yo estoy seguro de que al final hubiese sido un sitio de referencia al cual los investigadores, por ejemplo, hubiesen podido acudir. Hay muchos estudiantes que nos preguntan, que vienen aquí a Granada y sus trabajos de tal y de cual lo enfocan al graffiti. Entonces, de repente tendrían un sitio donde pueden ir, con información, con trabajos de gente que ha pasado por ahí antes y también lo han hecho, y nosotros los tendríamos guardados. Eso sería de puta madre tío. Y es que eso es cultura. Luego la idea era que los espráis iban a estar muy baratos, y con lo poco que se sacaba iba a ser para pagarle al que estuviera ahí vendiéndolos, que iba a ser un puesto de trabajo rotativo. Se había proyectado un lugar con literas, para la gente que viniera de fuera. La verdad es que era más o menos como lo que ocurrió con La Tapadera de manera espontánea, pero esta vez volcándose en la historia, con todo planeado. Hubiera estado muy bien.

#### **¿Crees que antes había más unión entre los escritores de graffiti?**

Bueno, yo creo que ahora siguen pasando las mismas cosas más o menos, pero de otra manera. Creo que sigue habiendo unión, y sigue habiendo conexión, ahora, nosotros también nos hacemos mayores. Hay que comprender que esto va así, y encerrarte en lo de antes es perderte lo que ahora puede haber. Entonces, manteniendo ese espíritu de unión que había antes haces que no se pierda hoy en día, que se mantenga. La posibilidad que nos brinda RETI con la conexión que mantiene con chavales jóvenes es muy buena. Son artistas, son unos máquinas, y tienen su punto de vista, del tiempo que están viviendo ahora, que es el suyo. Yo tampoco es que me haya caducado, pero si es verdad que no es el mismo punto de vista. Lo que me gusta del graffiti es eso, que no consigue homogeneizar a nadie. En el graffiti todo el mundo es bastante auténtico. No es que tengamos los viejos una idea y los jóvenes otra, porque en el fondo tenemos todas las ideas parecidas y a la vez totalmente distintas. Porque estamos hablando de una película que está ahí, una historia que nosotros estamos haciendo que exista.

#### **¿Piensas que hay una única definición del graffiti o cada escritor tiene la suya?**

Creo que lo importante es que el graffiti se enriquece con la definición de cada uno. Y eso debería ser realmente, ya no el graffiti, sino lo que hacemos entre todos, la sociedad, la vida, vivirla cada uno aportando lo suyo, porque nunca va a haber nadie como tú en la historia del universo. Aportar es importante para el crecimiento del graffiti, de la sociedad y de todo.

### **¿Y crees que antes a los ciudadanos les agradaba más el graffiti que ahora?**

Bueno, como ya te he dicho antes había de todo. Porque de primeras hubo mucha confrontación. Yo me acuerdo de la época en la que parecía que estamos superbien con todos, algunas veces venían vecinos en plan superchungos, en plan que si en vez de una calle hubiera sido un descampado me habrían apedreado. Y es una sensación muy mala. Y eso pasaba en la época en la que intentábamos un poco enseñar lo que estábamos haciendo, igual que hacemos ahora, y que la gente tuviera la oportunidad de verlo y dijeran: –Coño, si es que tampoco es un problema, está aquí la pared que esto daba asco. Y en ese punto hubo gente que cogió el rollo y otros que no. También ocurrió que gente que venía en contra nuestra después recularon, hasta nos invitaron a cervezas. Ya en esa época había un fuerte mensaje en contra del graffiti por parte del sistema, y claro, el graffiti en sí mismo también es un mensaje en contra del sistema. Pero yo lo veo más a favor de otra cosa, no lo veo tanto desde la perspectiva en contra del sistema, porque ir en su contra es hacerlo más grande. A nivel productivo me parece mejor, en lugar de ir en contra del sistema, ir a favor de lo que tu haces, haciendo eso mismo. Entonces, lo que te quiero decir es que nosotros en ese momento lo estábamos haciendo bastante bien a nivel intuitivo, pero muy bien, porque lo que hacíamos era enseñar a la gente de primera mano que éramos personas normales, que ahí no había ningún delincuente peligroso, y que estábamos ahí pintando y echando el día más a gusto que tó dejando algo bonito en el sitio. Por eso digo que eso era ir a favor nuestro, en lugar de ir en contra del sistema, porque yo sé que esto a la gente le va a afectar y va a repercutir en que yo pueda pintar. Es que disfrutar de pintar un día con los colegas en la ciudad y con todas las cosas que pasan y todo el rollo es algo que me encanta, me gusta tío.

### **¿Existe una dualidad de personalidad en el escritor de graffiti en la que a veces eres escritor y otras eres artista?**

No, bueno esta historia intento llevarla un poco lo mejor posible porque me busco la vida pintando. La verdad que disfruto mucho de mi trabajo. Cuando yo estoy lo que se puede considerar trabajando, porque en realidad estoy pintando, y lo hago en el sitio de alguien que me ha llamado y tal, yo me divierto mucho porque conozco a una persona que le gusta mi trabajo, que tiene una inquietud y quiere algo, y al final llegamos a un acuerdo, y yo pinto. Y eso me gusta mucho. Luego también me encanta salir por la noche y hacer alguna cosita por ahí rápida, y de vez en cuando lo hago, y eso no me lo quita nadie. Si pudiera salir a pintar de día como lo hacíamos antes, pues quizás salir de noche sería prácticamente innecesario, porque yo donde pinto por la noche es donde pintaría de día también. Y yo eso lo hago porque realmente me gustaría ver algo ahí, y me gustaría currarme una cosa guapa a colores de puta madre, pero claro, no hay oportunidad, no puedo, pues hay que hacerlo de otra manera. Porque todo esto está siempre cambiando y nosotros tenemos que estar pendientes de eso, y de que es realmente lo que nos da de comer. Pintar y que

te paguen te permite tener un huequecillo para dormir y algo que echarte a la boca. Pero hacer cosas que a ti realmente te llenen y estar ahí de verdad en la historia es lo que verdaderamente alimenta. En este sentido no interesa nada "pasar hambre", no hay que perder algo así.

### **¿Piensas en el contexto cuando pintas en un sitio determinado?**

Hombre, claro, es algo muy importante. En función de las posibilidades, lo haces más o lo haces menos. Y te estoy hablando de pintar en la calle, porque cuando me he visto pintando cuadros me he dado cuenta de cosas. Hubo una época que estuve pintando unos cuadros en la terraza de mi casa, en primavera, ahí al sol. Y me hizo mucha gracia porque pinté tres cuadros verdes, y yo en ese momento no era muy amigo de utilizar el verde. Y luego los vi y pensé: –Teniendo todos los colores que tengo, y sin pensarlo hice esos cuadros totalmente verdes. Claro, salí a la terraza y miré, y es que mires donde mires se ve todo verde. Sin querer asimilé todos los colores que tenía a mi alrededor y los metí para adentro. Todo lo que tienes alrededor te influye, y en ese aspecto, la gente que pinta graffiti en la calle, murales y otras movidas, si no llevan un boceto preconcebido, y se ponen a trabajar tal cual en el sitio, pues va a pasar un poco lo mismo. Todos los colores, las formas y demás van a contener algo del contexto.

### **¿Entonces en una ciudad blanca y aséptica sería más difícil encontrar esa influencia del contexto?**

Pues si. Mira te voy a contar una anécdota que nos paso a mí y al DERVYCHE hace unos años. Fuimos a pintar en un muro al lado de la Taberna 22, al final de Caldererías. Fuimos de noche, le echamos mucha cara, la verdad. Nuestra sorpresa fue que al día siguiente ya habían borrado lo que habíamos pintado. No teníamos foto. Pero lo que más nos sorprendió es que alguien escribió en la pared: "Las almas vacías prefieren los muros blancos". Cuando pasaron unos años, un día que estaba en una actividad en el Salón del Comic, llegó un chaval y me dijo: –Imagino que tú especialmente estarás interesado en esta foto que te voy a dar. Y va y saca la foto del mural que habíamos pintado aquella noche. –¡Venga ya colega! Y después saca la foto con la frase escrita después de haber sido blanqueado el muro. Y me dice: –Es que yo soy el que escribió eso.

### **12.1.3. MOMO**

(Comunicación personal (email), 08-06-2014)

#### **Cuéntanos un poco sobre tus orígenes, ¿Dónde y cuando empezaste a pintar?**

Empecé a pintar al aire libre cuando viajé a EEUU en 1997. Las primeras piezas que vi se encontraban pintadas en los trenes mercancías que pasaban cerca de una montaña donde yo vivía.

#### **¿En que año y por qué viniste a vivir a Granada?**

Llegué a Granada en el año 1999. Compré unos billetes de avión baratos que ofrecían en una promoción de un periódico, para mí y para un amigo, CAYMAN. Solo trajimos unas bicicletas y una tienda de campaña, y ningún plan. El segundo día en España llegamos a Granada y nos enamoramos de unas chicas que vivían en las cuevas del Sacromonte, y después de la ciudad y sus grandes posibilidades a la hora de pintar en la calle. Así que me quedé durante un año entero.

#### **¿Quiénes fueron tus primeros contactos en la ciudad y como fue la primera vez que pintaste?**

Vimos al SEX pintando en una pared del centro al medio día, y hablamos con él sobre ello. Le dijimos que eso que estaba haciendo en EEUU no se podía hacer, de ninguna manera. Conectamos en seguida y él nos llevo a su taller y nos lo enseñó. Se trataba de un lugar llamado La Tapadera, en el que también vendía spráis y material para pintar. Y nos presentó a otros escritores que eran amigos suyos.

#### **¿Cómo encontraste el panorama del graffiti en la ciudad con respecto de lo que ya conocías?**

En aquellos años, creo que el graffiti en Granada tenía un sentimiento poético más grande que la mayoría de las ciudades. Obviamente, existía un montón de arte urbano y graffiti clásico de letras, pero también una esencia poética y sentimental que me pareció increíble. Combiné esto con la forma en la que el graffiti era tolerado en la ciudad. ¡Era algo totalmente contrario a lo que sentía en los EEUU!

#### **Desde la distancia, ¿Cómo ves el panorama del graffiti en Granada actualmente?**

#### **¿Conoces algún hecho significativo que haya ocurrido en la ciudad?**

Yo solo he sido capaz de viajar allí de nuevo en 2003.

**Observamos grandes diferencias en la apariencia de las piezas que pintaste en Granada aquellos años y las que realizas en la actualidad, ¿Cómo ha sido la evolución en tu caso, ha habido algún punto de inflexión o ha sido algo que se ha gestado poco a poco?**

¡Sí! Mientras yo estaba en España, estaba enamorado del público, y mi objetivo era hacer cosas que la gente pudiera disfrutar. Así que nos pareció interesante (a CAYMAN y a mí) hacer retratos de personas mayores y tratar de ganarnos los corazones de los ciudadanos en general.

Después, traté de hacer esto en EEUU, ¡y me di cuenta de que no me gusta la gente de EEUU en general! Era la época de George Bush y la guerra de Irak, y mucha gente, que apoyaban esto, eran completamente estúpidos. Así que dejé de pensar en ellos y me centré solamente en mi propio trabajo, tomando la actitud de perturbar la normalidad del espacio público.

**¿Qué piensas que ha influido más en la evolución de tus piezas a lo largo de los últimos 10 años?**

La mayor influencia en mi trabajo ha sido el Caribe y Jamaica. Trabajé allí durante 7 años. En estos lugares me inspiró sobre todo el uso de patrones y colores fuertes y vivos. La gente que vive en estos sitios hacen murales abstractos todo el tiempo y lo ven como algo normal y cotidiano, no es nada especial para ellos.

**¿Cuál es tu objetivo principal cuando pintas en la calle de manera independiente?**

La curiosidad. Cada vez que pinto, quiero pintar algo nuevo y también que la gente se sienta sorprendida con el resultado.

**¿Qué opinas de la teoría que dice que las piezas del graffiti de letras es un código cerrado únicamente dirigido a los propios escritores de graffiti y que las piezas de arte urbano generan un discurso más accesible al público en general?**

¿A quien le importa? El Fútbol, el Criquet o el Ajedrez son juegos que solo sus fanáticos entienden bien y por eso, estos juegos están pensados y van dirigidos a las personas que están interesadas en ellos. Es así con todo. Cuando empecé a hacer arte urbano, dirigido al público, cometí un error al subestimar sus intereses. Es una tontería tratar al público como niños y creer que solo pueden apreciar muy pocas cosas, porque no es así.

**¿Cómo surge lo de viajar tanto por distintas ciudades del mundo?**

He sido invitado a muchos festivales de arte urbano, también he participado en algunas residencias artísticas. A veces viajo por encargos comisionados o simplemente por trabajos independientes con amigos.

**¿Crees que tu obra funciona igual en la pared de una calle que en la pared de una sala de exposiciones? ¿Afrontas de la misma forma pintar en la calle un mural por encargo (legal) y una intervención personal (ilegal)? ¿Cuáles son las grandes diferencias y con cual de estas formas de actuar te sientes más identificado?**

Me gusta hacer de todo. Las cosas ilegales son lo mejor, por supuesto, pero también me siento satisfecho cuando hago una pintura gigante agradable de forma legal. Aunque es verdad que se me hace raro pensar que los trabajos legales que he hecho en diferentes ciudades se encuentran todavía intactos años más tarde. La permanencia es extraña, prefiero que las cosas cambien y estén vivas.

**¿Qué opinas de que el graffiti y el arte urbano en general se estudie en las Universidades e incluso se lleve a la práctica?**

El hecho de que se pueda estudiar y estar capacitado para una carrera universitaria de arte callejero suena divertido. Estudiar cualquier cosa es algo bueno. Pero yo no sé mucho acerca de estudiar en la Universidad porque yo nunca fui.

**En el Festival Asalto, en Zaragoza, el Ayuntamiento blanqueó un mural de SMITHE porque no le gustaba a algunos vecinos del edificio donde se realizó, ¿Crees que hay una falsa libertad de expresión en los Festivales de Arte Urbano? ¿Han censurado o borrado alguna vez una obra tuya?**

Yo no tengo este problema normalmente porque en los festivales pinto abstracto y la gente no tiene ni idea de lo que están viendo, no es algo reconocible. Pero en comparación con otros ámbitos artísticos y otras formas de pintar, en los festivales hay bastante libertad. Convencer a todo un edificio de que van a convivir con el mural que va a hacer un joven que viene de otra ciudad o de un país extranjero, es algo increíble. ¿Cómo se obtiene el consenso total de un edificio entero? Es importante cuando el público se expresa. Este es el verdadero espíritu del espacio público.

**Por otro lado, en el mundo del graffiti hay casos en los que instituciones y autoridades de algunas ciudades han procedido a proteger obras en la calle, e incluso promueven rutas para visitarlas, ¿Te han propuesto proteger alguno de tus murales? ¿Sería de tu agrado, o piensas que sería ir contra de la naturaleza efímera de actuar en la calle?**

Una vez un dueño de un club puso plexiglás y un marco de oro en torno a una pequeña pieza que hice en el interior. Estas cosas son una tontería, supongo que también es una forma de expresarse de la gente.

**¿Podrías nombrar algunos de tus referentes?**

108, CT, Zosen, SAM3, ELTONO, Angelo Milano, y toda la gente de LJDA. Toda esta gente me han tenido entusiasmado durante años. Me mostraron la energía de Europa en los años que he estado, y ha significado mucho mientras he vivido en otros lugares.

#### **12.1.4. RENO**

(Comunicación personal, [email], 29-11-2014)

**¿Cuándo y como fue la primera vez que pintaste graffiti? Cuéntanos un poco...**

La primera pieza que hice fué en Pulianas con OSIR, en el 93, si no recuerdo mal. Ponía Hip-Hop.

**En estos comienzos, ¿Qué tipo de relación manteníais los escritores de las diferentes zonas de Granada?**

Solo nos relacionábamos con los de nuestra zona, las otras zonas eran rivales, especialmente el zaidín y granada sur.

**¿Crees que hoy en día han cambiado mucho las cosas? ¿Qué diferencias y similitudes ves en el panorama de Granada?**

Ha cambiado todo, similitudes quedan pocas, no sabría decir. La diferencia fundamental con respecto a cuando yo empecé a pintar es la tecnología, ahora tienen un acceso ilimitado e instantáneo a la información. Internet permite conocer gente y estilos de todos los sitios. Antes solo podíamos conocer nuevos estilos viajando o, en una segunda fase, con algunos fancines. Otra diferencia que destacaría es que la percepción general de la gente con respecto al graffiti es más positiva.

**¿Cuál es tu principal motivación a la hora de pintar de pintar de forma ilegal?**

Ahora pinto con muy poca frecuencia y casi siempre de manera legal. Cuando lo hacía más a menudo de manera ilegal, la motivación era generar adrenalina, un punto de rebeldía y reivindicación, descubrir y, supongo que «posturear» para que tuviera mucha visibilidad la pieza.

**¿Crees que es posible ganarse la vida pintando graffiti? ¿Tu lo haces? ¿Qué formulas crees existen hoy en día para conseguirlo?**

Sí es posible, pero muy difícil, como cualquier otra profesión hoy día. Hay mucha competencia, intrusismo, y está muy mal valorado, como norma general. Yo fui profesional y me gané la vida exclusivamente con esto durante varios años pero ya no me dedico profesionalmente. Las fórmulas son cambiantes y cada día diferentes, no hay fórmula universal y secreta, pero es indispensable ser serio, profesional y tener un buen nivel técnico, aunque lo más importante, como en todo, son los contactos.



**Volviendo a Granada, ¿Qué opinión generalizada crees que los ciudadanos tienen acerca del graffiti?**

En general buena, sobre todo en las nuevas generaciones.

**¿Cuál es tu ética a la hora de escoger el lugar donde pintar en la ciudad?**

Un sitio tranquilo que no me ocasione molestias y me permita trabajar y concentrarme en el graffiti

**Aun así, ¿te has arrepentido alguna vez de haber pintado en algún sitio?**

No, en mi caso, pase lo que pase, siempre saqué algo bueno de cada graffiti.

**En referencia a las exposiciones El color de la calle y El color de la calle 2 en las cuales tus piezas estuvieron expuestas en el interior de salas de arte, ¿Piensas que traicionaste la esencia ilegal del graffiti, o simplemente pintaste otra pieza sin importarte donde?**

No creo que traicionara nada, fue un evento cultural y no una actividad de graffiti en la calle. Dentro de esto, yo fui fiel a mi estilo, como la gran mayoría de participantes, y puesto que no cobramos ni un duro y hubo libertad de expresión y estilos, no se traiciona nada. Aunque desde mi punto de vista, para que sea graffiti 100%, debe estar en la calle.

**Entonces ¿cómo definirías lo que hiciste en estas exposiciones, como un simulacro de graffiti?**

Fueron actividades en las que mostramos nuestra técnica y estilos.

**¿Te interesan los concursos o certámenes de graffiti que organizan los ayuntamientos?**

Ya no demasiado, pero en su momento sí.

**¿Entonces qué piensas que impulsa a un escritor de graffiti a participar en ellos?**

Cada uno tiene sus motivaciones, pero en la mayoría de los casos, conseguir visibilidad y contactos.

**En el caso del muro del Botellódromo en Granada, en el cual el Ayuntamiento dio permiso a algunos escritores para pintar, ¿Quién crees que sacó más provecho de esto, el Ayuntamiento por publicitar su «buena acción» o los escritores de graffiti por conseguir un lugar en el que pintar sin ser multados?**

Evidentemente el Ayuntamiento. Que tiene la fotito, que no se gasta NI UN DURO, que lo venderá como actividad cultural y que no le importa una mierda el graffiti, los jóvenes o la cultura. Los escritores de graffiti tienen innumerables muros para pintar tranquilos, en este caso lo único que ganan es la visibilidad que tienen en esa ubicación. Pero en realidad, los que más ganan son los granadinos y los transeúntes que pueden disfrutar de un paisaje urbano más colorido, creativo y ameno.

**Lo que pasa es que el Ayuntamiento y mucha gente pretende que haya espacios legales para que todos los escritores de graffiti pinten solo ahí, y así poder erradicar el graffiti ilegal...**

jajaja, eso es imposible. Es un típico pensamiento político antediluviano, es como las políticas que hemos tenido durante 30 años de lucha contra el terrorismo o contra las drogas. No se puede funcionar en base exclusivamente al prohibicionismo y al control.

**La noticia de este caso del permiso del muro del Botellódromo suscitó muchos comentarios de los ciudadanos en internet, muchos hablaban de que debería existir un lugar habilitado para que el graffiti no moleste a nadie ¿Crees que esto sería posible o por el contrario supondría el fin del graffiti?**

Ya digo que esto es imposible. Es posible intentarlo, pero lo único que conseguirán es aumentar el número de multas impuestas por un lado, pero por otro, que la calidad de las obras se vea reducida significativamente, primando la celeridad en la realización de las mismas antes que la calidad.

**Como muchos escritores, viajas asiduamente a diferentes ciudades de España y Europa para pintar ¿Cuáles son tus principales objetivos en estos viajes?**

Disfrutar, pasármelo bien y conocer gente y culturas diferentes.

**Ósea, que has llegado a ir a ciudades sin visitarlas, ni ver monumentos, ni nada.**

No es mi caso, yo siempre disfruto de los viajes, aunque no llegue a pintar.

**¿Qué crees que aportan los escritores que viajan a Granada a pintar graffiti?**

Diversidad y multiculturalidad

**Si hablamos de la finalidad estética de tus piezas ¿Qué buscas cada vez que pintas tu nombre en la pared?**

Lo primero es que me guste a mí, busco un equilibrio de color y un compendio entre estilo y composición. No obstante, me gusta bastante improvisar, de modo que suelo ir sacando trazos y formas que me gusten en el mismo momento de pintar en la pared.

**¿Cuáles han sido tus referentes en el graffiti?**

En Granada, SEX y RAKIS.

Fuera, ROSTRO, POSEIDÓN, EWOK, DAIM, DARE, SEEN y un largo etcétera.

**¿Tienes algún referente fuera del mundo del graffiti?**

Da Vinci, Gaudí, Luis de Garrido, Jackes Fresco, Assange, Snowden...

**Alguna frase o comentario que quieras decir para terminar...**

El mundo está cambiando, ¿estás preparado?

### 12.1.5. EC13-SEX (EL NIÑO DE LAS PINTURAS)-SERPA

(Comunicación personal, 02-06-2014)

#### Hablemos de cómo empezó el graffiti en Granada.

**SEX:** Lo primero que yo vi pintado fue una jugada que hizo el ayuntamiento, que era un graffiti falso que estaba hecho en un muro de la Carretera de la Sierra, y que ponía «Estoy aquí». Eran como unas manos que salían de detrás de una ciudad y la rompían. Era un concurso y todo estaba hecho con pintura plástica porque en ese concurso no dejaban participar con espráis. Pero estaba hecho a puro estilo graffiti.

**SERPA:** Joder eso fue hace un montón.

**SEX:** Claro, es que eso lo vimos años antes de empezar a pintar, en esa época nosotros estábamos empezando a firmar. Yo firmaba como MC KID y otras movidas, y nosotros como críos flipábamos con eso. Era alguien que tenía ya influencia del graffiti.

**SERPA:** ¿Quién era?

**SEX:** Pues no se sabe. Nosotros no lo sabemos. Lo que está claro es que estaban «Los Vietnamitas», que era un grupo de *breakdance*, y nosotros a esos no los hemos conocido. Bueno, había uno que creo que sí iba de vez en cuando por *La Percu*.

**SERPA:** Que raro que nadie se reivindicase de esa época...

**EC13:** ¿Sabías que el ÑAPS, el Jacobo, fue a apuntarse al programa *Tocata*? Para salir en lo del *break*. Yo me he enterado después de años. Es que cuando tenía 8 años él ya iba a bailar al *Hexágono*.

**SEX:** ¿Con 8 años ya iba a bailar al *Hexágono*?

**EC13:** Si, él ha bailado con los de la generación de los 80.

**SEX:** Espera un momento, es que aquí ha pasado una cosa que es muy mística. Imagina un momento una cosa. Si en los años 80, la gente en Granada salió a la calle a bailar *breakdance*, y fueron a un sitio en concreto como el *Hexágono*, habiendo muchos sitios. Es que la movida del *Hexágono*, cuando nosotros lo conocimos realmente, creció en el 95-96, a raíz de la *Jam* de La Copera y todo eso.

**SERPA:** Yo cuando iba a patinar ahí, los *skaters* antiguos me decían: –Aquí bailábamos *break* nosotros antes.

**SEX:** Es que resulta que ese sitio ha tenido dos asaltos de *breakdance* que no han tenido nada que ver el uno con el otro, porque la gente que montó el segundo no sabía nada del primero. Aunque hubiera gente que luego si conocíais, o por oído, ha sido algo que parece que no estaba conectado pero que en realidad esta conectadísimo. Algo muy místico y muy mítico. Y lo peor es como llegó luego el ayuntamiento y se pasó por los cojones a toda la juventud de Graná, y puso un aguador con un burro en un sitio donde se juntaban ahí a bailar de forma natural. Había gente que estaba totalmente entregada al *breakdance* gracias al *Hexágono*, y a raíz de la colocación de esa escultura se perdió todo.

**SERPA:** Es que está todo conectado. Las cosas que pasan. Pero fíjate que yo sabía que existían *breakers* antiguos porque me lo decía la peña que los había visto. Hubo como

una primera glaciación y desapareció la peña. Hoy en día no sabemos nada de ellos.

**SEX:** El *breakdance* llegó a Graná después de lo de La Copera.

**EC13:** A ver, yo me acuerdo que un tío que bailaba *break* en los 80 fue a vender discos a La Tapadera. No es tan rara la movida.

**SEX:** ¡Ah sí! Ese chaval venía de *La Percu*. Yo lo conocía de ahí.

**EC13:** Y ese era el que había estado con *Los Vietnamitas*.

**SEX:** Claro, es que él es la conexión de la que yo hablaba antes. Pero él cuenta la historia, cuenta la película y no hay nadie más. Y no hay fotos ni nada porque era otra época. A mí me da la sensación de que en cada ciudad, cada parte del Hip Hop ha ido cogiendo fuerza de manera distinta. Hay ciudades en las que se separan, se juntan más, una parte desaparece y otra coge más fuerza. Pero al principio está todo el pack junto.

**SERPA:** Yo mismo al principio hacía de todo. Patinaba, bailaba *break* y todo lo demás. ¿Y sabes que? Antes cuando no había casi revistas de graffiti, nos fijábamos en las revistas de *skate* para mirar los graffitis que se veían de fondo en las fotos.

**EC13:** Mira, una anécdota concreta. Un día le dije al FASK: –Tío, ¿de dónde has sacado este estilo?, porque está guapísimo. Y él al principio no me lo quería decir, hasta que al final me dijo: –Es que miro en las fotos de revistas de *skate*, en los *skatepark* que se ven de fondo, de ahí saco estilos y aprendo. Y yo me quedé flipando. En su época, el FASK era de los que más me gustaba como pintaba.

**SEX:** Sí, yo me acuerdo que firmando, el NONO y alguno más eran muy buenos. El SAKE por ejemplo, también firmaba muy bien. Tenía un estilazo que te cagas. Dejé de pintar, y aunque luego volvió a hacer algunas firmas, al final paró de pintar.

### ¿Vosotros tres os conocíais cuando empezasteis a pintar?

**SEX, EC13, SERPA:** No. (al unísono)

**SEX:** A nosotros nos juntó el graffiti, y vivíamos en el mismo barrio. Seguro que colegas de ellos se habían peleado con colegas míos, y seguro que alguna amiga suya se había enrollado con algún amigo mío, pero no nos conocimos por nada de eso, sino por el graffiti. Nos conocíamos antes de ver lo que había pintado uno o el otro, y cuando lo conocías en persona pensabas: –Mira, este tío existe de verdad.

**SERPA:** Yo le he dicho antes a EC13 que sin duda alguna el barrio más grafitero de Graná era el del Zaidín, y concretando Mirasierra y Vergeles.

**SEX:** Éramos extrarradio. La Chana luego también pilló cacho, pero no había tanta gente que pintaba. De la Chana era el RASE, por ejemplo.

**EC13:** El SAKE también era de allí, ¿no?

**SEX:** No, el SAKE era de la zona de Hipercor, pegando a calle Arabial. Luego por la zona de Pulianas también estaban el RENO, el INCA y más peña.

**EC13:** Sí, ellos eran de la generación del 93-94 más o menos.

**SEX:** EC13 y yo sacamos una revista en el 93-94, y el RENO también sacó otra.

**EC13:** Después de algunos años el RENO hizo una fiesta en un bajo suyo...

**SEX:** Pero la que tu dices era la segunda fiesta que hacía, que me acuerdo que yo

diseñé el *flyer*. Además es que fue a través de los fanzines, que conectamos y ya lo hicimos todo. Estuvo de puta madre.

**EC13:** Es que fue el OSIR, que venía de *La Percu* también. Él era más un *deejay*. Jesús Reina, del pub 101, era el que le pasaba música.

**SEX:** En el 95 yo salí en un canal de TV de aquí de Graná promocionando una fiesta que organizaba Jesús Reina.

**EC13:** Bueno, el rollo era ese, que el Zaidín era el sitio.

**SEX:** Yo empecé a firmar con un colega mío holandés, cuando apenas había firmas en Graná. Tuvimos algunos problemas y yo dejé de firmar. Entonces aparecieron el SPIT y el SURA y yo empecé a ver cosas.

**EC13:** Pero primero fueron el BER y el SAMY, y luego el SPIT y el SURA. El SURA empezó firmando como BER y después cambió su nombre.

**SERPA:** Eso fue en los Vergeles. Yo ya pintaba ahí...

**SEX:** Claro yo veía sus piezas y flipaba. Un día me encontré con el CHAPAS, y no se si iba también el SPIRIT, y me dijeron que habían pintado un graffiti. ¿Cómo era el grupo que tenían? ¿Los Dragons?

**EC13:** El grupo Dragons era solo el CHAPAS (risas)

**SEX:** El caso es que me dijeron que habían pintado una pieza en Escolapios. Entonces fuimos a verla y yo dije: –Coño, que guapa hermano. Y él contestó: –¿Sí? Pues estamos quedando todos los viernes para pintar, pillamos pintura y nos vamos por ahí.

**SERPA:** Pero eso no es el principio.

**SEX:** No, eso es cuando yo me reinserté.

**EC13:** Pero entonces ¿la pieza de Rap de cuando es?

**SEX:** Muchísimo antes de todo eso. Cuando la pieza de Rap yo estaba pintando con el AKIRA y con otra gente. Fue una noche que iba con el AKIRA, que siempre firmábamos y dijimos: –Venga, vamos a hacer una pieza. Y nos hicimos una con líneas solo, y pusimos Rap. Después pensamos: –Vamos a meterle un relleno. Y la rellenamos de gris.

**SERPA:** Yo la verdad es que empecé antes que BER y SAMY. Me puse a firmar como DC SERPA.

**EC13:** Y yo firmaba con un estilo que no era nada graffiti. La gente se creía que yo era heavy. Yo me junté con la peña a la vez que el SEX, porque yo ya pintaba antes por mi lado, pero yo solo. Me enganché en la segunda tanda, cuando volvió el SEX.

**SEX:** Mi primer muro fue en el 92, y estaba firmado por AKIRA y SEX, que era el dragón echando fuego por la boca. Estaba pintado con esmalte, no estaba ni hecho con espray.

**EC13:** Pues yo mi primera pieza la hice en el 93. Hacía como unos vómitos raros.

**SERPA:** Tú pintabas unas cosas muy raras.

**EC13:** Si, parecía como rollo medieval. Es que me molaba jugar a los juegos de rol. La hermana del NONO me dijo un día que me fuera con ella y sus amigos, que había peña que pintaba y tal.

**SEX:** Bueno, es que ese es un punto importante, porque de repente, en la escena

granadina del principio había ya varias mujeres que pintaban graffiti. Y yo, después de todos estos años que llevo metido en la movida he escuchado que si el graffiti es de hombres y tal, y yo digo: –Pues yo siempre he conocido a chicas que pintan graffiti. Y eran batalleras. Alba tenía mucho estilo, porque además su hermano era el NONO. Tenían mogollón de estilo los dos.

**SERPA:** Me acuerdo que estaba Carola que no era rapera, era rarísimo.

**EC13:** Es que la peña al principio no era nada.

**SERPA:** Era la época de MC Hamer, Vanilla Ice y Snow. Todo el mundo bailaba Snow. Toda la peña dice: –Yo empecé con Run DMC, Dr. Dre. Pero nadie te dice la puta verdad, y es que copiaban los pasos de MC Hamer y Vanilla Ice. (risas)

**SEX:** Pero para que veas que la movida comercial en la que siempre nos cagamos cuando hemos sido chicos nos ha ayudado a llegar a la raíz. Hemos conocido eso, y nos ha llamado la atención como para seguir investigando.

**SERPA:** A mí me flipaba MC Hamer.

**SEX:** Si es que en aquellos tiempos que no había Internet y no había nada, que lo único que había era televisión y lo que te contaban, esa movida comercial era lo que llegaba. Y a través de eso conectabas con otras cosas. Había gente que tenía la MTV, por ejemplo, y por ahí empezabas a culebrear.

**EC13:** Yo cuando empecé no era tan rapero como estos. Yo pintaba caras flotando, hacía cosas *heavys* y movidas que no tenían nada que ver con el rap.

**SERPA:** Pero luego empezaste con tu ropa de los Celtics y tus pantalones anchos.

**EC13:** Ya, eso fue después. Si a mí Alba me dijo: –¿Por qué no pintas graffiti? si tu pintas de puta madre.

**SERPA:** Mira, una anécdota, quedábamos todos los viernes para irnos a pintar graffiti. El caso es que casi todos llevábamos un spray y EC13 siempre llevaba tres colores el cabrón. Y como él decía que pintaba en sitios que nadie pintaba le dijimos: –Pinta el banco tío...

**EC13:** No, eso no ha pasado nunca, te lo estás inventando.

**Serpa:** Que sí, que yo me acuerdo. En los Escolapios, en un banco verde de esos de rayitas, pintaste en blanco sobre el verde, con tu estilo medieval. (risas)

**SEX:** Pues mira, hablando de los Escolapios, el otro día pasé por ahí y me di cuenta de una cosa que me dio mucha vergüenza. Mira, en los Escolapios están los muros que hemos pintado siempre, y luego está el edificio que tiene los ladrillos. Pues nadie se ha hecho una pieza en condiciones ahí en los doscientos años que se lleva pintando. Y es el sitio más guapo y lo que ha quedado.

**EC13:** Pues en un lateral de ahí esta mi primera pieza, en esos ladrillos tío.

**SEX:** Cuantas horas hemos echado ahí de chiquitillos ¿eh? ¿Y qué me decís de la calle Yerma? Esa también es mítica, ¿eh?

**EC13:** Es que era nuestra calle tío.

**SERPA:** Pero ¿cuál es el rollo de Granada ahora? ¿qué ya no puedes pintar ni con permiso, no? Si vas a pintar con permiso y llega la policía, te multan, ¿no?

**SEX:** Es complicado. Hay que hacer algo para volver a pintar ahí. Es que ahora mismo para poder pintar en calle Yerma necesitaríamos 20 o 30 permisos distintos. El otro

día iba con el Antoine y le dije: –¿Cómo es que no vives en Suiza siendo de allí? Si allí la cosa esta de puta madre, ¿no? Y me dijo: –Tío, en Suiza para hacer cualquier cosa necesitas rellenar cuatrocientos papeles. Y a él lo que le gusta es que esto aquí no es así. Pero él lo ve así porque en Suiza está todo mucho más burocratizado. Nosotros antes pintábamos y ya está. Bueno, en calle Yerma es verdad que yo pedí un permiso en su día. Llamé a la comisaría de Almería para pedir el permiso porque me dijeron que el dueño era un policía de Almería. Y me dijeron que no podían darme el teléfono de ningún policía, y entonces yo dejé el mío para que el hombre me llamara. Cuando me llamó me preguntó que quería, y yo le dije: –Pues es que hay un muro aquí y yo pinto graffiti y me gustaría pintarlo. Y ya quedamos y me lo hizo por escrito. Y este fue el único permiso que existía en papel de la calle Yerma. Pero siempre se ha pintado sin problemas y la gente del barrio lo ha comprendido.

### **¿Vosotros creéis que antes a la gente le gustaba ver graffiti en sus barrios?**

**EC13:** En general yo creo que sí. Es esa inocencia de la que he hablado en varias ocasiones.

**SERPA:** Yo pienso que también. Les gustaba tener un muro con graffiti más que como lo tenían antes.

**EC13:** La cosa es que si empiezas a pedir permisos, al final se convierte en graffiti institucional. Y eso es lo que ellos quieren que hagas. Yo ahora mismo prefiero hacer cosas más pequeñas y más rápidas, lo que yo quiero y cuando yo quiero, que andar por ahí pidiendo permisos para pintar.

**SEX:** A mí me da mucha pena por los demás. Mira, nosotros hemos tenido la suerte de vivir unos años en esta ciudad que han sido de puta madre. Hemos tenido mucha suerte porque hemos vivido la calle Yerma, Escolapios o San Isidoro. Y después de esos años, hemos vivido otros de poder pintar prácticamente donde queríamos, en todo el centro de la ciudad. Y claro, ahora ya tienes una edad, te haces tus cositas y tal, pero ¿y la gente que está empezando a pintar? es una lástima. Yo me lo imagino mil veces. Si tuviéramos ahora 14 o 15 años y empezáramos a pintar porque nos llama la atención, y ahora que hay más y todo el rollo, no podríamos tío. Sería muy distinta la historia, y eso es lo que me jode. Hemos disfrutado de una cosa, que de alguna forma se ha agotado y nos ha hecho felices, pero si está en nuestra mano poder hacer que eso pueda seguir existiendo para la gente nueva vuelva a recorrer ese camino, o parecido, o de otra manera, lo vamos a intentar. Creo que eso algo muy bonito. No le vas a decir a un niño de 15 años que vaya a pedir un permiso.

**EC13:** Si pero yo pienso que al pedir un permiso, ya hay alguien que de repente se apropia de la movida.

**SERPA:** Pero bueno, un permiso a un particular tampoco pasa nada.

**SEX:** Hay gente que está muy chiná con lo del casco histórico, pero fuera de él yo creo que les suda la polla. Y fuera del casco histórico están todos los sitios donde hemos pintado siempre, en el extrarradio.



**¿Qué pensáis de las acciones que llevan a cabo algunos ayuntamientos como habilitar lugares para pintar graffiti, u otras actividades como hacer botellón o patinar, como ocurre en el caso de Granada?**

**SEX:** Pues mira, en cuestión de patinar yo siempre he sido muy de calle, pero lo que han hecho con el *skatepark* en Granada ha sido una jugada, ni buena ni mala, ahí está.

**SERPA:** Lo que dice EC13, lo han institucionalizado. Si ahora te pillan patinando fuera de ahí, te pueden multar con 1200 pavos.

**SEX:** Claro, si es lo que hemos hablado siempre, que no queremos permisos, porque en el momento que te dicen donde puedes pintar, te están diciendo también donde no puedes pintar. Y si te sales de ahí, te crujen.

**EC13:** Es no tener libertad. Juegan contigo de la manera en que al final tú estés haciendo lo ellos quieren que hagas.

**SEX:** El graffiti nunca va a parar. La expresión libre de las personas, salir por la noche y hacer lo que sientes, eso nunca va a cesar, y no porque yo lo diga, sino porque es algo que está en el espíritu humano. Y si este lo deja de hacer, aquel va a empezar, eso está escrito. Lo que me da rabia es estar viendo un montón de paredes por la ciudad, paredes que nadie le ha dedicado ni un minuto de cariño desde que las construyeron y tanta gente deseando darle ese cariño ¿por qué no le vas a dejar?

**SERPA:** Pero yo pienso una cosa, por ejemplo, al pasar por calle Yerma he visto que hay un mural hecho con pinceles en una escuela, en el muro de fuera, de un niño sonriendo. Por la misma regla de tres es igual de ilegal que un graffiti en la calle Yerma.

**SEX:** Es que pasa una cosa muy simplona y que da mucha vergüenza, y es que si tu pintas con pintura acrílica y con pinceles o brochas en vez de con espray, no hay ningún problema. Si sacas espráis, por mucho permiso que tengas, la policía se va a para a ver que pasa. Han criminalizado el uso del espray.

**EC13:** Es que la gente ya esta adoctrinada.

**SEX:** Ya pero es que no hace mucho nos han llegado a dar las gracias por pintar un espontaneo que pasaba por ahí, nos han dado cerveza, comida, pero mogollón de gente.

**SERPA:** Lo de «vete a pintar a tu casa» se le ha metido en la cabeza a mucha gente.

**SEX:** A toda esa gente le han estado dando caña con los medios de comunicación.

**EC13:** La gente no analiza el fenómeno de verdad. El graffiti es pintura, exactamente igual que el color blanco, entonces ¿dónde está la suciedad?

**SEX:** Hay unos arquitectos que en su día dijeron que lo limpio era lo blanco, pero por otro lado vemos como existe el Feng shui que te está diciendo que los colores tienen algo, que aportan. Tú puedes utilizar los colores para el bien de las personas. El blanco puede ser bueno para algo, pero también están los demás colores.

**SERPA:** Mira los tonos de La Alhambra, búscame el blanco.

**SEX:** La cosa es que a algunas personas que están en contra del graffiti se les podría decir: –Si ustedes nunca le han hecho caso a esa pared, ni siquiera la hubiesen

mirado antes de verme a mí pintando—. Si alguien llega y se ha dedicado a meterle pintura plástica y luego esmalte sintético, a usted que más le da que se halla pintado. En Granada ha habido unos años en los que el graffiti ha convivido con la ciudad.

**EC13:** Porque había una especie de vacío legal, un estado en el que no había ninguna reacción. Luego se ha podido convertir en cierto modo en un problema. Mi opinión es que en el espacio público no les conviene que seas libre, que hagas cosas como patinar, pintar o tocar música.

**SEX:** Pero es que lo que realmente aporta el graffiti al arte es la libertad, una verdadera libertad, en todos los sentidos, tanto en formas de actuar como en el sentido estético y formal. Es un bicho que se te mete y tú lo sacas como quieres.

**EC13:** Es una reacción a la división que existe de espacio público y espacio privado. ¿De quien es el espacio? No es de nadie y es de todos.

**SEX:** Pero la verdad es que el espacio pertenece a quien lo paga.

### 12.1.6. SAM3

(Comunicación personal, [email], 18-06-2014)

#### ¿Cuándo empezaste a pintar en la calle y por que?

Mi primer graffiti fue allá por el 93, logré extraer algunos espráis para coches de una ferretería y un colega me ayudó a vigilar por la noche que no viniera nadie, aunque al final nos pillaron. Eran unas letras con manchas de camuflaje en las que se podía leer «BREAK» y el sitio lo elegí porque estaba pegado al único graffiti que había, de uno de Madrid creo, un tal ASSASSIN.

Me atraía mucho la cultura Hip Hop, pero como vivía en un pueblo pequeño de Murcia no había mucho movimiento, me hubiera gustado poder tener una pandilla para bailar *breakdance*. En aquella época solo pintaba inspirado por todo el material que me llegaba, que era a través de carteo con otros escritores de Alicante, Andalucía y Madrid.

Lo que más me atraía de todo esto era que cualquiera podía ver tus obras sin saber quien eras.

#### En 1998 viajas a Granada para estudiar Bellas Artes, ¿Cómo encontraste el panorama del graffiti en la ciudad?

Nada más instalarme en Granada me encontré con una buena pandilla pintando a plena luz del día, entre ellos una chica americana (CREST), y eso me llamó bastante la atención. La ciudad parecía acoger de buena gana todas estas iniciativas. Ahora, visto con un poco de perspectiva, te das cuenta de que en aquel momento la ciudad estaba en la cúspide de la permisividad, cualquiera podía pintar en paredes inútiles por muy céntricas que estuviesen.

#### ¿Conocías a algunos escritores de la ciudad antes de llegar?, ¿Cómo fueron tus primeros encuentros con ellos?

Estuve en una *jam* que se hizo en la Industrial Copera en el 96, creo que la organizaba SEX, pero allí solo reconocí a algunos escritores de Córdoba con los que me carteara. Mi conocimiento del panorama granadino era bastante reducido ya que en aquella época, sin Internet, el medio era el correo postal, y de Granada me intercambiaba fotos solamente con CALAGAD13. Más tarde, cuando llegué a la Universidad, tuve la gran suerte de coincidir en clase con PA de Madrid y con FRS de Granada, y en poco tiempo ya estaba pintando con ellos e incorporado a la *crew* LOS JINETES DEL APOCALIPSIS.

**Hace poco el Ayuntamiento de Quintanar de la Orden (Toledo) censuró una obra de Inti, debido a las quejas vecinales. Estaba enmarcada dentro de un festival de arte urbano promovido por una Asociación, ¿Crees que hay una falsa libertad de expre-**

**sión en los festivales de arte urbano? ¿Han censurado o borrado alguna obra tuya en el marco de algún festival de arte urbano?**

No creo que haya una falsa libertad de expresión en estos festivales, hay diferencias obvias entre unos y otros y luego entre las mismas ciudades y los propios artistas, no es una cuestión que se deba tratar con tanta generalidad.

En todo caso, más que se autocensuren muros empujados por los vecinos, que son escasos, lo que aflora continuamente son las firmas y graffitis que estropean todas estas obras murales, niños que están empezando a pintar y otros que lo hacen de una manera vengativa, pero este es el idioma de la calle.

Otra cosa es la prolífica controversia que se genera discutiendo los límites que pueda haber entre el graffiti y lo que se ha etiquetado como *street art*, muchos de los artistas que ahora recorren ese nutrido circuito de festivales de arte urbano tienen unos orígenes graffiteros y esto suele disgustar a los más ortodoxos pero es que precisamente es desde el graffiti donde ya se ha promovido la idea de festival doméstico, como un *action-painting, line-up, tour, etc.*

El graffiti es spray, y esto a algunas marcas parece alegrar el monopolio. Sin embargo, el arte urbano puede no estar sujeto a estas directrices creativas, se suele utilizar pintura plástica, papel, cinta de embalaje, ropa o basura, cualquier medio de expresión, y esto disgusta en los foros patrocinados por el *mater fidelitas*.

El graffiti es uno de los juegos iniciáticos hacia lo público, ocurriendo casi siempre en la adolescencia, donde uno se presenta enmascarado con su pandilla. Mi relación con estos orígenes es que sigo usando el mismo alias y pintando en la calle, pero ya no suelo usar spray, ni firmar los murales con mi nombre.

**¿Afrontas de la misma manera intervenciones legales e intervenciones ilegales?**

En unas «me afronto» y en otras «me confronto».

**¿Por qué piensas que el Graffiti es algo perseguido y a la vez premiado?**

Es perseguido por los que están fuera y premiado por los que están dentro.

**¿Realizas trabajos sobre soportes más clásicos como lienzo o papel? ¿Diferencias este tipo de trabajos del que realizas en la calle, o consideras que forma parte de un todo, a pesar de perder el componente del contexto?**

Intento esbozar a diario en libretas, aunque suele acabar siendo por periodos. Soy un aficionado al grabado en metal y madera, y practico la animación en video. Me interesa mucho porque aparentemente no tiene nada que ver con trabajar en el espacio público, pero creo que trasladar tu discurso a otras disciplinas es casi una obligación.

**¿Pintar en la calle te reporta normalmente beneficios económicos o vives de otra actividad diferente?**

Me gano la vida de varias maneras pero intento que todas tengan una relación con mi trabajo de calle. No se puede vivir de los murales, así que vendo obra gráfica y dibujos originales por varios medios.

**¿Cuál es tu objetivo conceptual y estético a la hora de afrontar un proyecto pictórico en la calle?**

No hay un objetivo concreto, un fin particularizado en el espectador, supongo que me interesa más el momento conector entre uno y otro, donde cada uno puede aportar su propia experiencia.

**¿Has pedido permiso alguna vez para pintar en algún sitio?**

Sí.

**¿Cuáles son o han sido tus referentes dentro y fuera del mundo del graffiti?**

Muchos, quizás demasiados para empezar a contarlos.

### **12.1.7. STOOK**

(Comunicación personal, [email], 11-12-2016)

#### **¿Recuerdas cuándo y cómo comenzaste a interesarte por el graffiti?**

Empecé con las firmas en el colegio a principios de los noventa. Cuando hice mi primera pieza al lado de mi casa en un muro de bloque de hormigón, mientras la pintaba se acercó un chaval que me dijo que el también hacía graffiti y que tenía amigos que también pintaban y al siguiente fin de semana estábamos pintando entre todos unas letras con fondo al temple, un bote de tinte y 2 botes de spray, uno negro para contorno y un morado para hacer efectos entre todos, fue muy divertido. A partir de ahí fue un no parar.

#### **¿En qué momento se convirtió en parte de tu día a día?**

El arte ha sido siempre parte de mi día a día, mi madre ha pintado desde siempre y ella ha sido mi mayor inspiración sobre cómo vivir el arte de manera cotidiana y natural, y cuando empecé a pintar en la calle ella me animó a desarrollarme y hacerlo cada día un poco mejor.

#### **¿En qué año llegaste a Granada?**

Antes de empezar la carrera ya iba de visita de vez en cuando, y de la mano de mi amigo UKOE, conocí *La tapadera*, a SEX y a la gente que por allí se reunían como QUIQUE, CALAGAD13, NAKE y muchos otros escritores que pasaban por allí, aunque pinte poco aquellas veces, algo de bombardeo y poco más. Luego empecé la carrera en el 97 y fue cuando tuve la oportunidad de integrarme en esta escena tan interesante y pintar con casi todos los escritores de allí.

#### **¿Cómo era la escena del graffiti?**

Era muy vibrante y el nivel muy superior al de Almería, ya que en Granada venían escritores de fuera a pintar y nosotros en Almería nos teníamos que buscar la vida para evolucionar y desarrollar nuestra técnica y estilo en la soledad del desierto. Era muy inspirador caminar por Granada en aquellos maravillosos años.

#### **Ahora que no vives en Granada, ¿cómo percibes la escena desde la distancia?**

Actualmente desconozco como está el tema, pero se ha endurecido mucho más la represión por parte de las autoridades. Aquellos años dorados los recuerdo con mucho cariño, se pintaba con mucha tranquilidad y con ganas de hacer las cosas bien. La gente estaba muy unida y con ánimo de aprender unos de otros, siempre había gente pintando y casi todos los fines de semana había quedadas en los *walls*

*of fame*. Se hacían barbacoas en los muros y la convivencia entre los escritores era muy amena. Éramos como una gran familia. Era un caldo de cultivo creativo muy productivo, si me permites la rima.

**Como Licenciado en Bellas Artes, ¿qué papel crees que desempeñan las instituciones artísticas en el graffiti hoy en día?**

Las instituciones deben educar y fomentar el arte en la calle. Educar para que el público entienda el fenómeno y lo asimile como algo positivo y fomentar para que haya una mayor calidad de las obras.

**¿Crees que el hecho de estudiar Bellas Artes te aportó algo que no te aportaba la calle y viceversa?**

El hecho de estudiar siempre es positivo, y me dio la posibilidad de entender el graffiti de una manera más «artística» y poder aportar un plus a su valor intrínseco, además de poder desarrollar mi estilo en base a un conocimiento artístico fundamentado. Y la calle te enseña todo lo demás que no aprendes en la facultad. Te enseña a buscarte la vida, a trabajar bajo presión, a controlar las dimensiones más allá del lienzo y a valorar la calle ¡como la mayor galería de arte del mundo!

**¿Crees que existe la censura en el graffiti, o piensas que solo se da en el contexto de festivales de arte urbano, como ha pasado en alguna ocasión?**

En el momento en el que alguien encarga un graffiti ya existe censura. Empezando por la imposición del lugar, así como el motivo a pintar.

En los festivales pasa que hay un filtro previo para elegir a los artistas, y luego si no te piden un proyecto previo y pintas algo que sea políticamente incorrecto pues te lo blanquean, como por ejemplo, lo que ha pasado con INO este verano en el *Bloop festival* de Ibiza, que hizo una versión de la creación de adán en el que este le hacía una peineta a Dios y al quejarse los vecinos lo pintaron de blanco y fuera el problema. El que paga manda aunque no tenga razón ni idea.

En la calle cada uno pinta donde y lo que quiere, ahí la censura es la que te impongas tú mismo.

**¿Qué nos puedes decir de la ética en la práctica del graffiti?**

El Graffiti es un modo de vida, y depende de cómo lo vivas así serán tus criterios éticos. Hay gente que cree que el graffiti solo es por la noche, en trenes y con pintura robada, lo respeto, pero me parece una visión muy limitada...

Hay que ver las cosas con más perspectiva, la misma herramienta puede tener muchos usos. Un cuchillo puede usarse para matar a una persona o para hacer alta cocina. Pues en el graffiti, como en la vida, ocurre igual.

*Is up to you!*

**¿Sigues alguna filosofía o criterio en tu forma de actuar?**

Por mi parte siempre intento pintar en sitios en los que si la policía me pilla *in fraganti* no me pueda multar. La misma pared a un palmo de distancia estás pintando un muro abandonado y al otro lado estarías reventando un escaparate nuevo. Siempre hay dos caras de la misma moneda, tú eliges.

Por supuesto que también he pintado trenes y he reventado escaparates con ácido de borrachera, pero por norma general intento pintar en sitios viejos y sucios donde mi trabajo aporte algo o llame la atención sobre un lugar olvidado o invisible en la ciudad, esas paredes por las que pasas todos los días y nunca te habías fijado. Además, así duran más las piezas, porque a nadie le importa.

**¿Cual es tu opinión acerca del graffiti sobre monumentos y edificios considerados patrimonio?**

Hay que respetar el trabajo de los artistas que han existido antes que tú, si no tienes la suficiente cultura cómo para apreciar el valor patrimonial de un edificio, al menos hay que tener un poco de sentido común y pensar antes de actuar. La anarquía sería viable con un poco de sentido común, pero como no todo el mundo tiene sentido común, por eso es inviable.

**¿Que opinas de las políticas culturales, sobre todo las que afectan al espacio público, llevadas a cabo en la ciudad de Granada en los últimos años?**

Desconozco el tema en profundidad, pero tengo entendido que la restricción es absurdamente desmesurada. Y ese no es el camino. La represión sobre el graffiti solo consigue recrudecer y hacerlo más sucio y agresivo, la gente va a pintar igual se lo prohíbas o no, pero si no pueden pintar un mural a todo color con sus amigos tranquilamente, pues saldrán por la noche a guarrear la ciudad. Así que como no se puede vencer al graffiti, hay que saber darle su espacio, los escritores serían más respetuosos y habría mucha más calidad en las obras.

**¿Que opinas de los espacios asignados por el ayuntamiento para la práctica del graffiti en algunas ciudades, como por ejemplo en el caso de Granada el carril bici en el Parque Federico García Lorca?**

Mejor eso que nada, pero no puedes hacer guetos de graffiti, hay que hablar con los artistas, ver sus necesidades e intentar llegar a un consenso para que se hagan obras de calidad que doten a la ciudad de una mayor cultura artística.

**Como sujeto activo, ¿que se te pasa por la cabeza cuando lees en los periódicos o ves en los telediarios noticias referentes al graffiti?**



Depende del enfoque. Normalmente se estereotipa demasiado, se criminaliza o se vende como los chavales de la calle que han pasado de correr de la policía a ganarse la vida pintando dibujos en las paredes. Hay que superar esos clichés y verlo como lo que realmente es. Un fenómeno artístico global, sin precedentes en la historia del arte.

**¿Desde qué perspectiva crees que se deberían abordar ciertas problemáticas relacionadas con el graffiti, como la masificación de firmas en algunas zonas o la regulación del espacio público, por poner algunos ejemplos?**

Es complicado, pero las autoridades deberían sentarse a hablar con los artistas de su ciudad y llegar a un acuerdo mutuo para que ambas partes salgan beneficiadas. El graffiti le da personalidad a las ciudades y depende de cómo trate la ciudad a sus escritores de graffiti así tratarán ellos a la ciudad. Es tener un poco de sentido común por ambas partes. El arte es beneficioso para la población en general, si lo prohíbes estás limitando la capacidad del pueblo, pero quizá eso es lo que interesa. Gente que no piense ni cuestione el sistema establecido. Antes los vagones estaban pintados de manera gratuita y le molestaba a la gente, ahora están repletos de publicidad y a nadie le molesta. Si pagas puedes poner lo que quieras en cualquier sitio, pero ¿no puedes libremente decorar la fachada de tu propia casa sin tener que pasar por el aro de la burocracia o pagar una tasa?, ¡Es absurdo!

### **12.1.8. RAKIS**

(Comunicación personal, 07-05-2014)

#### **¿Cómo fueron tus comienzos en el mundo del graffiti?**

Empecé en 1988 en Dusseldorf (Alemania) y fue una cosa bastante espontánea porque patinaba y estaba en un grupo de amigos que nos movíamos mucho en la calle y lo que hacíamos era skating y graffiti. La gente con la que empecé eran todos mayores que yo y ya pintaban, por eso me introduje en el graffiti de forma rápida. Al año siguiente de empezar a pintar ya tuve un registro en mi casa de Dusseldorf por parte de las autoridades debido a un chivatazo, en aquella época ya había pintado en unos 16 trenes y unas cuantas firmas y piezas ilegales. Un año después se produjo el juicio y me multaron con 90.000 euros y 180 horas de trabajos sociales, estuve pagando la multa hasta los 21 años. Debido a esto, estuve hasta 1992 sin pintar demasiado, y cuando empecé otra vez utilizaba diferentes pseudónimos.

#### **¿Cuáles fueron tus primeros contactos en Granada y como surgió empezar a pintar en esta ciudad?**

En 1995 viaje a Granada por motivos personales y un día, andando por Pedro Antonio, vi un cartel en el que se anunciaba una Jam en la que habría graffiti en directo, y pensé en ir directamente allí para pintar. Por la calle pregunté a un chaval que me dijera dónde podía comprar esprays, resulta que se trataba de uno de los participantes de la exhibición que se iba a celebrar, firmaba como KINO. Una vez allí, conocí a SEX, CALAGAD13, y a algunos *breakers* como RIDEN y PIRATE. Después de esta exhibición hicimos nuestra primera colaboración juntos en los muros del Colegio Escolapios.

#### **¿Qué diferencias encontraste entre el panorama del graffiti en Granada con respecto a Dusseldorf?**

Sobre todo la libertad a la hora de pintar, esa confianza de llamarse todos abiertamente por su nombre de escritor, pintaban donde querían, ¡parecía que se podía hacer cualquier cosa sin miedo a ser multados! Y en cambio, en Alemania, en aquella época, pintar graffiti era algo muy chungo, ya existía policía antigraffiti, que sabían más que los mismos escritores.

Otra gran diferencia que encontré fueron los esprays. Aquí en Granada se utilizaba la marca Felton, que contaban con un difusor muy duro y pequeño, similar al new-york skinny, y te hacía mucho daño en el dedo cuando llevabas un rato pintando. En Alemania, los esprays estaban mucho más desarrollados. Con las marcas de allí existía variedad cromática y difusores más versátiles que los de Felton.

**¿Qué diferencias encuentras en el panorama del graffiti de Granada actual con respecto al de hace 20 años (1994/5)?**

No solo en Granada, sino en general, hoy en día el graffiti es algo fácil, no es como cuando yo empecé, que no existían fanzines ni revistas especializadas. Solo teníamos Spray Can Art y Subway Art, dos de los primeros libros que se publicaron de graffiti, y la gente se daba cuenta enseguida si habías copiado algo de ellos, porque era lo único que había. Se trataba más de ver graffiti en tu ciudad y en otras ciudades por medio de viajes, y a partir de ahí, crear tu propio estilo. Hoy en día, con internet, el acceso al graffiti es mucho más fácil, y los chavales copian demasiado, copian una letra de uno y otra de otro, y eso se nota. No se crea de verdad un estilo propio, está todo lleno de graffiti fake.

**¿Y como ves la relación actual entre escritores de graffiti en la ciudad?**

Ha avanzado mucho, el graffiti ya no es algo de unos pocos. Se ha creado una escuela importante a través de la gente que ha venido a estudiar a la ciudad y han estado años por aquí, sobre todo con estudiantes de Bellas Artes. En este sentido, Granada ha adquirido un carisma muy fuerte en el mundo del graffiti y se han desarrollado escritores muy buenos que hoy en día gozan de un gran reconocimiento en la ciudad.

Algo bastante jodido para los que vivimos aquí son los estudiantes esporádicos que vienen a bombardear la ciudad y les suda la polla todo, porque a los que les caen todos los marrones es a los escritores de aquí. Hace muchos años ya le decía yo a SEX «ya veras cuando venga a España la policía anti-graffiti, no se podrá pintar tanto», y es que nosotros antes pintábamos en sitios como Avda. Constitución o Gran Vía y no pasaba nada, incluso vecinos salían con dulces y cervezas a invitarnos porque la gente flipaba con el graffiti, hoy en día ponte a pintar ahí, a ver que pasa...

**Nos has hablado antes de la escasa información específica que existía a principios de los 90 y de cómo accedíais a ella, cuéntanos un poco más...**

Cuando llegué a Granada, Sex y Calagad13 habían sacado un par de números de un fanzine de graffiti llamado Down by Law, creo que también andaba metido Sherpa, que por cierto, es uno de los escritores de Granada que más me sorprendió en aquella época. En mis primeros paseos por la ciudad veía sus firmas por todas partes y pensaba «¿Este puto SHERPA quien será?». Lo conocí en la Jam que he comentado antes que fue la primera en la que participé. Mientras pintaba llegó un chavalillo con gafas y se puso a hacerme preguntas, que si había pintado trenes, que si había hecho esto o lo otro, me hizo un interrogatorio. Después yo le pregunte a él que si pintaba, y me dijo que si, y entonces le dije que como firmaba, y de repente me contesta: SHERPA. Y pensé: ¡Que hijo de puta!, me quedé flipado porque no me esperaba para nada que ese chaval fuera él. ¡Tenía la ciudad petada y además con estilo!

### **¿Como se formó la crew LOS JINETES DEL APOCALIPSIS?**

Fue en el año 96, en un viaje que hicimos JUXA, MOBIL, SHOGUN y yo, cuando aún vivía en Düsseldorf. Al haber tomado contacto con los escritores de Granada el año anterior y ver que plan para pintar en esta ciudad estaba tan guay, decidimos ir para allá. Hicimos todo el viaje, desde Alemania, en autobús, porque pensamos que en tren hubiésemos tenido problemas, ya que cada uno de nosotros transportábamos unos 200 esprays de la marca que utilizábamos por aquella época en Alemania, que eran mucho mejores que los Felton. Íbamos cargados para pintar tres semanas. Hicimos como dos piezas diarias. En estos días que estuvimos pintando con los escritores locales, sobre todo por la zona del zaidín, surgió la idea de hacer un grupo que fuera internacional, que no sea solo de una ciudad u otra. Una tarde de Semana Santa que estaba lloviendo, nos reunimos para ver que nombre poníamos al grupo, empezamos a contar nuestras historias y a proponer nombres. Estábamos dándole vueltas al asunto cuando de repente llegó CALAGAD13 y dijo: «¡LOS JINETES DEL APOCALIPSIS!» Nos quedamos todos mirándonos con cara extrañada pensando: «¿A qué viene esto? ¿Qué tiene que ver esto con graffiti?» Entonces traducimos el nombre a los alemanes, y después de este momento de dudas, empezamos a pensar que era un buen nombre. Era algo neutro, el nombre en sí no tenía nada que ver con graffiti, pero tenía fuerza. Esa misma tarde pintamos el primer muro de LJDA, en la zona de Avda. Cervantes.

### **Antes el graffiti estaba muy vinculado al hip hop, ¿Por qué piensas que hoy en día funciona de manera independiente?**

Pues yo pienso que esto es, sobre todo, por culpa de internet. La gente que pinta graffiti debería, al menos conocer la cultura hip-hop, que es de donde viene todo este movimiento de la calle. Afrika Bambaataa y la Zulu Nation, esta gente se reunía en fiestas para demostrar lo que sabían hacer, en lugar de matarse. Hacían batallas simbólicas. Hoy en día hay mucha gente que pinta graffiti y no conoce esto. No digo que todos los que pinten graffiti deben estar metidos en el movimiento hip-hop, pero al menos haberlo vivido. Los reales son los que sienten el movimiento y la cultura, que son las raíces, el graffiti, breakdance, dj y rap.

### **Desde que empezaste a pintar graffiti, ¿Cuál ha sido tu principal motivación para seguir pintando?**

Primero fue el enganche de la adrenalina que suponía actuar de forma ilegal. Después descubrí que era el hip-hop. Es algo que forma parte de mí, algo que no puedo cambiar, el hip-hop es mi vida y no puedo imaginarla sin pintar graffiti.

### **¿Qué objetivos persigues en la estética de tus piezas?**

Por ejemplo a la hora de elegir los colores me da un poco igual, porque los he utilizado todos. En general no hago un trabajo previo, cojo mi pintura, me planto en el muro, veo lo que puedo hacer y ya está. No me importa lo que piensen los demás, yo hago graffiti para mí, y pinto lo que me gusta a mí. Yo puedo hacer un tipo de letras diferentes a las que hago normalmente, y pueden gustarle a los demás, pero si no me satisfacen a mí, no me quedo a gusto.

Antes también pintaba personajes. Después de pintar mi pieza, si tenía tiempo, improvisaba un muñeco junto a ella. Aunque el tema de pintar personajes lo dejé en Granada, porque había mucha gente que lo hacía, casi todos diría yo, y que además lo hacían muy bien, entonces ¿para qué hacer muñecos feos si hay muñecos guapos? Lo mío es hacer estilo *wildstyle*. Todas las letras que pinto tienen su base, y a partir de ahí voy haciendo más palos o menos. Dentro de una lógica tipográfica, generalmente los improviso. Es *freestyle*.

### **¿Qué relación crees que tiene el llamado arte urbano con el graffiti tradicional?**

Sobre todo la calle. Montárselo de una misma manera en la que entra en juego la adrenalina de actuar de forma ilegal. Pero no más. Distingo el arte urbano del graffiti. Graffiti son letras básicamente, también muñecos cómicos. Respeto a la gente que hace un tipo de representaciones hechas con espray más realistas, porque hay muchos de los que hacen esto que si son escritores de graffiti, aunque hoy en día no pintan graffiti. Los respeto porque, aunque hayan elegido pintar algo que para mí no es graffiti, sé que podrían hacerlo si quisieran, de hecho muchos lo han hecho en sus comienzos. Si has vivido la cultura hip-hop, verás el tema del graffiti y la calle de otra manera. Un estudiante de Bellas Artes que no ha vivido la cultura hip-hop puede pintar con espray en un muro, pero nunca tendrá la misma visión que un escritor de graffiti que sí la ha vivido. Keith Haring era un personaje que iba a su puta bola, pero estaba metido en el movimiento, vivió una época clave, donde surgió todo, entonces introducirse en él le hizo ver la calle de otra manera, creo yo.

### **¿Qué crees que piensan los ciudadanos cuando ven tus piezas?**

No lo entienden. Ven colorido pero no entienden nada. Quizás los muñecos les dicen algo más que las letras. Yo creo que lo importante es que no te metas con nadie, no pongo nada político ni nada, pongo mi nombre y ya está.

### **Hay mucha gente que piensa "me gusta el graffiti, lo que no me gustan son las letras" ¿Qué opinas de esto?**

Bueno, depende de lo que tú les des. Desde mi punto de vista, una pieza tiene que gustar y poder verse desde cierta distancia, desde 10 o 20 metros de distancia. Así es como impresiona, letras grandes y buena elección de colores. Con estos ingredientes, el efecto del impacto se consigue, aunque no se entienda.

**Has participado en algunas exhibiciones y eventos de graffiti organizados por diferentes entidades, ¿Podrías contarnos alguna experiencia en Granada en la que te hayas sentido engañado o manipulado?**

Sí, te podría contar muchos engaños que me han ocurrido en este ámbito. De todas formas es que no me interesan mucho ni las exhibiciones, ni los concursos de graffiti. Si voy a alguno de estos eventos tiene que estar el aliciente del *break-dance* o conciertos de rap, y si además de esto puedo pintar, pinto y si no, pues no pasa nada. Pero nunca voy a participar en estos eventos dando mis datos y demás.

**¿Por qué crees que los escritores participan en concursos de graffiti?**

No lo sé, a lo mejor por la fama, o por falta de pasta en el caso de los concursos. Pero vamos, que es algo de lo que yo no soy partidario, no me gustan los concursos de graffiti.

**¿Qué opinas de las salas de arte que se dedican a promocionar exposiciones de escritores de graffiti?**

De puta madre, ojalá hubiera más. Contribuyen a que el graffiti se vea de otra manera. En países como Alemania y Francia, el graffiti es una disciplina más en el arte, que se respeta, y que cada vez está creciendo más. Aunque lo que se ve en estas galerías no es graffiti, porque el graffiti debe estar en la calle, lo que puede hacer un escritor de graffiti sobre un cuadro es interesante. También he de decir que pintar unas letras sobre un cuadro, a mí me sirve para quitarme el mono de pintar un día de lluvia, por ejemplo.

**En 2007 participaste en la exposición El color de la calle, en la que pintaste con total libertad en las paredes de la sala de exposiciones de Caja Rural, ¿Crees que se perdió la esencia del graffiti al eliminarse el componente de la calle?**

Por supuesto, pero moló lo de haber pintado sobre la pared, aunque fuese dentro de la sala, porque eso ya da otro rollo al asunto, no estas colgando un cuadro, estas pintando in situ. En este aspecto me gustó la exposición.

**Me has hablado antes de Keith Haring, ¿Qué te interesa o que te llama la atención en el mundo del arte?**

Respeto mucho el mundo del arte y hay muchos artistas que me interesan. Sigo bastante el Pop art y el Expresionismo abstracto, en concreto el Action painting, Jackson Pollock. En realidad siento bastante curiosidad y admiración por el mundo del arte en general, aunque eso si, lo que más me gusta es el arte de la calle, incluido el arte urbano, porque hay cosas muy bien hechas e impactantes.

Antes de empezar a pintar graffiti, yo ya andaba metido en el mundo del arte. Paralelamente al colegio, cuando tenía 9 años o así, estudiaba en un taller de arte en el que hacíamos grabado, escultura, fotografía y revelado manual, y habitualmente acudíamos a exposiciones. Recuerdo las de Modigliani, Van Gogh, Picasso, y otra de Pop Art en la que vi obras de Keith Haring y Andy Warhol. En esta época empecé a experimentar con transferencias hechas con fotocopias, algo en lo que sigo experimentando hoy en día.

**¿Cuáles han sido tus referentes o quién admiras dentro del mundo del graffiti?**

Hay mucha gente a la que admiro. BATES, DARE, COWBOY69, Amok, y en general gente de Berlín y Suiza, gente que pinta estilos. COWBOY69 fue una revolución en la época en que yo empecé a pintar, su estilo era la ostia. MODE2, por sus muñecos, en París también fue un boom, aunque antes que él ya estaba BANDO, con un estilo de letras increíble. En Alemania, por la zona que yo vivía, CHINZ era el amo. Tampoco me olvido de los que empezaron en New York, ya que el estilo europeo se basó en ellos.

### 12.1.9. RETI

(Comunicación personal, 06-05-2014)

#### **¿Cómo entraste en el mundo del graffiti? ¿Qué te llevó a pintar por primera vez en la calle y en qué condiciones lo hiciste?**

Comencé a pintar graffiti a través de un chaval que ya no pinta, de mi pueblo, Pulianas. Nos conocimos comprando comics en «La tienda del Juande», yo era un gran fanático de los comics de Spawn, X-Men y Dragon Ball sobre todo. Empezamos a hablar y él me dijo que pintaba graffiti, que su pseudónimo era Inca. Esto pasó en 1996. En aquel año coincidió que un chaval que conocía en la escuela bailaba break dance y escuchaba rap, y me pasaba música. Recuerdo que me grabó las maquetas de KSO y Geronación, entre otras. En aquellos años el graffiti estaba unido a la movida del hip-hop. Entonces INCA me llevó a dar una vuelta por el pueblo y me enseñó las distintas piezas que había, que eran solo dos o tres. (risas)

Yo quería hacer eso. Le pregunté que dónde podía comprar los espráis y me dijo que tenía otro colega que firmaba como RENO, y que iba a pedir esprays directamente a la fábrica de una marca llamada Montana Colors, en Barcelona. Entonces le di 3.000 pesetas (18 euros), que me daba para 4 o 5 espráis. Entonces, lo primero que pinté con spray fue una pieza en la que ponía mi nombre, antes de hacer firmas ni nada. Aunque eso si, ya había hecho bocetos, sobre todo para buscar un nombre. Hice bocetos para probar nombres como por ejemplo THUNDER (Rayo en inglés), buscaba un nombre chulo. Pero entonces, INCA me explicó que lo mejor es que buscara un nombre en el que las letras tuvieran movimiento. Elegí las letras «R» y «E» para poder jugar con las mayúsculas y minúsculas, la «T» que me gustaba y me servía de unión con la «I», que a su vez podía convertirse en una «Y». Así que mi nombre está pensado de manera formal y compositiva desde el inicio.

La primera vez que pinté fue en el muro de una ría, en Pulianas, un sitio en el que ya habían pintado INCA y RENO. Fui con ellos. Mientras pintábamos me daban algunas indicaciones, pero pocas. Cuando intenté trazar líneas por primera vez con spray, me di cuenta de que no era tan fácil como parecía. Pinté mi nombre relleno con color plata, trazo azul y powerline color cereza. Con los esprays que me sobraron de esta pieza, empecé a hacer firmas, sobre todo en Pulianas. Incluso llegué a dibujar un mapa del pueblo en un folio, y con una serie de puntos iba marcando la localización de las firmas que hacía.

#### **A finales de los 90 surgieron muchos escritores de graffiti en Granada, ¿Cómo era la relación en aquella época entre los diferentes grupos de escritores que interveníais en la misma ciudad?**

Solo me juntaba para pintar con los escritores que habían empezado a la misma vez que yo, a excepción de RENO, que empezó a pintar antes. Solía ir con él y con DANER.



Por otro lado estaba la gente de LOS JINETES DEL APOCALIPSIS. En general, en Granada había como varios grupos de gente que pintaban juntos, divididos según el tiempo que llevaba pintando cada uno.

### **¿Y cómo ves la relación entre escritores hoy en día en Granada?**

Ahora, como hay tanta diferencia de edad entre los que empiezan y los que llevamos más tiempo, yo ni siquiera se quienes son los jóvenes, no conozco a los chavales de 15 o 16 años que empiezan. Antes, aunque no pintábamos juntos, todos nos conocíamos más o menos, y nos llevábamos bien, había un respeto. Es verdad que antes, éramos solo una quincena de escritores los que pintábamos en Granada, y ahora hay muchísimos más, y la cifra sigue subiendo, con las excepciones de muchos chavales que dicen que pintan y a lo mejor se han hecho cuatro piezas.

También creo que ahora hay una especie de separación entre los que pintan legal y los que pintan ilegal. Hay muchos piques por internet en torno a quien es más real, quien es más autentico por lo que pinta, y esto ha contribuido a crear esta división. Aunque me entero de algunas cosas de estas, a mi todo esto me da igual, yo pinto y ya esta.

Otra gran diferencia entre antes y ahora está en el tema de los *hall of fames*. Antes, cuando descubríamos uno, se lo decíamos a todos para que fueran a pintar, incluso una vez llegamos a poner carteles en la carretera, para que los que iban supieran llegar sin problemas. En el *hall of fame* de Las cuadradas, que es donde está el campo de la salud ahora, pusimos un cartel gigante indicando que se podía pintar sin problemas. (risas) Hoy en día, si algún escritor encuentra un sitio de estos abandonado, se lo calla y no se lo dice a otros escritores, para poder ir el solo con sus colegas a reventarlo.

### **¿Cuál es tu principal motivación a la hora de pintar de forma ilegal?**

Cuando pinto algo ilegal, lo hago para que se vea. Y principalmente para que lo vean otros escritores. También, últimamente busco localizaciones atractivas de cara a hacer una buena foto a posteriori, es decir, que pinto pensando en la foto que voy a hacer. Si viajo a cualquier ciudad, una buena foto sería la pieza con algún monumento o algo característico de la ciudad de fondo. Por ejemplo, en Granada, un buen sitio sería donde se viese la Alhambra detrás de la pieza. Y cuando pinto en lugares abandonados, más escondidos, como no tengo el aliciente de una buena ubicación para la foto, mi motivación es hacer algo con más tiempo, algo que merezca la pena.

### **¿Pintar graffiti te ha reportado más alegrías o disgustos?**

Haciendo un análisis global, me reportado más alegrías. Cuando he tenido disgustos, han sido sobre todo para mi familia. Pero pasarlo mal es algo que está

ahí presente a veces, sobre todo cuando tienes que esconderte mucho tiempo, lo pasas mal. Pero después son todas alegrías que compensan estos malos momentos. El día que tengo un disgusto gordo en plan una multa de mucho dinero, tendré que pintar solo cosas legales. Pero de momento, pinto de todo. Creo que un escritor de graffiti completo tiene que hacerlo, pintar tanto vías, como muros, hacer firmas, y en general de todo. También es verdad que es complicado cuando tienes una cierta edad, y tienes una hipoteca, un trabajo, y esas cosas que te hacen más difícil compaginar la actividad frenética del graffiti con esta vida de adulto. Hace poco leí una entrevista a un escritor mítico francés y decía esto mismo, hay veces que es difícil buscar tiempo para pintar, porque ese tiempo que tardó en hacer una pieza, a veces prefiero ver un partido de fútbol o estar con mi novia.

**¿Cuál crees que es la opinión del ciudadano en Granada acerca del graffiti ilegal?**

Hombre, el graffiti ilegal, y sobre todo las firmas por el centro de ciudad, está claro que la opinión es negativa. En cuanto a muros pintados de forma ilegal, el ciudadano creo que está en contra sobre todo desde el 2008 aproximadamente, porque antes de este año, yo solía pintar en el centro, y algunos vecinos me han llegado a bajar cerveza de sus casas. Hubo una época que poníamos gorras en el suelo mientras pintábamos y nos echaban dinero. Te estoy hablando de que pintábamos, por ejemplo, en un muro justo al lado de la Catedral y a pleno día, o en plena Calle San Juan de Dios. También es verdad que hay zonas que están muy reventadas de firmas, como la zona de Calle Moral de la Magdalena, y la gente que se queja, pues tiene su parte de razón, pero es que es algo que no se puede parar, es imposible, porque el graffiti es algo que está ahí y va a seguir estando, es así de simple. Yo ya no firmo tanto, pero respeto al que lo hace y a mí la verdad es que no me molesta.

**¿Cuál es tu ética a la hora de escoger el lugar donde pintar en la ciudad?**

Siempre intento pintar en sitios que se puedan borrar o limpiar. No pinto, ni nunca he pintado, en monumentos, ni en cementerios, ni en coches ni nada por el estilo. Y si por ejemplo, pinto en el Albaycín, no lo hago en la pared de la casa de un particular, sino que busco paredes de bloques de hormigón de alguna obra, que seguramente en un tiempo lo acabarán tirando abajo. Busco muros que sean un menos intrusivos, es ilegal, pero no fastidio a nadie. Yo entiendo que a muchos no les gusta lo que hago, por eso intento, al menos pintar en lugares que causen el menor daño. No pinto para los ciudadanos, pero pienso en ellos, y en los sitios donde pinto, a pesar de buscar que no sean de ningún particular, si de verdad hay alguna persona que le moleste ver mi pieza, se podrá limpiar o borrar fácilmente.

**Aun así, ¿te has arrepentido alguna vez de haber pintado en algún sitio?**

No, nunca.

**En referencia a las exposiciones El color de la calle y El color de la calle 2 en las cuales tus piezas estuvieron expuestas en el interior de salas de arte, ¿Piensas que traicionaste la esencia ilegal del graffiti, o simplemente pintaste otra pieza sin importarte donde?**

Pues es que cuando pinte en estas exposiciones, lo que hice no fue graffiti. Cuando te dicen donde tienes que pintar y el día que tienes que pintar, no es graffiti. Aunque en este caso, pinté con mis colegas, que es una parte importante del graffiti, entonces fue algo extraño, porque en realidad me lo tomé como si fuera un muro en el que nos hubieran dado permiso para pintar, aunque fuese en el interior de una sala. Fue una experiencia más y la verdad es que estuvo bien.

**Entonces ¿cómo definirías lo que hiciste en estas exposiciones, como un simulacro de graffiti?**

Algo así. Creo que leí en algún periódico que era como llevar el graffiti a las salas de arte, y he de decir que esto ya pasó antes. En Nueva York, con el boom del movimiento, muchas galerías organizaron exposiciones intentando introducir en el mundo del arte a los primeros escritores de graffiti de aquella época. Pintando lo que solíamos pintar habitualmente intentamos que fuera lo más Graffiti posible, pero en realidad fue así, porque vuelvo a repetir que, aunque la experiencia estuvo bien, lo que hicimos no fue Graffiti, porque Graffiti es pintar donde uno quiere, cuando quiere y lo que quiere. Los trabajos de comercios pintados con espray no los considero Graffiti, porque tienes que pintar lo que te diga el que te paga.

**¿Te interesan los concursos o certámenes de graffiti que organizan los ayuntamientos?**

Ya no. Hubo un tiempo en que si me interesaban, porque te hacían viajar, te juntabas con gente de otras ciudades y veías cosas nuevas, pero ya últimamente no me interesan.

**¿Entonces qué piensas que impulsa a un escritor de graffiti a participar en ellos?**

Seguramente el dinero, en el caso de los concursos. Porque si es por ver a otra gente, puedes hacerlo cualquier fin de semana, sin necesidad de participar en un concurso. Una cosa que no me gusta de la gente que participa, es que sus trabajos parecen mucho mejores en los concursos que en los muros que suelen pintar, y esto creo que es por la motivación de llevarse el premio.

**En el caso del muro del Botellódromo en Granada, en el cual el Ayuntamiento dio permiso a algunos escritores para pintar, ¿Quién crees que sacó más provecho de esto, el Ayuntamiento por publicitar su "buena acción" o los escritores de graffiti por conseguir un lugar en el que pintar sin ser multados?**

Pues creo que ha sido un interés mutuo, porque si que es verdad que el Ayuntamiento se benefició de este hecho, pero los que han pintado, han podido pintar en unas condiciones de tranquilidad que no se suelen dar, incluso creo que un vecino llamó a la policía y enseguida acudieron para multar, y al ver que había un permiso por escrito les dejaron pintar sin problema.

Como ya he dicho antes, un escritor de graffiti tiene que pintar tanto legal como ilegal, y veo necesario que exista un espacio legal para pintar en Granada. Además, no uno solo, sino tener varios espacios a los que poder ir a pintar sin problemas cuando uno desee. Es verdad que esto no va a hacer que desaparezca el graffiti ilegal, cada escritor decide pintar donde quiere y en las condiciones que quiere, y si estás dispuesto a pintar en un sitio ilegal, tienes que estar preparado para correr y atenerte a las consecuencias si te denuncian.

Los escritores tienen que tener espacios para pintar, en casi todas las ciudades hay, pero aquí es que no hay nada.

**Lo que pasa es que el Ayuntamiento y mucha gente pretende que haya espacios legales para que todos los escritores de graffiti pinten solo ahí, y así poder erradicar el graffiti ilegal...**

Pues creo que con esta medida, el Ayuntamiento frenaría bastante el bombardeo de firmas y piezas ilegales, estoy casi seguro. Si un chaval que está empezando a pintar graffiti tiene un espacio al que poder acudir habitualmente para pintar de forma legal, probablemente verá al lado suyo trabajos de gente más veterana que admirará, y querrá llegar a hacer eso, así que en vez de gastarse 4 euros en un espray para firmar, se gastará 15 en 4 esprays para pintar algo más elaborado.

**La noticia de este caso del permiso del muro del "botellódromo" suscitó muchos comentarios de los ciudadanos en internet, muchos hablaban de que debería existir un lugar habilitado para que el graffiti no moleste a nadie ¿Crees que esto sería posible o por el contrario supondría el fin del graffiti?**

No supondría el fin del graffiti, en absoluto. El que se sienta motivado para pintar graffiti ilegal, lo va a seguir haciendo, al igual que esta misma persona, seguro que algún día también iría a pintar a este lugar habilitado para la práctica del graffiti. Estoy seguro de que jugaría con las dos opciones. Son dos cosas diferentes, cada una aporta algo distinto al escritor de graffiti. También estoy seguro de que si existiesen estos lugares legales, esta persona pintaría menos graffiti ilegal.

Pero lo de que "supondrá el fin del graffiti" es imposible. Con estas medidas no van a erradicar el graffiti ilegal, ni con ninguna, es una utopía. Siempre hay escritores nuevos u otros que vienen de paso. El graffiti ilegal es imposible que desaparezca.

**Como muchos escritores, viajas asiduamente a diferentes ciudades de España y Europa para pintar ¿Cuáles son tus principales objetivos en estos viajes?**

Antes viajaba solo para pintar, pero últimamente también veo las ciudades a las que viajo (risas).

**Osea, que has llegado a ir a ciudades sin visitarlas, ni ver monumentos, ni nada.**

Si, sin ver nada. Por ejemplo, he estado en Lisboa cuatro veces, y Barrio Alto pasé una vez con el coche. Solo me dedicaba a pintar, tanto legal como ilegal. Pintaba algún mural con gente que conocía y después también hacía alguna pieza ilegal yo por la ciudad.

**¿Qué crees que aportan los escritores que viajan a Granada a pintar graffiti?**

Pues este tema es interesante. Hoy en día, con internet, los estilos que hay en cada ciudad los veo de forma fácil y rápido. Pero antes los viajes eran claves para ver estilos nuevos. Por ejemplo, si venía alguien de Barcelona o Madrid, tenían estilos muy concretos, y que llamaban la atención, veíamos estilos nuevos, que no estábamos acostumbrados a ver. Este hecho nos hacía enriquecernos y aprender. Por eso, con internet hay un antes y un después, antes los viajes de escritores a otras ciudades eran muy importantes. Ahora también lo son, pero más que por ver otros estilos, por la parte humana, conocer otros escritores y compartir impresiones. Porque de un escritor no solo valoro sus piezas, sino como sea la persona. Yo tengo muchos amigos que he conocido a través del graffiti, de hecho, la mayoría.

**Si hablamos de la finalidad estética de tus piezas ¿Que buscas cada vez que pintas tu nombre en la pared?**

Lo primero que busca es que mi pieza se reconozca enseguida, es decir, el estilo. Que pases por un muro y desde una distancia de 20 metros o así, ya sepas que ahí he pintado yo. Yo tengo mi estilo personal, y creo que todo el mundo lo reconoce. Si hablamos de los colores, he pintado tantas piezas que los he utilizado todos. Hubo una época que iba a la tienda y cogía un spray al azar, y a partir de este color, que sería el trazo de la pieza, cogía todos los demás colores para el relleno. Sobre todo lo hacía para variar, para no tener 500 piezas con trazadas de negro. Un aspecto que busco últimamente es conseguir un gran contraste entre relleno y trazo. Hago el relleno de forma desordenada y sucia, y lo contrasto con un trazado homogéneo y limpio. Para finalizar las letras me gusta incluir brillos y *powerline*, aunque dependiendo de los colores que haya utilizado, a veces no introduzco alguno de estos elementos. Yo no tengo ni idea de teorías del color ni nada de eso, pero creo que de haberlos utilizado tanto, entiendo cuáles quedan bien y cuáles no.

### **¿Cuáles han sido tus referentes en el graffiti?**

En cuanto a estilo, he intentado no copiar nunca a nadie, tener mi propio estilo. Pero por ejemplo, RENO, al principio, era un poco el que tiraba de mí a la hora de pintar, así que puedo considerarlo como uno de mis referentes. También DANER y CARTON, ya que a veces incluso iba solo a ver cómo pintaban en algún sitio.

En cuanto a colores si me he fijado mucho en los que utilizaban otros escritores, porque yo no tenía ni idea. O por ejemplo, lo de blanquear el fondo con pintura plástica para ahorrar dinero, aquí antes el fondo lo hacíamos todo relleno con esprays, y ahora me parece una locura. Incluso ahora también se rellenan piezas con plástica, cosa que antes tampoco se hacía. Casi todas estas tendencias las he conocido por mi relación con los escritores de Elche, la mayoría pertenecientes a uno de mis grupos, LOS PORNO STARS.

### **¿Tienes algún referente fuera del mundo del graffiti?**

Me siguen gustando los cómics. Alguna ves he intentado hacer dibujos tipo cómic, personajes, pero no se me da muy bien, la verdad (risas). Me gustaría aprender, pero saber hacerlos, no porque lo vea como algo importante en el graffiti. Siempre he considerado los dibujos de personajes como algo secundario a las letras, es como el fondo. Graffiti son letras.

### 12.1.10. ROSE

(Comunicación personal, [email], 25-06-2014)

#### ¿Cuándo empezaste a pintar y por qué? Cuéntanos un poco sobre tus inicios.

A mediados de los años 90 empecé a interesarme por el grafiti, viendo los trenes y, yendo en tren a Dortmund, los muros en las vías. Nos flipamos en el tren, en la entrada de Dortmund, saltando en los asientos. Entre los años 1992 y 1995 ocurrió un fenómeno casi único en el mundo: estaban todos los vagones de trenes pintados - el sistema entero «destruido» - caso que, aparte de Dortmund, solo ocurrió en Nueva York a finales de los años 70. Además, en esta época, todos los chavales escuchábamos a un grupo de Rap alemán de Dortmund, llamado "Toostrong"; uno de los miembros es el escritor «Atom» y las camisetas y portadas de discos eran diseñadas por él y otro grafitero CANTWO. Creo que, en esta época, era casi imposible criarse en Dortmund con *hobbies* e intereses como *Skateboarding*, fútbol etc., y no interesarse también por el grafiti. Mi primera pieza, por fin, la hice en 1997, después de más de un año planeándola y haciendo bocetos.

#### ¿Cuándo fue la primera vez que pintaste en Granada? ¿quién o quienes fueron tus primeros contactos?

Eso sí es una historia guapa: Llevaba tiempo, más o menos un año viviendo entre Alemania y un pueblo perdido de Almería. Como nadie pintaba ni sabía de grafiti en dicho pueblo, solo pintaba en Alemania, aunque Andalucía me gustaba mucho más para vivir. Lo que pasaba era que no me apetecía pintar solico. Así que me enteré por un viaje que sí había grafiti y bastante movimiento en Granada, sin que conociera a nadie. Así, un día en 2004 decidí irme a vivir a mi casa en España, no por Almería, sino comprando un vuelo a Málaga para viajar a Granada a conocer graffiteros. Me busqué alojamiento y empecé a dar vueltas, todo el día hasta la noche, sin conocer ni a un solo grafitero. Como pensaba que los muros que vi serían legales, pensaba que deberían ir otros graffiteros a pintar en el mismo muro y me puse a esperar ahí cerca, jajajaja. Claro que no vendría nadie. Por la noche me fui de tapeo y por los garitos, continuaba con mi intento de conocer graffiteros. Por la noche conocí a una chavala alemana que me dijo que los raperos irían a un tal *Afrodísia* y me explicó cómo llegar. Me fui corriendo desde la otra punta de la ciudad y llegué justo antes de cerrar. Solo quedaban los últimos borrachos antes de que se encendieran las luces para echar a la gente. Me asomé a un círculo de algunos personajes que intentaban bailar *break*, tirándose al suelo, jajajja. Uno de ellos, bastante bebido y con un maletín en la mano, me vaciló preguntándome si sabía eso también e hice un par de pasos (es que también soy *B-Boy*). Luego me dijo que él era graffitero y me preguntó si también pintaría:

«Un poco.- ¿Cómo que un poco? Eso qué polla es? ¡Aquí se pinta o no se pinta! Mañana vamos a pintar un muro, ¿te vienes? Si viene la policía, corremos» Se

presentó como RENO, me dió su número de teléfono y quedamos para el día siguiente. El muro se hizo en Maracena, no sabía que era un pueblo aparte y me fui andando en vez de coger el autobús. Cuando llegué, me llevó el RENO en su Mercedes mítico al muro (no sin antes comprar un par de litros) donde estaban pintando NAKE, DREW, RHAX, GHOME, GONSO, WARS y no sé quien más. (Luego en la foto hay más piezas pero estas se pintaron los días posteriores.) Me invitó el RENO a que pintara con la pintura de su maletero (desorden también mítico) y me hice mi primera pieza granadina encima de un cubo de basura en la altura. Tengo que confesar que ese día del 17 de mayo de 2004 cambió mi vida.

**En aquella época en la que pintaste por primera vez en Granada ¿Qué grandes diferencias encontrabas en el panorama del Graffiti con respecto a Alemania?**

En el principio, el graffiti granadino fue una experiencia totalmente nueva para mí. Partía de mi conocimiento sobre el Graffiti, graffiti legal y arte desde una perspectiva estrictamente alemana. En Alemania, sobre todo en Dortmund, había muchísimo graffiti ilegal, pintado siempre de noche; casi todos los sitios donde, aunque de forma ilegal, se podía pintar más o menos fácilmente (con los botes limpios de las huellas de dedos, claro), estaban pintados ya. Para los que querían pintar de día sin marrón, había espacios designados del Ayuntamiento para que pintaran todos los grafiteros de forma legal, llamados *Hall of fame*. Lo que pasa en esos muros es que en un espacio con una longitud de, como mucho 100 metros, caben 20 piezas. Si en cada ciudad hay 50 grafiteros que quieren pintar mínimo una vez a la semana, tienen que pintar renovando ese mismo muro, es decir, siempre tachando la pieza del que pintó en el sitio, lo que se dice *going over* en el idioma de graffiti. La capa de pintura seca del *Hall* de Unna llegó a ser tan gorda que se caía a cachos. La consecuencia directa es, teniendo en cuenta que también hay principiantes que quieren probar el graffiti en estos muros para todos, que una pieza legal pierde su valor, dado que te dura aproximadamente una semana hasta que venga el siguiente para pintar encima de tu pieza. Hay un caso en el que yo ni pude acabar la pieza por la tarde, se me hizo de noche y, al día siguiente, estaba ya otro pintando encima. Me quedé sin foto, y aprendí la lección. Era bastante normal que un grafitero pusiera la fecha exacta del día para que le respeten la pieza por lo menos una semana. En total, un muro legal (*Hall of fame* alemán) sirve para echar el domingo, gastar los culos de botes y tener la foto para el álbum, poco más. El graffiti real resulta realizarse de forma ilegal. Además, Dortmund (debido al escritor que más influyó en la escena: CHINTZ) era conocido por un estilo de letras grandes, simples, directamente legibles, pintadas rápidamente y en su mayoría platas (más o menos así lo dicen en un interlude en el segundo disco de Toostrong, cinta mítica entre todos los grafiteros y aficionados). Los muñecos, según mi opinión en estos días, sirvieron solo para decorar las letras que constituyen la total esencia del graffiti. Cuando llegué a Granada, lo flipé. Me quedé perplejo ante la grandísima cantidad de muros en todos los colores en el centro. Se podía pintar en un sitio clave de



la ciudad de día sin ningún tipo de permiso oficial escrito, era algo increíble. Me costó tiempo entender todo eso. Al principio solo quería pintar letras grandes en la autovía, donde todos los muros estaban «virgenes» la peña granadina prefería pintar un muro legal (aunque no lo fuera, me parecía legal, según mi concepción de legal/ilegal) con más muñecos y caras que letras en todo el centro. Era otro mundo. Poco a poco empecé a aprender lo restringida que fue mi concepción de graffiti y me puse a investigar el porqué de esta situación peculiar en Granada. Hablando con otros graffiteros, conocí el fenómeno de que «se podía pintar» casi en donde fuese, teniendo en cuenta varios factores. Así, estaba todo el centro pintado de murales temáticos. Salió un reportaje sobre Granada en una revista alemana, en la que el autor comentó que los vecinos le dieron de comer y beber mientras que él pintaba un muro al lado de su casa. Para un alemán, increíble, para un granaino de entonces, la cosa más normal del mundo. Explicó el autor que en Granada, debido a la ley de que las parcelas de obras deben de ser apartadas de la calle a través de un muro, existen múltiples muros de obras que se pueden pintar sin problema, consistiendo su única función en cumplir una ley, por lo que en su mayoría no estaban ni revocados ni blanqueados.

Como me contaron otros graffiteros granadinos (sobre todo: RENO, historiador excelente), esta situación se desarrolló también, en gran medida, gracias a la actitud de escritores como EL NIÑO DE LAS PINTURAS, entre otros por supuesto, que pintaría, a partir de finales de los 90, caras y otros motivos bonitos de día y de forma bien visible para todos. En casos de intervención de la policía se ponía a debatir con ciudadanos y policías con el fin de convencerles de que una obra de graffiti mejora el ambiente y no molesta en un muro de obra. Gracias a esto y la calidad de caras y muñecos (que siempre le gustan más a la gente normal), se establecería el graffiti en la ciudad de Granada como algo normal.

También, a mí personalmente me parece fundamental la influencia de la Escuela de arte y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad. De ahí salieron y siguen saliendo generaciones y generaciones de artistas, que, aparte de letras, pintan muñecos y caras de alta calidad. Opino que esto influyó en que Granada, hace más o menos diez años, fuera «la capital de muñecos» en el mundo graffitero. Por lo menos en Europa, por lo que conocí y oí, no hubo ninguna ciudad con mayor concentración de artistas y muñequistas. Conocí a graffiteros de Munich (ciudad alemana con una gran tradición de muñecos, véase Won) que se fliparon con los fondos y las obras completas granadinas. Cuando llegué, como he dicho, todo eso fue totalmente nuevo para mí y quería participar y formar parte de la escena granadina. Al final incluso me puse a aprender cómo se pintan muñecos. Lo bueno para mí era que no había tantos graffiteros especializados en letras como en Dortmund, por lo que podía aprovechar y pintar alguna que otra letra en Granada, incluso de día en sitios que por su visibilidad me parecieron bastante atractivos.

**Actualmente, ¿Ha cambiado mucho todo en ambos sitios? ¿cuáles son las grandes diferencias y similitudes que encuentras hoy en día entre el Graffiti de Granada y Dortmund?**

Bueno, con respecto a lo anteriormente expuesto, en Alemania la cosa no creo que haya cambiado o que cambie mucho. Por un lado, está el trabajo de las autoridades contra el daño: la tecnología ha avanzado bastante, ahora quieren ir con robots voladores para vigilar las cocheras de trenes, están con las persecuciones en helicópteros, la investigación y los continuos registros en casas, como siempre. A pesar de todo ello y la propaganda anti-graffiti ilegal, se pinta igual o, mejor dicho, más que nunca; no pasa un día en que en Köln (Colonia) no se pinten dos o tres graffitis en tren, así que... Por otro lado, hay proyectos interesantes de pintar todas las fachadas de determinados barrios con trabajos gigantes de Graffiti (participó un graffitero de Jaen (BELIN) con un mural en Dortmund; espero que muy pronto puedan pintar también artistas granadinos en estos proyectos. Pero más o menos sigue el tema graffiti legal/ilegal del mismo rollo. Debido a Internet, los estilos se parecen más y más, hoy en día es más difícil que una ciudad tenga un estilo peculiar.

Y desafortunadamente, eso es lo que también me llama la atención en Granada. Ese estilo peculiar granadino de muros con caras, muñecos y fondos curradísimos ya no está tan presente como hace 10 años. Según mi juicio, el problema consiste en el gran error que cometió el Ayuntamiento de Granada con la Nueva Ordenanza proclamada alrededor de 2008. Limpiaron casi todos los muros temáticos y pusieron multas de forma arbitraria. Llegaron, según mi punto de vista, muy cerca al estado de "destruir patrimonio cultural" al limpiar las paredes de unas escaleras en el Albaycín, que ahora, pintadas de gris claro, solo huelen a meado. Fui muchas veces con turistas alemanes que hicieron fotos de los murales que había (paisajes y animales de autores como POTAJE, MICO, etc.). Creo que el ayuntamiento con su nueva política quiere parecerse más al ayuntamiento de una ciudad europea, sin embargo, en vez de encontrar una similitud se marca una diferencia entre Granada y Dortmund: mientras que en Alemania intentan, ya desde hace años, convertir a los graffiteros en artistas (de ilegal a legal), en Granada blanquean murales artísticos de alta calidad y obligan a los graffiteros a seguir pintando de forma ilegal, lo que significa: más letras rápidas, menos decoración artística. Desde luego, gracias a Dios, el trabajo y la investigación en contra del graffiti en Granada, en comparación con Alemania, no están ni desarrollados ni se pueden considerar profesionales y se sigue pintando bastante graffiti. Claro está que jóvenes generaciones (como los 247 o Los LIBANOS) se inclinan, lógicamente, más hacia el graffiti ilegal, lo que a mí me gusta. La diferencia con antiguos tiempos es que su estilo, debido a la falta de tiempo, se parece más al estilo que conocemos de otras ciudades grandes europeas. Bueno, todavía Granada es algo distinto, si uno va por el Realejo ve todos los trabajos en las fachadas de los bares; además, se pinta aún muy a gusto en los pueblos del alrededor; pero los tiempos en los que Granada era un verdadero paraíso para un artista se acabaron definitivamente.

Aparte de ello, hay grandes diferencias en detalles como en el tema de los marrones. Mientras que en Granada el problema se soluciona con multas, en Alemania la gente se preocupa más por las consecuencias como antecedentes que te impiden ejercer muchos trabajos. Por ello, en caso de marrones, siempre se recurre a abogados

que te pueden costar mucho, más que la misma multa pero que te salvan de otras consecuencias. Conocida es la costosa labor alemana de propaganda e investigación contra el graffiti con agentes civiles apuntando nombres artísticos para relacionarlos con graffitis pintados en el pasado. Espero que en Granada todavía pueda presentarme como Rosendo en cualquier lugar.

Otra gran diferencia que ahora me viene a la cabeza es que en Alemania, en los últimos años, se ha desarrollado el graffiti muchísimo entre los Ultras de fútbol. Los jóvenes aficionados se organizan, se llaman hinchas del fútbol activos y se quieren diferenciar claramente de los antiguos *hooligans*, aunque los métodos con los que expresan sus emociones no son siempre permitidos por la ley. Así, aparte de usar pirotecnia, pintan graffiti de forma masiva. En casi todas las ciudades alemanas es totalmente normal encontrarse graffitis de los Ultras en las entradas de las ciudades, mejorando cada vez más también la calidad de las obras. Muchas veces hay un grafitero ya experimentado que marca las letras gigantes mientras que los otros las rellenan. Así que, en los días de los derbis, rulan entre las ciudades *wholecars* de los *ultras* en los que tienen que viajar ambos bandos al partido. Estas cosas aún no las he visto en España, y menos en Granada.

**¿Crees que la palabra graffiti puede definirse hoy en día? o por el contrario es un término tan amplio y dado a la interpretación de cada persona que es algo indefinible. Intenta definirlo.**

Creo que dar una definición es imposible. Después de 17 años de debates de qué es graffiti, creo conveniente considerarlo indefinible. Y eso está bien así. La palabra graffiti abarca tantos conceptos de tantos individuos activos que me parece tarea superflua o insensata reducirlos a uno solo.

Cada uno tiene connotaciones distintas con el término, por lo que resulta imposible llegar a una definición única. Hace dos años, un buen amigo de mi grupo realizó un proyecto final de carrera en Alemania y en su trabajo académico investigó sobre el graffiti. Entrevistó a dos graffiteros, también muy amigos nuestros y muy venerables, y los dos tenían cada uno una concepción bastante distinta de lo que para ellos significa el graffiti. A pesar de pintar en el mismo grupo y tener opiniones similares, ninguna coincidía cien por cien con la mía. Llegamos a la conclusión de que el graffiti es un medio en el que el intérprete le asigna la función que este medio cumpla para él. La definición correspondiente depende, por lo cual, del punto de vista del autor. Para ejemplificar lo dicho, estoy seguro de que el presente trabajo de investigación tendrá un enfoque muy distinto al susodicho y no deja de ser ninguno un trabajo académico sobre graffiti. En total, no puede haber ninguna definición exclusiva ni excluyente de otras. Graffiti depende de lo que cada autor/transmisor/intérprete haga de él, es decir, cada grafitero (o el que se sienta grafitero o crea serlo) es un "emisor" definitivo. Como el interprete lo que haga, eso será su graffiti ?? Para mí, graffiti consiste en letras vivas que representan a la persona que las pinta con todas sus características y rasgos personales. Metafóricamente, mis letras

saludan al pasante y le recuerdan «I was here!» Creo que esto era una razón importante para que a principios de los años 70 algunos chavales empezaron a escribir su nombre en paredes y trenes de la ciudad de Nueva York y yo veo mis graffitis en esta tradición, sin embargo, desarrollado y adaptado a los lugares donde me encuentro y a los tiempos en los que vivimos. (Nunca he estado en NYC y tampoco quiero ir.) Claro está que esa definición es una entre millones.

También veo una relación entre las distintas sociedades, por ejemplo española y alemana, y las correspondientes connotaciones con el graffiti. En Alemania he experimentado el término graffiti con connotaciones más bien negativas relacionadas con vandalismo etc., por lo que evito hablar mucho con gente fuera de la escena del tema y le digo a contadísimas personas que pinto graffiti. Bueno, y yo soy de los que más hablan de graffiti, otros amigos míos están aún más rayados. En España, en cambio, comparto mi opinión casi con quien sea y reconozco casi siempre que soy graffitero, dado que me da la sensación que la sociedad española tiene otras connotaciones con el tema. Me acuerdo, cuando trabajaba de albañil, que se lo dije a mis compañeros de trabajo y los obreros me contestaron «Hostia, y cobras mucho, ¿no?» En Alemania me suelen preguntar si el graffiti no me parece una afición muy peligrosa, ya que podría arruinar mi futuro. Bueno, cada uno entiende una cosa u otra por graffiti.

Tampoco estoy nada de acuerdo con las opiniones (en la escena) de que el graffiti consista solo en pintar trenes (*no train no fame*) o que debe de ser realizado con botes de espray. Si el CALAGAD se pone a ordenar cubos en forma de un 13, «¿quien le niega que eso es Graffiti?» Otro ejemplo, si un tal Peter M., en su video *Art in consequence*, hace una simple línea en un muro o escribe un mensaje con pintura plástica, no creo que haya quien dude de que está viendo graffiti. (En este aspecto se nota mi perspectiva alemana, siendo el autor del video la referencia absoluta en el graffiti de la cuenca de Ruhr, dando que hablar desde hace más de 30 años y provocando innumerables debates y discusiones acerca de Graffiti, vandalismo y arte.) ¿Qué pasa con los plasticazos, piezas gigantes con relleno y contorno de pintura plástica? ¿Es Graffiti? Las preguntas a una definición del graffiti siempre me recuerdan a una anécdota, cuando un amigo nuestro graffitero en un bar en Granada Norte contestó a esta misma volcándose una jarra de cerveza encima de la cabeza chillando «¡Esto sí es graffiti!»

En un nivel abstracto, graffiti significa para mí, también, amistades, aventuras, personajes y miles de historias inolvidables.

**¿Por qué crees que en España, y en concreto en una ciudad como Granada, el Graffiti es al mismo tiempo perseguido y premiado? ¿Ocurre lo mismo en Alemania?**

Pues eso es lo que decía en la pregunta anterior: que cada uno entiende por el graffiti una cosa u otra. Algunos lo ven bien, otros mal. Como abarca tantos diferentes conceptos en una sola palabra, claro que pueden ocurrir fenómenos contra-

dictorios, como la persecución y premiación. Se persigue lo que, en lenguaje de derecho se llama «daños» y se premia lo que se podría denominar arte moderno urbano realizado con espray, si es posible, que sea un mural con una cara sin contenido crítico o anormal. Lo que creo es que las autoridades aquí, el Ayuntamiento, están aún muy poco experimentados con la situación del «graffiti problemático» y todavía no saben distinguir entre graffiti «legal» artístico (el que quieren) y graffiti «ilegal» (los daños o el problema), por lo que generalizan y, para demostrar su poder y dar un escarmiento, eliminan todos los graffitis visibles y no-oficiales por una política más que dudable. (Basta con ver el ejemplo de las escaleras del Albaicín.) Creo que lo mismo ocurrió en Alemania en los años 80-90, mientras que ahora la política ha avanzado y la propaganda del estado (todavía más que ridícula con su tarea de educación) se limita a perseguir al graffiti «ilegal». Si veo estos pósters, diseñados por agentes de la Policía y dirigidos a jóvenes y sus padres, siempre se refieren al graffiti ilegal. Luego conozco a gente que perdieron un juicio y fueron condenados a hacer horas sociales que consistieron en pintar trabajos de graffiti.

**¿Has participado alguna vez en un concurso de Graffiti? ¿qué te ha llevado a hacerlo?**

Sí, he participado y espero poder participar mucho más. Lo que más me gusta es poder realizar una obra pensada junto con un muy buen amigo, no tener que preocuparnos por la pintura (te la dan) ni por el muro. Es un reto cómodo y agradable simplemente acoplar tu obra al espacio dado y ver, de paso, a toda la peña, lo que siempre es una alegría. Lo mismo ocurre en las exhibiciones que me gustan igualmente o incluso más. Pasar el domingo al sol...

**¿Te interesa el mundo del Arte?**

Sí, y me resulta curioso observar la influencia del graffiti en él. También las teorías y los debates me interesan, aunque no entiendo mucho, sinceramente. Tenía una época en la que me interesé más por las técnicas artísticas, intentando también currarme fondos y otros motivos además de las letras. Últimamente no le he prestado mucha atención, inclinándome más por la música y la literatura tradicional jajaja. No obstante, lo que me llama mucho es el mundo de la fotografía artística. De casualidad me salieron un par de fotos artísticas en las que la pieza no constituye el centro sino el entorno donde está pintada. Por eso me mola mucho el SEX que tiene fotos de una jirafa saliendo de una caja de electricidad o algo así (no me acuerdo bien), por nombrar un ejemplo.

**¿Has expuesto alguna pieza tuya en alguna galería de arte o sala de exposiciones en Alemania o España? ¿Dónde? ¿Cómo ha sido la experiencia?**

Salían algunas fotos mías en una exposición en Almería. Desafortunadamente, ni podía ir a verlas pero me ha hecho bastante ilusión la idea de que se vean fotos que

representan mis graffitis y, con ellos, mi estilo de vida. Por ello, elegí fotos en las que se ve claramente dónde están pintadas las piezas, es decir, en sitios, digamos, "exóticos" de viaje. Lo que dije de las fotos en la pregunta anterior, que el entorno resulta casi más importante que la misma obra.

**Sabemos que has viajado mucho por todo el mundo, y has pintado de forma independiente en todos los lugares donde has estado, cuéntanos algún hecho que te haya llamado la atención o alguna anécdota que te haya marcado con respecto al Graffiti.**

Esa es la pregunta que más esperaba. Es del todo difícil, si no imposible, elegir la anécdota que más me gusta o de la que más me acuerdo. Bueno, miro mucho las fotos del último viaje: fuimos a Colombia y queríamos visitar una zona en el noroeste del país de la que nos dijeron que no era muy recomendable ir, por el tema del narcotráfico y las guerrillas. Sin embargo, una vez ahí, la gente de los pueblos nos trataron más que bien y al final entramos en un barrio de viviendas más bien pobres -chabolas y casetas de barro- adonde nos llevó un ciudadano bebido que continuamente quería invitarnos a una bebida alcohólica casera baratísima llamada Ñeki. En un quiosco pregunté a la dueña que si le gustaría que le pintase una pieza, por supuesto gratuitamente, ya que pondría el nombre de mi novia. La mujer no entendía bien de que estaba hablando, pero nos dijo que en principio no tiene nada en contra, por lo que volvimos la mañana siguiente. El amigo del día anterior se presentó puntualmente, comentándonos que el alcohol lo tuvo que beber él solo, por lo que iba aún bastante ambientado y se dedicó a entretener a los niños del barrio con chistes, cánticos y anécdotas. El quiosco estaba cerrado y la mujer no estaba. Al final, me puse a marcar la pieza y acudieron más y más niños, preguntando qué hacíamos. Los dejamos pintar el relleno y mi novia decoró el fondo con ellos. Un chico de más o menos 20 años, con dos cangrejos en la mano que acababa de coger, me preguntó si también le podía pintar su casa. Aunque nos quedaba poca pintura, le dije que sí y fuimos. Su casa era una caseta de bambú con barro en la que vivían 3 o 4 adultos y, mínimo, cinco niños.

Improvisamos una pieza con relleno de plástica y pocos detalles, pero que, por lo visto les gustó mucho a todos los del barrio. Nos invitaron a comer, un arroz con pescado y cangrejo fresco, más rico... Acabamos la pieza junto con los niños, mezclando toda la pintura para rellenar el fondo con los nombres de todos los miembros de la familia. Después, les pintamos las manos a cada uno para que las pusieran a lado de su nombre, dejando la marca. Cuando subimos a la pequeña Sara, que acababa de cumplir un año, todos aplaudieron. Directamente nos dijeron que nos la lleváramos para adoptarla, acompañado todo ello por muchas risas... Al final, nos llevamos una foto de ella que nos dieron. Después de esta pieza, como era de esperar, querían los niños de los vecinos que le pintáramos también la su casa, pero ya no teníamos nada de pintura y necesitábamos descansar después de un día bastante lleno, con las caras ya todo quemadas del sol del caribe. En la vuelta a casa

nos encontramos a la dueña del quiosco todo contenta con la nueva decoración y, una vez conocidos en el barrio, nos invitaron más vecinos a sus casas para que nos hiciéramos fotos con ellos. Fue otra impresión muy guapa, ya que ellos tenían sus casa de paredes de bambú y barro empapelado dentro con páginas de una revista de moda antigua. Un día todo redondo, la felicidad que puede dar un poco de pintura y una afición que en algunos países está vista como un delito... Eso es lo bonito de las fotos, ves la foto de la pieza y te cuenta toda la historia que hay detrás...

También me acuerdo mucho de la estancia y las pintadas en los países africanos. En Uganda, un día entramos en el patio de un colegio y vimos que en el medio del patio alguien había dejado una caravana antigua algo oxidada. Preguntamos de quien era y nos presentaron al dueño, un músico que usaba la caravana como estudio de grabación para no molestar a su mujer en casa. Se flipó con la idea de que le pintáramos la caravana y organizó una jam para el día siguiente, con raperos, suelo de PVC para b-boys y un cartel que había pintado él mismo, anunciando los amigos alemanes graffiteros que iban a decorar la casa de todos los talentos *Home of all talents*. Nos sentíamos como estrellas.

Esas son las anécdotas de las que más me acuerdo cuando estoy en Alemania, ya que ahí es bastante raro que semejantes cosas suelen ocurrir. En España, no hace mucho, podíamos vivir esas historias guapas a menudo – por ejemplo una vez entramos un amigo alemán y yo en el polígono Almanjáyar y, pintando en un quiosco, se querían casar 15 gitanas, de 15 a 45 años, con nosotros, los rubios, mientras que el dueño del quiosco no paraba de invitarnos a litros y montó una pequeña juerga con nosotros.

Aquí en Andalucía, en cambio, hay menos trenes que en Alemania, por eso allí las correspondientes misiones también tienen sus incontables anécdotas. Hace un par de semanas pintamos un tren entero de seis vagones que estaba parado en un pueblo, gracias a una tormenta. Después nos fuimos a otro pueblo y pintamos otro tren de forma bastante cómoda. Lo que pasó fue que nos tuvieron que ver porque de repente, estaba todo el terreno lleno de policías. Logré escaparme de milagro, saltando por unas matas y me fui a un bosque cercano para esconderme. Pero en seguida escuché que se acercaron helicópteros para buscarnos, no me pude quedar donde estaba. Así que entré, con las manos ensangrentadas, en una granja cercana y, como la policía alemana en sus helicópteros suele trabajar con una técnica de búsqueda que reacciona por calor humana, entré en un corral arrimándome a unos caballos. Pasé un buen rato de muchísima tensión y miedo, pero, al fin y al cabo, no me encontraron. De madrugada pude salir de mi escondite y dormir un poco en el bosque antes de esperar al primer autobús que me llevase de vuelta a la civilización. Sin embargo, la anécdota más emocionante que me viene a la memoria es, a la vez, la más triste: Hace un par de meses, se murió uno de nuestros mejores amigos. Su entierro fue completamente *self-made*, por ejemplo, la caja la pintamos junto con su familia: era como tren cercanías que llevaba los paneles con nuestros nombres y el morro del tren lo hicieron sus padres. La pieza con su nombre la hizo su querida hermana pequeña, de la que tan orgulloso siempre se mostraba. Al mismo entierro

asistieron más de 300 personas, la mayoría de ellos escritores. Llevando la caja a la tumba, casi me da un ataque cuando me doy la vuelta y veo esta cola de cientos de personas de luto. Vinieron graffiteros de toda Europa para darle el último honor. Lo que verdaderamente me impresionó era esa sensación de que si los graffiteros forman una gran familia, en la que cada uno da todo para el otro. Todo estaba hecho por graffiteros o familiares en la ceremonia, hasta la piedra encima de la tumba la trajo un graffitero que trabaja de cantero. Hablamos mucho con los padres del fallecido y seguimos viéndonos mucho. El día del cumpleaños queremos hacer una jam para no dejar de acordarnos de nuestro gran amigo. Es exactamente en esos momentos cuando nos damos cuenta de todas las amistades que le debemos al graffiti y de que, verdaderamente, somos «una familia».

Desafortunadamente, no pude asistir a los entierros de HILOS y SAE, dos graffiteros fallecidos de Granada, pero, después de haber visto algunas fotos de unas acciones y muros memoriales que organizaron para ellos, estoy seguro de que ha pasado lo mismo, de que todos se ayudaron mutuamente, experimentando la sensación de pertenecer a una misma familia.

**¿Concibes una vida sin pintar Graffiti? ¿Qué te ha enseñado el Graffiti o que crees que has aprendido en la vida a través del Graffiti?**

Si llevo un mes sin pintar, ya empiezo a rayarme mucho, no creo que pueda ser feliz sin nada de Graffiti. El graffiti me ha enseñado muchas cosas: relaciones interhumanas, cómo actúan las personas, etc. Muchas veces comparo asuntos cotidianos, políticos etc. con el graffiti, buscando soluciones a través de la comparación de lo qué haría como graffitero. Cada día me doy cuenta de la importancia de las amistades que surgieron gracias al graffiti. Si necesito algo, casi siempre me ayuda un amigo graffitero. Además, creo que cada persona puede realizarse en su vida y cada escritor puede cumplir sus sueños graffiteros, trabajando lo suficiente para ello. Curiosamente, lo que más me ha enseñado sobre la vida ha sido el graffiti trenero, paradójicamente la afición que te puede arruinar el currículum: Hay que ir con cabeza, pero hay que ir. Aparte de ello, estoy convencido de que cada viaje y cada acción me han enseñado muchísimas cosas más de las que ahora no soy consciente.

**Por último, nombra algunas personas que hayan influenciado en tu forma de ver el Graffiti.**

Algunas personas...

SYRO: «Dos *wholecars* son siempre mejor que uno. Mejor más y más mejor pero todo con cabeza y bien planeado. Realizar lo planeado es más fácil de lo que se piensas, simplemente hay que hacerlo. Si nadie quiere ir a pintar, lo mejor es ir sólo. No hablar mucho de graffiti, sino pintar más. Somos una familia, eso es lo importante»

BUZZ: «Se puede contornear perfectamente con la mano temblando, no hace falta una línea limpia ni recta. Se deja así, y ya está»



PEJA: «El graffiti real no tiene porqué ser necesariamente vandal o ilegal»

RENO: «Graffiti es una cosa entre muchas, hay otras»

RETI: «¿Eres alemán y no pintas trenes? ¡Qué personaje más raro! jajaja»

### **12.1.11. RUBY**

(Comunicación personal, 06-05-2014)

#### **¿Cómo entraste en el mundo del graffiti?**

Empecé a pintar en el año 2004, con unas cuantas firmas y bombardeos. La primera pieza elaborada la hice en el 2005. Antes de esto, con 14 o 15 años, me atraía el mundo del Hip-Hop, y con ello, el graffiti. Como ciudadana me fijaba mucho en el graffiti de mi ciudad, daba paseos y los observaba y les hacía fotografías, que luego ponía en mi habitación. Durante esta época conocía a personas que pintaban. Yo me dedicaba a hacer bocetos en papel, no me consideraba escritora de graffiti porque no pasaba de ahí, el graffiti estaba en los muros. Incluso tenía un pseudónimo que utilizaba en mis bocetos. No sabía nada del mundo del graffiti, todo era como un juego. Todo empezó para mí cuando conocí a una persona que estaba metida en el mundo del graffiti y vi en realidad como se movían los escritores dentro de este mundo. A partir de aquí, en 2004, busqué mi propio nombre, RUBY, y empecé a firmar. Por eso te digo que aunque considero mis inicios desde el año 2004, no fue algo que ocurrió de repente, sino que fue todo como un proceso que aumentó de manera paulatina y natural, hasta que decidí dar el paso de pintar en un muro.

#### **¿Qué visión tenías del graffiti de Granada antes de que empezaras a pintar y a relacionarte con los escritores de la ciudad?**

Es que era algo que me parecía muy interesante, me llamaba mucho la atención. Desde siempre he sentido curiosidad por el arte en general, y el graffiti, no lo veía como típico arte que puedes encontrar en los museos, me parecía algo muy creativo. Me gustaba mucho.

#### **¿Por qué crees que el Ayuntamiento y las instituciones muestran una doble cara, según sus intereses, a la hora de tratar el tema del graffiti?**

Hay una problemática que está ahí, ¿El graffiti construye o destruye? Cualquier cosa que construya es algo positivo, y para los políticos, aparte de utilizarlo como algo positivo para la ciudad, lo que hacen es aprovecharlo para promocionar su partido y hacer campaña, por ejemplo para llegar a un público más juvenil. Por otro lado está la parte del graffiti que destruye, por eso los políticos muestran a través de la prensa que están luchando en contra de eso. Por eso se produce esta gran contradicción en los políticos en cuanto a que, por un lado lo promocionan como algo que le gusta a los jóvenes, y por otro rechazan lo que destruye. El problema está en que meten en el mismo saco muchas cosas. La prensa hace lo mismo, recuerdo un titular del periódico que decía *Multas de 1500 euros por pintar graffiti y orinar en la calle*. Cuando ocurre algún suceso en el que alguien pinta en un monumento, de repente para la prensa todos los escritores de graffiti son malísimos, cuando hay muchos que aportan cosas positivas y se le está quitando todo el valor a sus trabajos.

### **¿Te interesan las exposiciones de arte que suelen organizarse en Granada?**

A mí me encanta el arte, especialmente la parte creativa y constructiva. A parte de ser algo que aporta belleza visual, hace que las personas vayan por el mundo imaginando e innovando siempre cosas nuevas, aportando una visión diferente. Además, como maestra que soy, creo que es muy interesante el aspecto educativo del arte. El graffiti, por sus condiciones, para mí no está dentro de lo que llamamos arte. Y aunque se acerca a veces, es algo distinto. También pienso que el mundo del arte ha evolucionado tanto hoy en día que se ha convertido en algo muy difuso, igual dentro de cuarenta años son capaces de definir lo que se hace hoy en día.

### **¿Qué relación crees que tiene el graffiti en Granada con estos circuitos culturales?**

Tanto en Granada como en otras ciudades, a menudo se ha forzado que exista una conexión. Estudiando el fenómeno del graffiti se pueden extrapolar reflexiones o aprendizajes aplicables al mundo del arte. Y al igual que una persona que disfruta del arte es capaz de disfrutar del graffiti como arte, el graffiti también puede nutrirse del mundo del arte. Pero no creo que el graffiti sea una disciplina del arte, como pueden ser las artes pictóricas o las artes escénicas. El graffiti está en la calle, es algo ajeno al público que normalmente acude a exposiciones de arte. Por eso, al introducir el graffiti en los circuitos culturales y artísticos de las ciudades, se logra que el ciudadano se acerque a él de otra forma. Así se logra que el graffiti no sea algo que ocurre solo entre escritores de graffiti. El problema de esto es que en el momento en el que extraes el graffiti de la calle, pierde su verdadera esencia.

### **En referencia a las exposiciones *El color de la calle* y *El color de la calle 2*, ¿Pierde su razón de ser una pieza realizada dentro de una galería en el marco de una exposición?**

Para mí el graffiti tiene como muchas funciones, es decir, hay varios motivos por los cuales me puedo sentir impulsada a pintar graffiti. Como ya he dicho antes, la esencia del graffiti es que esté en la calle, debe encontrarse en un sitio en el que cualquier persona pueda ver. Lo que pasa es que una parte muy importante del graffiti es la diversión, disfrutar y pasarlo bien. Entonces, desde este punto de vista, el hecho de que estuviera dentro de una sala, como en el caso de estas exposiciones, no hizo que perdiera demasiado su esencia. Una muestra de ello fue que se produjo una gran reunión de escritores que actuábamos como normalmente lo hacíamos en la calle, que cada uno estuvimos pintando libremente lo que quisimos y por supuesto, lo pasamos muy bien. El proceso de creación fue divertido. Para mí la parte lúdica del graffiti es esencial. Si no disfrutas pintando ¿por qué pintas? Un ejemplo de esta parte lúdica del graffiti es que a veces he pintado con amigos que no suelen pintar mucho, en sitios muy ocultos y de difícil acceso, sobre todo para poder hacerlo de manera tranquila. Quizás esta pieza no es la que más me guste a

*posteriori*, por no encontrarse ubicada en un sitio que vea todo el mundo, pero esa tarde que he estado con mis amigos tan a gusto pintando en un muro no me la quita nadie. Valoro muchísimo el momento de pintar con los demás. Y en este tipo de exposiciones se consiguió realmente crear este ambiente. Por eso creo que la cuestión no está en la esencia del graffiti, sino en la esencia de las personas.

Hoy en día se está perdiendo este espíritu de reunión. Escritores planean grandes producciones murales en las que muchos de ellos no llegan a coincidir. Es algo normal y lo entiendo, porque las personas vamos teniendo responsabilidades y administrar el tiempo para cada cosa se hace algo más complicado. Aunque te digo que esto está pasando también con los escritores jóvenes de 20 años o así, que aunque no lleven una vida de adulto, están empezando a ser muy separatistas e individualistas.

### **¿Crees que son necesarias las publicaciones en las que se refleja un graffiti hecho solo por mujeres?**

En cualquier campo o ámbito general donde haya una separación hombre-mujer no debería ser necesario. Por ejemplo, si hablas de bomberos, debería llevar implícito que hay bomberos chicas y bomberos chicos, al igual que si hablas de escritores de graffiti, debería entenderse que hay escritores chicos y escritores chicas, sin necesidad de tener que especificar nada. ¿Qué ocurre? Que hay ámbitos, como en el caso del graffiti, que han sido iniciados por hombre y estos son los que predominan sobre las mujeres. En el graffiti, la proporción de hombres es muchísimo más grande que la de mujeres, y entonces, para una mujer es muy difícil abrirse hueco en este mundo y ser reconocida. Si un chico empieza a pintar graffiti de manera muy activa, en un mes o dos, ya se empieza a hablar de él y se le reconoce enseguida como escritor de graffiti. En cambio, si es una chica la que empieza a pintar, suele haber cierta reticencia. Los escritores suelen esperar un año o dos, hasta reconocer que ya está dentro. Esperan a asegurarse de que no sea algo pasajero, cosa que con un chico no ocurre. Por esto es por lo que se hacen publicaciones específicas, para dar a conocer las chicas que existen. Recuerdo una página web de graffiti en la que yo participaba que era solo de chicas. Era un directorio en el que encontrabas un montón de escritoras de graffiti y podías ver donde pintaba, que pintaban, etc. Esta web me vino genial en el 2005, ya que a través de ella conocí a varias chicas de otras ciudades. En Granada prácticamente solo estaba LUCKY, que lleva unos años que no está tan activa como cuando empezó a pintar. Imagínate que en toda España habían solo unas 20 o 25 escritoras muy activas, y ¿cuántos chicos habían?, pues muchísimos más. Entonces, no debería ser así, pero se hacen necesarias las publicaciones específicas, más que nada para visibilizar este hecho.

Muchas veces me piden trabajos para publicaciones solo por ser chica, y en prensa igual, se interesan por mi trabajo por ser chica. Así que también es algo de lo que saco provecho, y en lugar de ser discriminada por ser mujer, como ocurre a veces en la vida laboral, accedo a entrevistas y eventos de manera más fácil, por ser mujer

en un mundo de hombres. Por lo que sea, siempre interesa hacer hincapié esta circunstancia.

**Te dedicas al mundo de la Educación Infantil, ¿Crees en una educación a través de la práctica del graffiti?**

Quiero separar dos aspectos fundamentales: Enseñar graffiti y enseñar a través del graffiti.

Enseñar graffiti significa iniciar a un chaval en el mundo del graffiti, enseñar aspectos específicos. Por ejemplo, que tipo de pintura es la mejor, si debes utilizar mascarilla y cosas así. Entonces enseñar graffiti lo que hace es fomentar o facilitar que una persona acceda a este mundo, una vez que ya se había interesado, pero como se aprende realmente es practicándolo, en la calle, y de forma autodidacta. Al haber estudiado Educación, veo una gran conexión entre el hecho de cómo aprendemos a pintar graffiti y como aprendemos en general. Generalmente el aprendizaje se basa en que un alumno escucha a una persona, el profesor. En el graffiti esto no ocurre porque una persona no te lo puede explicar todo. El graffiti es algo muy práctico, se basa en la experiencia, y siempre tienes compañeros a los que preguntar y compartir dudas. Veo una especie de metodología basada en el aprendizaje del graffiti, en la que la persona aprende de la misma forma que se aprende a pintar graffiti. Descubrirlo todo por ti mismo, pero a la vez, trabajar en grupo, desarrollando proyectos colectivos, como por ejemplo los murales.

A través del graffiti se desarrollan muchas más cosas, no es solo el hecho de pintar. Debes aprender ciertos idiomas, si quieres viajar a otros países a pintar y conocer gente. Se hace necesario, a veces, investigar la historia del arte, y se aprenden teorías del arte y estéticas. Se adquieren conocimientos de dibujo técnico, perspectivas, geometría. Incluso las matemáticas son imprescindibles, administrar dinero para comprar pintura, dividir un muro en espacios para varias personas, etc. En definitiva, se aprende a proyectar. Pienso que todo lo que se aprende en el colegio, se puede aprender a través del graffiti. Por eso, más que «enseñar graffiti», prefiero «enseñar a través del graffiti».

**¿Has dirigido o realizado alguna vez algún taller para niños con el graffiti como herramienta principal? ¿Cómo fue la experiencia?**

Si, he participado en varios talleres., con grupos pequeños de 6 o 7 años, y otros para un poco más mayores, hasta 13 años o así. He llevado a cabo una experimentación de la técnica, iniciación a la utilización de la pintura spray. También he explicado los pasos que se suelen seguir para realizar unas letras en la pared. Pero en realidad no suelo centrarme mucho en estos aspectos técnicos, sino que utilizo los talleres para un acercamiento y sobre todo, para un disfrute del graffiti. Cuando he dirigido cursos con los más mayores, si he intentado centrarme bastante en la historia del graffiti. A través de imágenes, enseñar piezas antiguas, diferentes estilos y como se

crearon, personajes que han sido hitos en la historia. He hecho esto porque considero que, aunque hoy en día, con internet, hay un fácil acceso a la información, los jóvenes, no sé porqué, se suelen centrar solo en quien pinta ahora, olvidando de donde viene todo. Lo primero que encontré en el mundo del graffiti cuando empecé fue que para aprender lo mejor era callar, escuchar a los mayores y después ya evolucionaras, no hay porque tener prisa. Cuando empiezas lo mejor es enterarte de todo lo que se ha hecho, todo lo que se hace, que pintaba este y que pinta el otro, empaparte de todo. Ahora mismo los jóvenes quieren saber solo lo de hoy, lo último de lo último, lo que esté de moda. Pero lo gracioso es, como pasa en más ámbitos, que a veces se pone de moda lo antiguo, y ves jóvenes pintando piezas con estilos que no saben ni de dónde vienen, ni quien empezó a utilizarlos. Yo he presenciado conversaciones de graffiti de gente que lleva mucho tiempo pintando, y si tenía algo que aportar, tenía que estar totalmente segura de lo que sabía, si no lo estaba, prefería no hablar. Como he dicho antes, a veces, para aprender, es mejor escuchar.

### **Hablando de la estética de tus piezas, ¿Persigues los mismos objetivos a la hora de afrontar intervenciones ilegales y legales?**

Aunque siempre busco que con mi pieza se refleje quien soy, no persigo los mismo objetivos estéticos en estos dos casos. Pero más que nada es por un tema práctico. Una pieza ilegal debe ser más rápida, con lo que busco realizarla con menos materiales, gastarme menos dinero, también porque probablemente una pieza ilegal durará menos, te la pueden tachar o tienes que irte del sitio a mitad de la acción. Uno de los objetivos estéticos de mis piezas es la diversión, sobre todo con las piezas legales. En los 9 años que llevo pintando siempre he intentado probar cosas nuevas. Si me apetece hacer algo distinto, lo hago, aunque sea muy raro. Al principio tenía algo de presión, por el hecho de pintar habitualmente con gente que llevaba mucho más tiempo que yo, y me costaba un poco más innovar, porque no quería hacerme una «chusca». Pero la verdad es que esto nunca me ha limitado, siempre he intentado hacer lo que me ha apetecido en cualquier momento.

### **¿Piensas que en el mundo del graffiti en general hay grandes distinciones estéticas entre el graffiti femenino y el masculino?**

Pues es que yo siempre he intentado pintar lo que me gusta. Entonces, si puede haber algunos elementos estéticos identificados normalmente con la mujer que me gusten, pero no es lo que más utilizo. No quiero que se me encasille por pintar un con un estilo femenino. Además, los escritores que más me gustan son chicos. Pero de todas formas no creo en etiquetas de este tipo, no creo en un estilo femenino y un estilo masculino. Si que es verdad que hay muchas chicas que utilizan la etiqueta de estilo femenino. Algunas porque les gustará de verdad, y otras por utilizarlo como medio de promoción para destacar. Usan colores rositas, corazoncitos, todo muy redondito, y a mi todo esto no me va mucho. Las escritoras que más respeto no utilizan este tipo de estética.

### ¿Cuáles han sido tus referentes en el mundo del graffiti en Granada?

Como referentes, cuando empecé aprendí muchísimo de RENO, RETI, EL NIÑO DE LAS PINTURAS, RAKIS, DREW, NAKE, SENDRA y muchos más. He tenido la suerte de coincidir con toda esta gente y pintar con ellos. Teniendo en cuenta que nadie me enseñó realmente, porque yo preguntaba algo y me decían que me buscara la vida. Pero es eso, a parte del hecho de convivir con ellos, es verdad que son admirables, porque tienen mucho estilo, muchas cosas que contar y en definitiva, un largo recorrido ya hecho en el mundo del graffiti.

### ¿Y fuera de Granada?

Es que en realidad, admiro a mucha gente que pintaba antes que yo. Todos los que hayan hecho grandes cosas, ¿cómo no van a ser mis referentes?. Te podría decir algunos nombres como POCHO o TATU de Madrid, ROIS, DEMS, mucha gente muy activa y que tienen una historia detrás, y que me han motivado a seguir pintando. Uno de mis favoritos es el ROIS. Tiene estilo, pinta legal, ilegal, bocetos, trenes, todo. Y además como persona es un tío de puta madre.

En Granada también he estado siempre alerta en cuanto a las chicas que pintaban antes que yo. LUCKY y alguna más, lo hacían, y que en los 90 hubiesen chicas que pintaban graffiti no ha pasado desapercibido para mí. Fuera de Granada te podría decir DONA, NOER, MUSA de Barcelona, que además son ejemplos de escritoras con grandísimos estilos que no están encasillados en eso que hemos comentado antes del estilo femenino, porque pintan graffiti, y ya está. También te diría ROXY, que es *old school*, tiene un estilo increíble y sin postureos, que es una cosa que no aguanto. Que vendas que eres una chica que pinta graffiti y que estás buena, no lo veo. Son dos cosas distintas, es decir, tu pintas graffiti, hazte respetar por tu estilo, no por tu peinado. La pregunta es «¿Pintas graffiti porque de verdad te gusta o para ir diciendo por ahí que eres grafitera?»

### ¿Tienes algún referente fuera del mundo del graffiti?

Muchos. A parte de letras, que es lo que más pinto, también hago ilustraciones en los muros. En esta tengo muchos referentes, que no es que copie y sino que hay cosas que me inspiran y las intento llevar a la pared, a mi manera. Por ejemplo, la técnica de la acuarela, me encanta, he intentado muchas veces buscar efectos parecidos. También me inspira mucho la ilustración infantil, creo que es muy creativa y libre. En cuanto a los colores de mis piezas me fijo mucho en el mundo del *patchwork*, el *scrap booking*, y en general el mundo de las manualidades. Todo esto, que no tiene nada que ver con el graffiti, puedes extrapolarlo y llevártelo a tu terreno. En realidad es como estar todo el día alerta. Yo veo combinaciones de colores susceptibles a ser utilizadas en mis piezas en todos lados. Tengo presente el graffiti en todo momento.





**12.1.12.EC13**

(Comunicación personal, 12-05-2014)

**¿Cómo viviste los comienzos del graffiti en Granada?**

Pues sobre todo era una cosa muy inocente. Por ejemplo, en mis primeras piezas en el año 93, la gente que ya pintaba me decía que tenía que empezar trazando con tiza. Creo que solo lo hice una vez, porque me parecía que tardaba más, y aunque me argumentaban que era para ahorrar en sprays, a mi no me gustaba. Cuando empecé pintaba muchas cosas en los muros. Hacía algunas letras, pero sobre todo caras, sin fondo ni nada, como flotando en la pared. Había como dos vertientes, una era poner tu nombre y otra pintar. Todo fue derivando a un aspecto más muralista. Y fuimos creciendo poco a poco con toda la movida. Cuando llegó la gente de Alemania empezamos a tener más conciencia de un graffiti más neoyorquino, aumentando nuestro interés por los estilos. Porque antes de esto, casi todo el mundo pintaba caras flotando. (risas)

En general, era algo muy marginal, solo lo practicábamos unos pocos. Una cosa muy inocente. Este aspecto de la inocencia es el que más valoro de aquella época.

**Al ser tan pocos, erais como un pequeño clan en el que todo lo que hacías iba dirigido solo a vosotros mismos...**

Sí. Además era una manera de relacionarnos en nuestro micromundo e ir conociendo gente nueva. Los del Zaidín nos conocíamos todos más o menos, y después conectamos con gente del centro, también de la Chana o de Pulianas. Otros micromundos con los que compartíamos experiencias a través del graffiti.

De Granada hay unos cuantos que merecen ser destacados, por ser los pioneros, como por ejemplo SURA o SPIT. SURA traía información de Madrid, ya que era de allí. Era gente que hacían graffiti sabiendo lo que hacían. Antes los viajes eran la clave. SEX también fue importante en este sentido, porque traía información de la zona de Levante. Traía material fotográfico y conectó con gente de allí como LOCO13 y otra gente de Alicante. En este sentido las referencias más directas del Graffiti de Granada fueron Madrid y Alicante. Más tarde hicimos viajes a Málaga, por cercanía. Ellos nos llevaban como 3 o 4 años de ventaja, que por entonces suponía una eternidad.

En aquella época era muy bonito también el rollo del carteo. Yo intercambiaba envío de cartas con SAM3 antes de que viniera a Granada a estudiar y conocerlo. Teníamos hasta un grupo, nos llamábamos ENCABRONAOS CREW. También me carteaba con peña de Córdoba, Almería y algunos más. Nos mandábamos fotos de piezas de la ciudad y bocetos.

**Hay algo importante que ocurre en los años que lleva de vida el graffiti en Granada, y es la entrada de internet en nuestras vidas ¿Cómo crees que influye que de repente podamos acceder de forma tan fácil y rápida a la información?**

A priori, Internet supone un gran cambio, pero yo no lo veo tanto así. Es que veo que ahora sigue siendo igual. La información está ahí, y hay que acudir a ella. Hay tanta información y de tan fácil acceso, que la gente no se informa. Las corrientes *underground* que existen hoy en día, siguen siendo *underground*, porque tienes que buscar y meterte ahí, conectar con la gente. Acabas carteándote, como antes se hacía, pero ahora se hace a través de emails. Lo que ha cambiado es el medio, pero el fondo es el mismo.

Es verdad que los chavales que empiezan lo hacen con mucha información ya existente. Cuando nosotros pintamos por primera vez, el graffiti no existía apenas, y ahora ya está establecido. Este es un aspecto interesante, porque los chavales que deciden lanzarse a la calle a crear, ven la calle como un espacio lícito. Y esto ocurre porque existen antecedentes.

El cambio formal que se ha dado en el graffiti viene dado por un nuevo contexto, siendo los propios artistas que trabajan en él los artífices de dicho cambio.

### **¿Y como ves la relación entre el escritor de graffiti y el ciudadano de Granada en la actualidad?**

Antes, había una gran inocencia frente al fenómeno, tanto por parte de los escritores como por parte de la sociedad en general. A la gente le gustaba que pintaras, lo veían como algo positivo. Te ponías a pintar graffiti y al cabo de un rato tenías dieciocho niños alrededor tuyo para verte pintar. La gente pasaba y te decían «Mira que bonito el dibujo», y en general les parecía estupendo. Hoy en día se ha perdido la inocencia del pasado. La sociedad ya está adoctrinada, en el sentido de que el graffiti es algo negativo, tanto los muros como las firmas. Y la mayoría están convencidos de que hay que acabar con ello. Generalizando un poco, la gente ya no suele verlo como algo positivo, y ahora se posicionan de forma rápida.

En los noventa en Granada, vivíamos en una sociedad en la que hasta ese momento no había existido el graffiti. Y veinte años después, la gente ya convive en un contexto con graffiti. Veinte años en los que seguro que alguien ha pintado en la persiana de tu tienda, o han firmado en la entrada de tu casa, es decir que ya han pasado cosas que hacen que la gente lo vea de otra forma.

### **¿Entonces qué opinión general crees que hay en Granada en torno al graffiti?**

Pues igual que la gente que pinta tiene unos prejuicios, que creen que las cosas deben ser de una manera y tienen una estructura ya hecha, el público también. Pero no es un problema del graffiti, es un problema de la vida. La gente ve así la vida, sea en el ámbito que sea. Asimilan una estructura y lo ven todo a través de ella para poder entender las cosas. Necesitan esa seguridad que les transmite que las cosas sean de una sola manera. Por eso pienso que es tan importante intentar recuperar esa inocencia en la mirada de antaño, tanto a la hora de pintar, como a la hora de ver.

Cuando una persona se topa con una intervención en la calle y se produce una gran diferencia entre lo que está viendo y lo que tiene preconcebido que debería ser, se forma un juicio. Este juicio se realiza a través de la comparación entre tu idea y lo que estás viendo, y ateniéndose a esto, emite el juicio. En cambio, a través de una mirada sin prejuicios es más posible que se produzca un disfrute de la obra. Hoy en día entre la gente que trabaja en la calle de forma independiente, hay diversos posicionamientos, dependiendo del cliché establecido por cada uno. Por ejemplo, hay algunos que su posicionamiento está establecido a partir de un graffiti clásico, en el que solo tiene cabida letras pintadas en trenes, y todo lo que se sale de ahí no es graffiti. Entonces se deberían preguntar ¿cuándo establecí mi cliché? Probablemente cuando leyeron *Getting Up* de Craig Castleman.

**¿Crees que el Ayuntamiento promueve y penaliza el graffiti a la misma vez?**

¿Cómo va a promover el graffiti un Ayuntamiento?! No tiene ningún sentido. Simplemente esto no es verdad. Es una estrategia para promover que están con la juventud. Son campañas políticas. Y entonces sale el tema de «vale, podéis pintar, pero donde nosotros digamos»

**Claro, porque el Ayuntamiento pretende crear lugares para un graffiti que no moleste y así acabar con el graffiti ilegal...**

Hay algo que sí creo que es cierto. Si facilitan ciertas cosas y crean un contexto nuevo, es más fácil que la gente no bombardee. Si el Ayuntamiento facilita permisos para pintar en ciertos sitios, está claro que la gente acudirá. El ser humano tiende a la comodidad. Pero siempre habrá una reacción y aparecerá alguien que quiera salirse del margen. Que pasaran estas dos cosas lo vería como algo natural.

**En la mesa redonda que se celebró en la facultad de Filosofía y Letras, enmarcada dentro de las jornadas "La calle toma la Universidad", el tema principal era "Graffiti y Patrimonio en la ciudad de Granada", y entre otras cosas se habló de la necesidad del ser humano de expresarse, ¿Cuéntanos un poco cual era tu punto de vista?**

Esta necesidad se desarrolla en el espacio público, y en este contexto, lo que trataba de defender Pepe Castillo, profesor de Historia del Arte, era que no se machacase el patrimonio público, es decir, trataba de encauzar el debate en la defensa del patrimonio contra el graffiti.

**Pero, por lo que escuché, una parte defendía una especie de "graffiti bueno", que no molesta a nadie, y un "graffiti malo" que ensucia la ciudad...**

Es que realidad lo que se estaba diciendo es «Que puedes hacer, y que no puedes hacer». Entonces, con estos debates desvían el que yo creo que es en realidad el

asunto principal, y es que el concepto de espacio público se ha creado porque existe una propiedad privada. La realidad es que lo que existe es simplemente espacio. Nosotros lo dividimos mentalmente en espacio público y espacio privado, porque se ha creado el concepto de propiedad privada. Es como los países, las fronteras, en la realidad no existen, lo que existe es naturaleza, un espacio en el que todos estamos y ya está. Como nos hemos alienado de esta manera y hemos creado esta división, y además vivimos en una sociedad capitalista, que con los espacios privados incluye a unos y excluye a otros, siempre surge el mismo debate de donde poder hacer y donde no.

### **Centrándonos en el fenómeno graffiti, ¿Por qué o como crees que empezó todo?**

El graffiti neoyorquino de finales de los 60, entiendo que fue una reacción al Sistema. Una recuperación del espacio público para la creación artística, para la expresión artística. Además sin ninguna motivación, como realmente es, un juego de niños. Porque esa es la verdad en el fondo, deshacerse de todas las estructuras mentales que tiene la gente. La vida supongo que es una necesidad de expresión permanente en el espacio, y lo que ocurrió en Nueva York era un juego. Para mí, esto es lo más importante que aportó el graffiti en aquel momento.

Una vez que se establece como licita la expresión en el espacio público, empieza a surgir gente que, pasado un tiempo, hacen que nazca una corriente artística, lo que hoy se conoce como arte urbano. Y aunque siempre hay antecedentes de todo, en el graffiti podemos hablar de Pompeya, Kyselak en el S. XIX o la cuevas de Altamira, pienso que no es movimiento hasta que no hay un montón de gente haciendo lo mismo, en un mismo momento histórico, y a la vez. Entonces, que haya habido antecedentes en el arte urbano, con unas manifestaciones en el espacio público, como por ejemplo Daniel Buren, no significa que el arte urbano arrancase en ese momento. El graffiti no arrancó en Pompeya, sino cuando se dio el hecho del graffiti en el metro neoyorquino, que luego salió de ahí, se extendió por la ciudad y siguió por su propio camino. Las cosas no suceden de forma aislada, sino que todo sucede a la vez. En el Soho de New York se organizaron unas exposiciones que igual estaba SAMO, FUTURA2000 o Keith Haring, es decir, estaba toda la gente que hacía cosas en la calle. Las separaciones y acotamientos los hacemos a posteriori, cuando las cosas están pasando, simplemente están pasando. Se trata del análisis del hecho. Si hablamos de la época de los 70 en New York, cuando la gente bailaba, pintaba y todo eso, hubo una muestra que organizó Henry Chalfant, juntando algunos de estos *breakers*, escritores, etc. Pues bien, se dice que fueron los medios de comunicación, al hacerse eco de esta muestra, los primeros que separaron el movimiento Hip-Hop en personas que hacían una cosa u otra. Pero en realidad Hip-Hop no es más que un nombre para denominar el folklore urbano. Y en ese momento, la realidad era que los mismos que detenía la policía bailando en la calle eran los mismo que pintaban. Además, creo que ellos se planteaban ni siquiera si estaban dentro de un movimiento ni nada, simplemente hacían sus movidas, vivían, sin análisis de nada.

**Se habla de arte público, arte urbano, street-art, graffiti, post-graffiti, mural contemporáneo, y así podría seguir un rato... ¿que puedes decirnos de todos estos términos?**

Pues yo lo veo de la siguiente manera. Existe el arte público, que es el arte institucional, que se desarrolla en el espacio público y es promovido por las instituciones. Y es que este espacio público pertenece a las instituciones, al *establishment*, de ahí que los parques estén cercados por ejemplo, y ¿por qué? Hay muchas cosas que la gente asume sin cuestionarlo. Por eso este arte que llaman público, o que muchos creen que es público, yo pienso que es privado. La realidad es que el espacio, es de todos y no es de nadie.

Por otro lado, existe todo un campo de expresión artística en el espacio público que es independiente y no institucional. Dentro de este gran campo podemos empezar a hacer otro tipo de subdivisiones. Mucha gente llama a esto arte urbano, pero yo creo que es preciso llamarlo expresión artística no institucional. Este tipo de expresiones se pueden clasificar de diferentes maneras. Por ejemplo, si lo dividimos por su morfología, podemos encontrar graffiti, arte urbano, post-graffiti, etc.

Con esta división en dos grandes bloques, en un lado lo institucional, y en el otro lo no-institucional o independiente, se pueden explicar muchos casos concretos. Por ejemplo, si un lateral de un edificio se pinta por encargo con letras de graffiti, sería graffiti institucional, o cualquier pieza realizada dentro de un festival de Hip-Hop, es graffiti institucional. Porque son las instituciones intentando apoderarse de una cosa que empezó como algo libre.

No establezco esta división por la forma, sino por el fondo, por la libertad del individuo. Y puede que el individuo este haciendo lo que quiera, sin ser coartado, pero la institución, al sufragarlo, se apropia de la obra y del artista. Son sutilezas que a menudo no vemos. Vivimos en una sociedad capitalista que contiene tantas divisiones, que a menudo no nos permite darnos cuenta de la complejidad de las cosas.

Las palabras se van utilizando dependiendo del sentido que cada persona quiera darle. Una pintada política, por ejemplo, en un contexto específico se entiende como graffiti, porque está escrita en la calle. Los escritores entendemos como graffiti, una pintada en la que solo hay escrito un nombre, sin mensaje político ni nada. A veces, para diferenciarlo de las demás acepciones, se le llama Graffiti neoyorquino o Graffiti hip-hop. Pero todo esto no son más que separaciones y diferenciaciones que se producen a posteriori. Ahora parece que hacer *stencil* está más asimilado, pero había un momento en el que no era graffiti. En cierto modo, me parece que es un debate tonto. Hay gente que dice, para que sea Graffiti tienes que pintar con spray. ¿Y que pasa con la gente que utiliza ácido para firmar? Es que da igual el método que utilices. En el pasado siempre ha habido una investigación del medio. De los rotuladores hechos con carretes de fotos se pasó al Kanfort, piedras de afilar para firmar rayando, y muchos más ejemplos. Entonces, ¿quién dice cuando se para de investigar en cuanto a medios? ¿Quién dice cuales son los criterios formales para

que sea graffiti?

Desde mi perspectiva, y después de los años que llevo en esto, creo que decir que es graffiti y que no es graffiti no tiene sentido. Lo ocurre es que todo esto es algo que está en movimiento, está vivo. Ha ido cambiando y seguirá cambiando, por eso no puede acotarse.

**Y entonces ¿que nos puedes decir de los circuitos culturales y artísticos que se dan en la ciudad?**

Es que estos circuitos culturales y artísticos no existen, en todo caso son circuitos comerciales. Yo creo que el arte no tiene nada que ver con esto, es otra estructura que se han inventado. Dentro de estos circuitos comerciales puede darse el arte o no. La realidad es que nosotros nos creemos las realidades que nos inventamos. Nos creemos que existe España, nos creemos que existe Europa, y no existen. Creemos que existe el mundo del arte, y no existe

**¿Crees que esta forma de pensar en lo institucional y no-institucional solo se nos plantea a los que hemos trabajado en la calle de manera independiente?**

Es que esta reflexión surge por un análisis que hacemos nosotros en un momento determinado. Un artista que trabaja de forma independiente y también de forma comisionada, no se plantea nada más, simplemente lo hace y ya está. No hay que buscarle los tres pies al gato. La división surge porque lo miramos desde un enfoque analítico. Si un artista urbano pinta la fachada de un hotel por encargo, es distinto que si pinta lo mismo en un folio en su casa. Pero es distinto porque lo vemos desde este enfoque específico, pero en cambio si lo viésemos desde un punto de vista morfológico, si podría ser lo mismo. Pero es que si vamos a hablar de arte público, debemos analizar porque es público. Y como he dicho antes, si es público, es porque existe algo privado, y esto nos lleva a una sociedad dominada por el capitalismo, por el consumo, con lo cual hay alguien que financia todo esto. Y raíz de esto, la conclusión es que no hay una libertad de expresión, aunque el artista pueda estar haciendo lo que él quiera, porque si le pagan, se produce esa apropiación de la que hemos hablado antes. De hecho, el *establishment* quiere que todo pase por el aro.

Es que cada vez que hay una reacción en contra del sistema, este intenta apropiarse de él, para que desaparezca esta amenaza. Imagínate que el graffiti es como un bulto que sale, intentan apretarlo y aplastarlo, pero siempre va a salir por otro lado, porque está en su propia naturaleza ser una reacción al sistema. Y da igual si lo llamas graffiti, arte urbano, post-graffiti o *street-art*, da igual el aspecto estético que tenga, lo que es seguro es que es una reacción al sistema, y no cesará mientras exista la propiedad privada, porque es algo anti-natural. Si llegará el día en el que desapareciera la propiedad privada, volveríamos a lo que había antes, personas que pintaban en cavernas. Era simplemente alguien que se expresaba, no entraríamos a analizar nada más. Un hecho que consistía en una necesidad de expresión que se saciaba de esa manera, y punto.

**¿Piensas que los escritores de graffiti en general, son conscientes de todo esto?**

No lo sé, pero es verdad que a veces no necesitamos ser tan conscientes de lo que hacemos, simplemente lo hacemos y ya está. A veces hacemos las cosas porque es algo que está en nuestra naturaleza. Cuando un niño de tres o cuatro años coge un lápiz y pinta en la pared, es el padre el que le dice que no haga eso. Pero en realidad lo que está haciendo el niño no es algo bueno ni malo, es una necesidad de expresión.

Pienso que con el tiempo se verá que lo que no es natural es la situación creada por el capitalismo y la propiedad privada, al margen de los detalles circunstanciales de cada momento.

**Hoy en día hay algunos concursos de pintura en los que se incluye la modalidad de graffiti, ¿Crees que esto es un sinsentido?**

Esto es una clara señal de que el graffiti está completamente dentro de las instituciones. Me parece completamente lícito que escritores que pintan graffiti de forma independiente, también intenten ganarse la vida con lo que saben hacer, ¿por qué no? No creo que sea un contrasentido. Si un escritor empieza a pintar porque le gusta y después descubre que además existe la posibilidad de que le paguen por ello, no va a ser tan tonto como para rechazarlo.

**Si pero, ¿no crees que el contrasentido, más que en el escritor, se encuentra en la institución, que intenta catalogar el graffiti como una disciplina artística, junto con la pintura o la escultura?**

Partimos de que los escritores de graffiti manejamos unos conceptos que muy pocos son capaces de entender de la misma manera nosotros. Supongo que esto se debe a la perspectiva adquirida después de décadas vividas de historia del graffiti. Entonces, es normal que, por desconocimiento, las instituciones y el público en general tiendan criterios y acotaciones simples cuando hablan de graffiti. ¿Si la pieza se encuentra en la pared es graffiti y si está en lienzo no? ¿Cuál es la distinción? Intentan clasificar, dividir y separar.

**En ARCO 2012, el diario El País dedicó íntegramente su stand a exponer obras de artistas que habitualmente trabajan en la calle de forma ilegal. ¿Existe una dualidad en el escritor de graffiti que expone en galerías de arte?**

Lo que pienso es que, en lugar de juzgar las cosas, hay que ser capaz de observarlas. Ver que hay gente que pinta en la calle, que viven en una sociedad en la que hay un mercado concreto, y que hay una necesidad de vivir. Y el hecho de que un escritor de graffiti exponga en ARCO, nos da la oportunidad de analizar situaciones. Es la unión de dos elementos separados: una actividad realizada de forma independiente

y desinteresada, con una manera de ganarse la vida. Piensas «Vale, si tengo esta esquizofrenia, voy a intentar utilizarla para que mi vida sea un paraíso» (risas)

Pero esta situación es la que produce esta dualidad porque por un lado eres una persona que trabaja en la calle de manera ilegal y por otro lado eres un artista que expone en ARCO.

No te estoy diciendo que esté ni a favor ni en contra, lo único que te digo es que lo entiendo. Hay que analizar esta situación, que en cierto modo me parece cómica. Cada uno tienen que tratar de buscar su coherencia interna y encontrar un posicionamiento. Teniendo en cuenta que hay un flujo de vida, cada uno debe ir adaptándose a las situaciones.

Desde mi punto de vista personal creo que lo uno no debe perder nunca es la libertad. Si empiezas a someter tu acto creativo a un mercado, tu mismo eres el que te pones las cadenas. Esto suele ocurrirle a todo el mundo en algún momento. Todas las personas somos seres contradictorios, es imposible que nadie se contradiga en ningún momento de su vida, simplemente porque vamos fluyendo por la vida, vamos cambiando. Se puede pasar de una posición a estar en la opuesta, ¿por qué no? La única manera de no contradecirse sería no posicionándose, no tomar partida en nada. Los discursos surgen de manera espontánea, pero con el paso del tiempo pueden no mantenerse, porque los contextos cambian.

### **¿De que manera han influido los estudios de Bellas Artes en la evolución de tu obra en la calle?**

En la Facultad se nos habla mucho de conceptos artísticos, y estos pasan a formar parte de tu corriente de pensamientos. Pero es que en realidad todo lo que vemos, leemos y escuchamos entra a formar parte de nuestro pensamiento y se convierte en una influencia. En realidad si reflexiono sobre mi propia evolución, lo hago al margen de los estudios académicos. Es más una cosa de que al principio todo era muy libre, dibujábamos y pintábamos lo que nos daba la gana, sin más compromiso que ese. Después, cuando creía que estaba haciendo algo dentro de un marco específico, intenté ver y analizar cual era este marco, con la idea de poder salir de él. A partir de esta consciencia, separe mi trabajo en dos vertientes distintas. Tuve una especie de dualidad o esquizofrenia. Actualmente he vuelto a unirlo todo para trabajar sobre el concepto de lo abstracto.

En mis comienzos me interesaba lo abstracto del graffiti. Miraba unas letras de graffiti, y solo me fijaba en las manchas, en los colores, en las formas agresivas. Al final no veía letras, sino un mundo de formas y colores. Por eso, lo que hago actualmente es, en cierto modo, una vuelta al origen.



**Dinos alguna referencia que hayas tenido en el mundo del graffiti**

A ver, partiendo de lo que he dicho anteriormente que todo lo que le pasa a uno son influencias, hubo un tiempo que me fijaba mucho en Mode2 y Delta. Pero en general, más que artistas concretos, observaba mucho estéticas que surgían en el momento y tendencias artísticas específicas. También me han influido diferentes corrientes y formas de pensamiento que no hablan ni de graffiti ni de arte, pero que me han hecho recapacitar sobre el enfoque de mi trabajo.

### 12.1.13. SELEKA

(Comunicación personal, [email], 11-09-2014)

**Para empezar, háblanos un poco de cuando empezaste a pintar graffiti y como empezó todo.**

Pues en mí en mi barrio había varios *hall of fames* bastante importantes en la época, y por aquel entonces el graffiti era algo muy desconocido y exótico, la gente guay de mi colegio escribía su nombre, y comencé a hacerlo por inercia. Yo tenía 10 años, y ninguna conexión con el mundo de la pintura ni el dibujo.

**¿Cuándo viniste a pintar a Granada por primera vez? y ¿Quiénes fueron tus primeros contactos en la ciudad? Cuéntanos alguna anécdota.**

Pues mis primeros contactos eran RENO y RETI, les conocía por medio del DEMS, aunque los primeros nombres que conocía por fanzines eran SEX, CALAGAD, QUIQUE.... Después nada más venir un par de veces ya conocí a toda la banda, y desde el minuto cero me acogió todo el mundo con los brazos abiertos. A día de hoy, debido a que no voy a Granada todo lo que me gustaría, con quien más contacto mantengo es con EL NIÑO DE LAS PINTURAS, hemos hecho muchos proyectos juntos. Anécdotas hay muchas, pero la verdad es que muy pocas pueden hacerse públicas... Hubo una vez que nos juntamos todos los PORNO STARS, creo que era por un cumpleaños del RETI, y solo te puedo contar que acabamos huyendo de un club de alterne... Otro día con Raúl, pintando debajo de su casa, la policía nos echó como 3 veces, pero a cambio gente que pasaba nos traía cervezas, una madre trajo a su hija (Esa señora no sabía lo que estaba haciendo) para que conociese al niño en persona, vamos, que no había una sola persona que pasase por allí y no interactuase con EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Ese caso solo lo he vuelto a ver con BELÍN en Linares, pero lo de Raul, es en una gran ciudad, de hecho, cada viaje que hacíamos con él, siempre había un grupo de personas (Casi siempre chavalas hippies) que venían a conocer al mago.

**A finales de los 90 fue una época dorada en la ciudad de Granada ya que hubo una gran actividad en el centro de la ciudad, debido a una cierta permisividad, ¿Cuál es tu percepción del fenómeno en aquella época en Granada desde la perspectiva de otra gran ciudad andaluza como es Sevilla?**

Por un lado está ese punto Andaluz de adaptarnos a lo bueno, de que si nadie nos ha dicho que eso es malo y nos gusta, pues nos gusta, y como aquí había calidad y teníamos vista, no pintábamos en cualquier sitio, pues la sociedad lo aceptaba, pero en cuento los medios comenzaron a decir que éramos malos, que pegábamos palizas a los de seguridad, y demás, pues la opinión pública se nos echó encima. Otra de mis conjeturas era que cuando nos hicimos «europeos» pues nos quisieron aplicar las restrictivas leyes europeas. Todo comenzó con la ordenanza cívica,

Barcelona fué la primera en aplicarla, y despues fuio cayendo todas las ciudades. En el caso de Granada, creo, y quizás mucha gente puede tomarse mal mis palabras, que realmente a los políticos les habría puesto cachondos que el SEX hubiese sido el único escritor en Granada, así los murales habrían sido todos «bonitos». Aunque la obra de EL NIÑO DE LAS PINTURAS nunca es políticamente correcta, si haces una lectura simplista del trabajo, y solo te quedas con lo ornamental, la obra va al pelo con la ciudad. A nivel impacto visual, la obra de Raúl parece que siempre estuvo allí, incluso antes de que alguien construyera el muro, y a nivel turístico era una bomba mediática. Lo que ocurre es que EL NIÑO DE LAS PINTURAS es el primer defensor de que los espacios públicos sean intervenidos por todos, y el graffiti clásico no es aceptado por todos, por lo que por un lado dieron permisividad, pero por el otro a la primera de cambio te llevabas una multita. Doble rasero.

**¿Has viajado últimamente a Granada? ¿Cómo percibes la actualidad del graffiti en esta ciudad?**

No, solo sé lo que me cuentan, y lo que veo por internet. Lo que percibo es que cuando se den cuenta los dirigentes del futuro que tenían un germen que si lo hubiesen aprovechado desde un punto de vista comercial con actividades como visitas a muros, mapas, talleres de formación, de sensibilización, de rehabilitación de espacios degradados, etc... habrían no solo no perdido dinero persiguiendo, blanqueado y haciendo perder el tiempo a la policía, sino que podrían haber hecho un gran bussiness al respecto. En cambio, se han dedicado a multar a las personas que dan vida a sus calles.

**Sabemos que llevas varios años gestionando un espacio expositivo en Sevilla, Delimbo Gallery, relacionado con el graffiti y con la creación independiente en espacios urbanos ¿Cómo surge esta forma de ganarte la vida?**

Hace casi 9 años, junto a mi actual pareja, Laura Calvarro, decidimos dar un paso adelante y abrir la primera galería de arte urbano de Andalucía. Sinceramente, no teníamos ni la más remota idea de donde nos estábamos metiendo. Por aquel entonces, como artistas nos iba mejor que bien, a nuestros amigos también y entonces, pensamos en algo tan simple como «¿Por qué no lo partimos? ¡Como si esto fuese llegar y pegar!» Al tiempo, nos dimos cuenta que en esto, poco tiene que ver el talento, esto va de dedicación, de promocionar a tus artistas, trabajo de fondo, posicionamiento, reputación de la galería, años de profesión, cuidar al cliente y al artista...

**¿Qué criterios seguís a la hora de confeccionar vuestro programa expositivo?**

1º Que el artista provenga del arte urbano (aunque no lo practique a día de hoy, necesitamos que esas sean sus raíces)

2º Si no proviene de nuestro mundo, tiene que ponernos los vellos de punta. Ejemplos, Maria José Gallardo, Hervé di Rosa, Curro González, Manuel Ocampo...

**¿Cómo es vuestra relación con otras Galerías de Arte de corte más convencional?**

Con las de aquí la relación es muy buena, nos apoyamos los unos a los otros, sin tampoco vernos demasiado. No es que no nos guste relacionarnos con la gente del mundillo pero, punto número uno, para hacer lo que hacemos necesitamos mucha dedicación, que no es más que horas de trabajo, punto número dos, somos artistas, diseñadores, realizamos proyectos externos, es decir, nos queda poco tiempo de esparcimiento.

**¿Crees que introducir el graffiti en salas de exposiciones significa renunciar a la esencia de este? ¿o por el contrario piensas que son diferentes fórmulas para crear otro tipo de discursos paralelos?**

El graffiti nunca entrará en las salas de arte. El graffiti es otra cosa. Ahora, si los artistas ponen en su obra la pasión que ponen para su trabajo en la calle, imagina lo que sale de ahí. Es por eso que algunos artistas que vienen de la calle tienen una obra con tanta fuerza, pero sí que es cierto también, que no nos gusta la gente que utiliza el mismo discurso en la calle y en la galería. Si lo haces tienes que ser muy muy bueno. Poca gente lo consigue.

**¿Qué opinas de algunas teorías que hablan de que las piezas de graffiti de letras son un código cerrado únicamente dirigido a los propios escritores de graffiti y que las piezas de arte urbano generan un lenguaje más accesible al público en general?**

Que llevan razón, pero una cosa no es más válida que la otra. Para mí, si hablas de unas letras del HONET, y una obra de geometrías de ELTONO, no haría distinciones de nivel. Además, la mayor parte del arte urbano que se produce a día de hoy es una puta basura. El 90% es basura. A mi que utilices tácticas publicitarias para hacer arte urbano me toca los cojones. Que uses plantillas o cualquier otro medio me parece totalmente legítimo, pero que hagas lo mismo que BLECK LE RAT hace 30 años, me toca los cojones.

Que no hayas hecho nada en la calle en tu vida, y hagas 4 cosas en Paris, NY, o Londres, y te quieras subir al inexistente carro, me toca los cojones.

Todo se basa en la sensibilidad de ese público. Alguien que no tenga ni idea de graffiti clásico puede ver unas letras de SAWE, DEMS o de HORFE y entender que eso es la bomba. No podrán explicar el porque, pero si tienes sensibilidad, sabrás verlo. La miel no es para los cerdos.

**¿Qué piensas de los estudios que clasifican y dividen el graffiti en categorías colocando etiquetas y nombres como *postgraffiti*, arte urbano, *street art*, etc?**

Que me encantaría que me expliquen la diferencia. Yo me defino como escritor de *postgraffiti*, únicamente porque tengo tanto respeto hacia los pioneros, que no creo yo que empecé a mediados de los noventa a pintar paredes sea un escritor graffiti.

**Generalmente, los artistas que proceden del mundo del graffiti utilizan un pseudónimo tras el cual salvaguardar su anonimato, ¿crees que esto supone un problema cuando alguno de estos artistas comienzan a exponer en galerías y en definitiva empieza a ser parte del sistema del arte?**

Si, es un problema, de hecho, muchísima gente, por anonimato, y otros por separarse del boom y hacer carrera con su obra, no uniéndose a una corriente que apesta, pasan a llamarse con su nombre y apellidos cuando se trata de mostrar su trabajo en espacios expositivos. Otros, mantienen su nombre de guerra y añaden su apellido. Me incluyo en los últimos, pero es que a mí hasta mis suegros me llaman SELEKA.

**¿Qué opinas de que el graffiti y el arte urbano en general se estudie en las Universidades e incluso se lleve a la práctica?**

Me parece una evolución lógica y consecuente, pero el graffiti será imposible de enseñar. Esto no lo digo como un topicazo, lo digo por que un tag es horrible hasta que lo haces tú. Hay cosas que no se pueden enseñar.

**¿Crees que ciudades como Granada o Sevilla tienen carencias en los programas culturales diseñados por las instituciones?**

¿Esta pregunta crees en serio que necesita respuesta? Excepto en Málaga, que de un tiempo hasta ahora ha demostrado que puede hacer *shows* al nivel que se está trabajando internacionalmente, especialmente gracias al CAC, el resto de programación de Andalucía es más bien aburrida. No digo mala, porque no suele serlo, pero sí es aburrida y previsible.

**¿Qué piensas de la doble cara que presentan los ayuntamientos ante el graffiti, debido a que a veces es halagado y otras muchas perseguido?**

Pues que ellos son el pasado.

**¿Aceptas los lugares creados en algunas ciudades para pintar graffiti con permiso? ¿qué tienen de positivo o negativo?**

Mira, tengo que admitir que soy carne de *hall of fame*. De negativo, que las obras duran lo que duran y al final baja el nivel general por que la gente no se lo trabaja tanto, por la consciencia de que vas a ser tapado.

De positivo, pues que te puedes desarrollar, que te puedes recrear, es otro modo de disfrutar del graffiti. Si los espacios merecen la pena, solo puede ser positivo.

**En el marco de festivales de Arte Urbano, se conocen casos en los que una vez realizada la obra ha sido censurada o borrada debido a peticiones de «los que mandan» ¿Qué opinas de esta falsa libertad que existe a veces en los eventos comisionados por las instituciones?**

Opino que ellos son seres del pasado y que si una institución actúa de ese modo, no hay que apoyarla nunca más.

**Por otro lado, en el mundo del graffiti hay casos en los que instituciones y autoridades de algunas ciudades han procedido a proteger obras en la calle, e incluso promueven rutas para visitarlas, ¿Crees que es algo positivo que el Sistema se apropie de esta manera del graffiti?**

Ni idea, el tiempo lo dirá. Me parece cuanto menos gracioso.

**Hablemos un poco de tu obra, ¿Cuáles son las grandes diferencias en tu forma de concebir el graffiti cuando empezaste y el de ahora?**

Pues mira, justo en este momento de mi carrera, es cuando más cerca está de mi niñez. He vuelto a las flechas, el 3d, los brillos, las sombras... los utilizo de otra manera, pero vuelven a tener sentido para mí. Durante muchos años traté de evitarlos a toda costa, dejaron de gustarme y de tener sentido para mí, pero ahora es el momento en que vuelvo a estar *falling in love* con toda esta *shit*. Quizás es culpa de la domesticación de todo esto, de la gente que pinta caritas de frente y flores, que he vuelto al punkismo.

**¿Sigues los mismos objetivos estéticos cuando realizas una obra en la calle y cuando la haces en un lienzo?**

No. De hecho, todos los artistas que me gustan, tienen bien diferenciada una obra de la otra. No tendría sentido. Solo algunos saben hacer eso, y yo no soy uno de ellos. Sí que se me nota de donde vengo, pero no es obvio.

**¿Podrías nombrar algunos de tus referentes o gente que admires por una u otra razón?**

HONET, visionario; ELTONO, elegancia; SIXE, personalidad; EL NIÑO DE LAS PINTURAS, autenticidad y fuerza; SAWE, frescura; ROIS y DEMS, clásico. SAN, técnica y perseverancia;

OKUDA, energía y color; NANO 4814, todo él; 3TTMAN, bruto; HERVÉ DI ROSA, maestría; Barry McGee, conocimiento; Keith Haring, línea; MR KERN, personalidad; SUSO33, figura; PANTONE, lo nuevo, y toda esa gente que ahora mismo no recuerdo y me hace vibrar.

#### 12.1.14. SABOR-REM-JACK-ERAS

(Comunicación personal, 8-10-2014)

**En primer lugar, contadme un poco cómo y cuándo empezasteis a pintar. Tú, por ejemplo (Rem), empezaste antes que ellos ¿no?.**

**REM:** Sí, empecé a hacer firmas con rotuladores y demás en el 2000 o por ahí. Ya piezas en plan con relleno y todo eso, tengo del 2001 o 2002. Pero a pintar asiduamente empecé en el 2003.

**JACK:** Yo empecé en el 2005, pintaba solo. Mucho antes ya conocía el graffiti de Granada, sabía los nombres de casi todos, quien era tal o cual. Mi primera vez con un spray fue en una ocasión que robé un par de botes, y entonces empecé a poner mi firmas por todos lados. Mi objetivo no era pintar graffiti, era gastar esos dos botes que había conseguido. Recorrí Granada de una punta a otra firmando, y luego cuando iba al centro y, me molaba verlas. Después empecé a robar más y más botes. Hasta un año después yo no sabía ni que existía una marca de sprays que se llamaba Montana. Iba a la tienda del RENO y a lo mejor compraba un bote rascando monedillas como podía, pero solo lo hacía por probar esa marca. Yo normalmente pintaba con pintura robada. Entonces, ya te digo, en el 2005 no tenía ninguna referencia de nadie. Bueno, pintaba con un chaval, pero que lo engañé yo para que me acompañara. Graffiteros conocí más adelante, a partir del 2006. Conocí al SOEM, al SABOR y algunos más.

**ERAS:** Yo empecé a firmar con rotuladores y cosas así en el 2005, aún estaba en primaria, tenía 11 años. La primera vez que pulsé un bote sobre una pared dibujé un monigote que era una chica desnuda, en plan monigote simple hecha con «palos». Fue en un muro de una pista deportiva. Yo si compraba los botes, yo no era tan bandolero como esta gente (risas). En esa época yo no sabía lo que era el graffiti, ni había hecho bocetos ni nada. Pinté por pintar, por probar. Después me inventé un nombre, pero no hacía piezas rellenas ni nada. Yo vacilaba a los de mi barrio porque tenía una firma en el barrio de al lado. Es que en mi barrio solo pintábamos en la pista deportiva esa de la que te he hablado. Y poco a poco fui uniéndome a gente que pintaba un poco más que yo, aunque luego ellos iban dejando de pintar, y después llegué a Granada y empecé a pintar piezas con relleno, en 2007 más o menos.

**SABOR:** Pues yo empecé comprando unos *Eding* que se llaman 750, que eran de alcohol, parecidos a los *On the run*. Empecé a firmar sobre el 2003 o 2004, pero a hacerme piezas más asiduamente comencé sobre el 2006 o así, que es cuando conocí al JACK y al SOEM. Antes de eso me acuerdo que empecé pintando con un chaval que no pintaba mucho. Entonces yo casi siempre pintaba solo. A veces íbamos un grupo, pero vamos, se venían conmigo cuatro «engañaos», y entre todos nos pintábamos una pieza. Desde pequeño ya estaba un poco obsesionado con el graffiti, los leía todos, y sabía más o menos de qué iba la historia. Veía muchas piezas por el centro, murales y todo eso que te llamaban la atención. Me acuerdo ver piezas del OSHE y del RENO.



**JACK:** A mí lo que me pasaba mucho era que me encontraba mucho a menudo a la gente pintando en los muros. En el camino de mi casa al centro veía a la peña ahí pintando mil veces. No es lo mismo ver las piezas, que también me fijaba, que ver a la peña pintando. El muro que había en la Calle Sócrates de "LJDA", por ejemplo, los vi pintando. Muros del SEX en la Gran Vía. Es que te podías encontrar a cualquiera pintando en cualquier plaza de Granada.

**SABOR:** ¡Ya ves, qué guapo tío! Yo me acuerdo que te vi a ti (SENDRA) en un muro de La Chana, pintando con el PRESTO. Te pregunté sobre los tipos de boquillas de los botes, porque yo aún no conocía los *Montana*, y recuerdo que me diste un montón de tipos de boquillas y me explicaste «Pues mira, esta es *fatcap*, y esta es *skinny*, y nosequé» Y yo ahí flipando, porque yo solo usaba las boquillas de *Pintyplus* y eso, ¿sabes?, y cuando usaba esa variedad de trazos que ofrecían las de *Montana* decía «¿Esto qué polla es? Esto es hacer trampa»

**JACK:** Yo me acuerdo que buscaba por internet alguna boquilla rara para probarla, y me iba a la tienda del RENO. Estaba el DREW ahí atendiendo y yo le decía «Dame la *super skinny*». Y él me contestaba «¿Cómo pollas te sabes los nombres de las boquillas?» (risas). Y encima yo pedía solo una de cada para probarlas. (risas)

**SABOR:** Yo fui a un curso de graffiti que hacía el RENO. Vi un cartel que lo anunciaba. Ahí fue cuando descubrí la variedad que había de pintura, y boquillas y demás, y también descubrí la tienda del RENO, *Urban Writers Shop*. El curso lo hacía con el DREW. Me acuerdo que sorteaban botes.

**JACK:** Esos carteles estaban en los institutos. Me acuerdo que lo veía siempre pero nunca me apunté, y no por falta de ganas, pero no sé, nunca me cuadró, aunque siempre que lo veía pensaba «¡Ostia, qué guapo!»

**SABOR:** Pues eso, me acuerdo cuando conocí al JACK y estos, que al principio no nos llevábamos ni bien.

**JACK:** ¡Sí! Yo conocí al SABOR quedando con ellos para pegarnos, y luego de repente nos hicimos colegas.

**SABOR:** Me acuerdo que llegué yo con otro colega en plan típicos *kinkis* de barrio, llenos de cordones y oros, con esas zapatillas que toda la suela son cámara de aire...

**JACK:** La ropa fosforita...

**ERAS:** Como buen *kinki* ahí... (risas)

**SABOR:** ... y estos aparecieron en el sitio como unas 20 personas. Pero al final nada, nos hicimos colegas y nos fuimos al Dr. Fli a pillar pintura.

### **Y a parte de entre vosotros, ¿cómo es vuestra relación con otros escritores de Granada?.**

**SABOR:** Con los mayores, por ejemplo, nos llevamos de puta madre. Por casa del SEX suelo pasar a veces y hecho ahí buenos ratos. Siempre hablando de cosas de graffiti y eso.

**REM:** Yo al SEX lo conocí en La Tapadera, ¿sabes?. Yo era un *chavea*.

**SABOR:** Un colega escritor de los mayores a mí me contó que una vez que quedó con

alguien por internet para pintar y apareció un chaval de 12 años con una BMX de esas antiguas de muelles y explicándole un montón de cosas de graffiti como sitios para pintar, y hablándole de trenes también. Era el REM.

**JACK:** Pues yo me llevo bien con todo el mundo menos con una crew. Con algunos de los de este grupo con los que me llevo mal, incluso si me los cruzo por la calle, tengo que pegarme. En verdad no te sé ni contar cómo empezó la pelea. Había un muro de obra en calle Puentezuelas con un *throw up* de ellos, lo blanqueamos. Que flípalo, blanqueando ahí en medio de Puentezuelas sin permiso, y nos hicimos unos platos, pero con su fondo y las piezas con su contorno y tal. Entonces, antes de esto ya había habido alguno piques. El SOEM y yo estuvimos pintando mucho por el centro, y a ellos esto les daba rabia. Nos odiaban y nos buscaban para pegarnos entre muchos.

**SABOR:** Yo también he tenido alguna historia con ese grupo, pero me llevo bien con todo el mundo.

**REM:** Yo me llevo bien con todos menos con los que no espabilan y van de algo que no son, y no entienden de graffiti ni de nada.

**SABOR:** Sin señalar a nadie, hay gente que funciona por envidia. Nosotros llevamos ya un tiempo pintando trenes y después ves cosas que hacen otros que no molan. Como algunos que se pintan un mercancías y en la foto recortan hasta el sitio. Es decir, les da igual dónde se ha hecho. Y con eso se flipan. Cuando nosotros hemos pintado en sitios así antes que ellos, y encima solo enseñan el tren con sus piezas. Luego ves cosas por internet, es todo famoseo. Es que hay algunos que solo pintan para publicar la foto en internet.

**ERAS:** En Granada hay algunos que para el tema de los trenes dicen que nos les mola, que son muralistas. Pero luego si ven la oportunidad de que alguien les lleve, se hacen polvo.

**SABOR:** Es que suben a Instagram fotos de bocetos en papel de modelos reales, se hacen piezones, pero en papel. Les gustaría tener eso hecho en la realidad. Entonces que luego no me digan a la cara que nos les mola eso.

**ERAS:** Si esta gente supiesen lo que se pinta dentro de nuestro grupo se echarían a llorar. Podrían ver una foto tras otra y se les cansaría el dedo de pasarlas. Pero dicho esto, he de decir que yo me intento llevar bien con todo el mundo. Intento no prejuzgar a nadie, porque esto es lo que yo quiero que hagan conmigo.

### **¿Hay gente más joven que vosotros que pinte en Granada?.**

**SABOR:** Sí.

**JACK:** Yo conozco a alguno, pero ahora mismo estoy muy perdido. Hay muchos por ahí. No sabría ni por dónde empezar.

**SABOR:** Y se ven piezas acabadas. Veo que un niño empieza a pintar y ya lo hace más o menos bien. Tienen muy claro que los palos de las letras tienen que ser de un grosor, un relleno...

**ERAS:** Pintan con pintura buena...

**SABOR:** Ves que tienen más estilo, ¿sabes?.

**ERAS:** La gente llega con su primera pieza y los "3D" bien hechos, todos para el mismo lado.

**REM:** Cada uno ha mamado de lo que ha visto. Yo me metía en internet para ver piezas, y antes, por ejemplo, tardaban un siglo las páginas web en cargar.

**SABOR:** Creo que antiguamente cada ciudad tenía su estilo, y hoy en día, te vas a la ciudad que sea y el estilo es muy generalizado y diverso.

**REM:** No tienes más que ver las revistas antiguas, la *Game Over* o cualquiera de esas, se ven muros de Barcelona y se reconocen rápidamente.

### **¿Y qué me podéis contar de vuestros viajes a otras ciudades para pintar?.**

**SABOR:** Eso es lo mejor tío. Es donde más aprendes lo que es el graffiti. Si te quedas parado en tu ciudad, al final no vas a ver nada.

**REM:** Y cuando viajas también te das cuenta de quién copia. Ves mucha peña.

**SABOR:** Viajar se convierte en un estilo de vida.

**JACK:** De repente te das cuenta de que vas con colegas con los que pensabas que no ibas a viajar nunca.

**SABOR:** Y de repente todos somos un equipo para buscar comida, pintura, etc. No con todo el mundo puedes hacer viajes largos. Tengo muchos amigos, y con todos me podría ir de viaje, pero no todos los viajes serían iguales. Para los viajes de graffiti hace falta que el equipo sea el ideal.

**JACK:** En los viajes pasan movidas que te unen más. Un montón de engaños e historias que luego recuerdas. Y además, cuando viajas y vuelves a tu ciudad, te traes cosas guapas que has visto por ahí. Y no solo hablo de estilos, sino de formas de hacer las cosas, modos de actuar que no conocías.

**ERAS:** Los plasticazos, por ejemplo. La utilización de pértigas para pintar en lugares altos en Granada no se hacía antes, y en 2009 o 2010 se empezó a practicar.

**JACK:** En otras ciudades ves sitios que aquí se desprecian, y allí los aprovechan.

### **¿Y cuando hacéis estos viajes soléis ir a visitar monumentos o sitios turísticos aparte de pintar?**

**REM:** Vas, te haces la foto rápido y te vas a comer.

**JACK:** Yo sí intento repartir un poco el tiempo; de hecho, cada vez hago más turismo. Los primeros interrailes que me hacía intentaba ir a pintar y después darme una vuelta por la ciudad donde estaba. La única ciudad que he ido y no la he visto ha sido Bruselas. Fui con estos dos (ERAS y SABOR), estuvimos tres horas, nos pintamos un cercanías y un metro, y nos fuimos. Las demás ciudades en las que he estado si las he visto. El SABOR por ejemplo, ha estado conmigo en Lisboa pero no ha estado en Lisboa. Ha estado en el metro de Lisboa.

**SABOR:** Sí, en el túnel. Mi experiencia allí fue ver autovía, mucho graffiti... Solo vi barrios marginales, ni un monumento.

**JACK:** Tres días casi sin dormir...

**SABOR:** Malviviendo dentro de un coche o en parques. Un día durmiendo en un césped de estos típicos en medio de la ciudad lo pasamos bastante mal.

**JACK:** ¡Ostia sí, se encendieron los aspersores en mitad de la noche!

**SABOR:** Imagínate, un frio que hacía, y a mí me entró agua por todos sitios.

**JACK:** ¡Aquello parecía una carrera de sacos! (risas).

### **¿Qué creéis que piensan los ciudadanos de Granada acerca del graffiti en la ciudad?**

**JACK:** Yo creo que están contaminados por los periódicos. Hace dos años o así hubo una gran campaña en los periódicos contra el graffiti. De repente se dieron cuenta de que había pintadas en algunos monumentos, y era pillar a una persona y ¡pam!, portada en el periódico.

**REM:** ¡Para ellos es peor que robar!

**JACK:** Mucho peor. Se notaba que había mucha tensión con ese tema. Ahora está la movida esa de la foto-denuncia. Aunque la verdad es que ahora no se ven tanto como antes los ataques al graffiti en el periódico.

**SABOR:** Yo también lo veo como un negocio del ayuntamiento. Porque ellos te multan por algo, ni siquiera te denuncian; te juzgan y te condenan, pero al comerciante no van a arreglarle nada. Y el dinero de la multa, ¿dónde va a parar?. Claro que hacen llamamientos a todo el mundo porque también ven negocio con el vandalismo de este tipo.

**REM:** Es que es pintura.

**JACK:** Yo pienso que en general casi todos los ciudadanos de Granada odian el graffiti, si acaso les gusta EL NIÑO DE LAS PINTURAS.

**SABOR:** Yo con la gente que hablo fuera del mundo del graffiti, lo primero que preguntan siempre es «¿por qué pintas letras? ¿qué ganas con eso?» A ellos les gustan las caras, los muñecos.

**JACK:** Te ven pintando unas letras y te dicen «¿Pero que haces? Pinta una cosa que esté guapa como un paisaje» Y yo pienso que el paisaje es un fondo para las letras (risas).

**SABOR:** Yo pinto lo que yo quiero pintar. Si pinto lo que tú quieres pintar, es un trabajo. Ya le puedes enseñar a una persona las letras más guapas del mundo que la mayoría seguro que ni les hace caso. Quizás también ese puede ser un aspecto bueno del graffiti, que pintas para ti mismo. Y te diría que una de las cosas que nos caracteriza a nosotros es que no publicamos nuestras piezas en internet.

### **¿Cuál es vuestro objetivo cuando pintáis? ¿cantidad, calidad, otra cosa?**

**SABOR:** Todo.

**REM:** Sí, todo.

**SABOR:** Ambición.

**JACK:** Buscas hacerte muchas piezas pero que estén guapas.

**ERAS:** Y verlas también, que se vean. Porque sí, puede ser cantidad, pero si te vas a un

*Hall of fame* y te haces cuatro piezas una al lado de otra...

**JACK:** Es que ir por ahí con el coche y ver tus piezas en la autopista es lo máximo.

**ERAS:** Claro, es que yo creo que una de las principales premisas es que el sitio sea visible. Y como te he dicho, en Granada hay muchos que pintan seis piezas seguidas en una nave abandonada, y yo me pregunto, ¿eso para qué?, ¿para practicar el trazo con el espray?.

**JACK:** Para publicarlas en internet, tío. Porque no se sabe dónde es el sitio.

**REM:** Como si ponen que es en Nueva York ¿sabes?...

**ERAS:** En realidad es lo que hablábamos antes de la opinión de la gente, a mí una persona que va a trabajar, me da igual que se fije o no en mi pieza, pero un colega mío de otra ciudad sí me gusta que luego me diga «Vi una pieza tuya en tal o cual sitio» O estar viajando lejos de tu ciudad y de repente decirle al que tienes al lado «Mira tío» Y le enseñas una pieza que hiciste ahí.

**SABOR:** Es que la esencia es esa, ¿no?. Que se vea.

**REM:** En Granada últimamente había una gran tendencia a pintar en sitios escondidos.

**JACK:** Hombre ahora ha habido un cambio significativo, que dejan pintar en algunos sitios. Es algo histórico. Y todavía no he pintado en estos muros legales, pero me gustaría. Nos lo merecemos tío. Tanta persecución que sufrimos...

**SABOR:** A unos que estaban pintando en el muro del carril bici (Parque Federico García Lorca), que es uno de estos sitios con permiso, les llegaron dos policías en bici y les hicieron fotos junto a sus piezas. Yo no voy a pintar en un sitio así.

**JACK:** Intentan controlar el graffiti, pero no pueden. Esto lo han hecho por eso, porque borrar muchos muros, pero vieron que seguía habiendo graffiti por el centro. Lo que ha pasado es que han pasado a la estrategia de "si no puedes con tu enemigo, únete a él". Pero es un error. Se creen que la gente hace firmas porque no les dejan pintar muros.

**SABOR:** Y también defasan con las multas. Borran piezas en los puentes de las autovías con una especie de cemento gris, y ellos calculan que 4 metros cuadrados de borrar equivalen a diez mil euros. Y esto lo hacen para que parezcas un superdelincuente.

### **¿Y qué pensáis del graffiti en las galerías de arte?**

**SABOR:** Pues que mucha gente intenta sacar dinero de algo que ha hecho otra persona.

**REM:** También hay muchos escritores como el COPE, que se han vendido. Comercializan sus ropas y otras cosas.

**ERAS:** Pero bueno, imagínate que te pilla a ti eso. Tu eres un escritor de graffiti, y de repente eres famosísimo, y te haces una pieza o un boceto incluso, y son seis mil euros. ¿Qué vas a hacer?, ¿quedarte en tu casa acostado?. Te vas y te haces tu pieza o tu boceto, qué coño.

**JACK:** Claro, yo pienso que lo hace la peña para ganar pasta o porque le mola eso, y

aparte tú puedes tener una actitud de escritor de graffiti o no. Como mucha gente que expone y que también pinta a su bola y diferencia las dos cosas como dos cosas distintas. Y yo no lo veo mal. Ojalá pudiese ganar dinero yo con el graffiti.

**REM:** Pero al final sería un trabajo y no te gustaría lo mismo tío.

**SABOR:** Aunque hay gente como EL NIÑO DE LAS PINTURAS que se lo toma todo igual y mola. Él es su propio jefe. No sería lo mismo si tuvieras que trabajar pintando para una multinacional. Ya no pintarías graffiti porque tendrías que hacer lo que ellos quisieran. Aunque todo es como lo enfoques.

### **¿Y que pensáis de la gran popularidad del Arte urbano hoy en día?, ¿vale todo?.**

**JACK:** Yo no entiendo cómo pueden coger un muro del BANKSY y venderlo por medio millón de libras; y tampoco está tan guapo. Es como que la gente se obsesiona con eso. Y no es porque esté guapo lo que ha hecho, sino por la bola que se le da. «¡Oh!, ¡BANSY!, ¡BANKSY!» Y ya todo el mundo diciendo que BANKSY es el mejor. Y encima, a mí no me gusta lo que hace, ¿sabes?.

**ERAS:** Y la gente que le gusta ese rollo y que dice «Yo sé de graffiti, conozco al BANKSY», molaría que supiesen de graffiti verdadero.

**SABOR:** Que intenten saber por qué se pintan trenes, o cuánto se tarda...

**ERAS:** Yo hice un trabajo acerca de la historia del graffiti, y toqué los orígenes del graffiti y dónde ha desembocado para el lado del *street art*, por un lado, y por otro lado, expliqué el auténtico graffiti mostrando un video de un chaval de Madrid que pone SCANNER. Yo hice eso porque vale, lo del BANKSY mola y no sé qué, pero el graffiti de verdad, puro y duro, es este.

**SABOR:** Es que hay mucha gente que se forra a través del Arte urbano.

**ERAS:** BANKSY se ha convertido en una marca cara.

**JACK:** Y el OBEY ese pega carteles ¿no?, o hace plantillas gigantes... De todas formas, este tema no pega en esta conversación ¿no? Es como si nos ponemos a hablar de las hojas de los árboles (risas).

**SABOR:** Yo el *street art* no lo considero graffiti, desde luego. La verdad es que no tiene mucho que ver.

### **Es que el tema de qué es graffiti y qué no, también es complicado, ¿no creéis que para cada persona puede ser algo distinto?**

**REM:** Yo me centro en los orígenes, cuando apareció en Nueva York.

**ERAS:** Poner tu nombre y que se vea. Bueno, tu nombre, o lo que quieras poner.

**JACK:** Yo me quedé con una definición que tenía el RENO, que el graffiti eran varias cosas: La primera era técnica: el spray a mano alzada, si eran plantillas no valía. La segunda, el concepto; y tenía que ser tuyo propio. Si te dicen lo que tienes que pintar, tampoco es graffiti. La tercera, una superficie, la calle; y creo que había alguna más.

**SABOR:** ¡No expresas nada con el graffiti tío!. Pones nombres de una serie de indivi-

duos, en una serie de sitios para que se vea una y otra vez, pero a nosotros lo que nos queda es lo que hay detrás de todo eso, la vida del graffiti.

**ERAS:** Yo por ejemplo, últimamente no pinto mucho, pero sigo viviendo el graffiti. No practico el graffiti, pero lo vivo, y otra vez tengo ganas de volver a practicarlo.

**SABOR:** Claro, es que imagínate, si te juntas con gente que solo pinta graffiti, aunque no pintes, lo vives.

**ERAS:** Y aunque yo no tenga piezas mías nuevas para enseñar a mis colegas, ellos me siguen enseñando cosas nuevas, seguimos hablando de graffiti, de los sitios donde se pinta, de los viajes, etc...

### 12.1.15. SPIDERTAG y La Catedral Futumétrica

(Comunicación personal, [vía Skype], 21-05-2014)

#### ¿Por qué viajas a Granada y cuando?

Yo viajo mucho habitualmente por diversas ciudades e intento contactar con gente para hacer colaboraciones, para que me enseñen la ciudad y así pasar más rápido a las cosas que interesan. Porque cuando llegas a una ciudad nueva cuesta trabajo buscar lo que mola, dónde están los sitios, qué se puede hacer, qué no se puede hacer, etc. Esto te lleva a distintas historias, por ejemplo, que a veces no encuentres nada, o que encuentres a alguien pero que no te mole la persona porque no haya buen rollo, que no concuerden las ideas, o lo que sea. Durante una época, la manera más sencilla de contactar con la gente era a través de la plataforma *Flickr*, ahora quizás es mejor *Instagram*. En el caso de Granada, a mediados del 2013 me decidí a viajar allí, y me puse a buscar a ver si había grupos, por ejemplo *Granada*, *Graffiti Granada*, y así probando combinaciones, para ver que había. Encontré que había mucha gente que hacían fotos a las calles con graffiti, pero preguntándoles no sabían quienes eran los autores de las piezas. Esto fue lo único que yo encontré en internet en ese momento. Hubo gente que me dijo «Contacta con EL NIÑO DE LAS PINTURAS» Pero yo pensé primero en no ir a por lo obvio, quería intentar buscar que más había, pero al no encontrar a nadie más, escribí a EL NIÑO DE LAS PINTURAS. Entonces quedé con él cuando vine a Granada y me dijo «Te voy a presentar a alguien que os vais a entender de puta madre» Entonces me presentó a EC13.

#### ¿Cómo fue la primera vez que pintaste con ellos?

En esta primera ocasión fuimos EL NIÑO DE LAS PINTURAS, LA TONTA DEL BOTE, EC13 y yo a un sitio a las afueras de Granada, era una especie de foso o piscina. Esta primera vez que pintamos fue muy divertido, pero también fue caótico, porque claro, nos acabábamos de conocer. De repente se formaron dos lenguajes absolutamente distantes, eran como dos equipos, por un lado LA TONTA DEL BOTE y EL NIÑO DE LAS PINTURAS como los figurativos, y por otro lado EC13 y yo, que hacíamos otra cosa totalmente distinta. Entonces, como te digo era divertido, porque al final también es pasártelo bien y tal, pero a nivel de composición era un poco duro, no acababa de verlo. Pero bueno, fue un primer contacto bueno, una tarde tranquila en un sitio tranquilo. Pero en esta primera vez, una vez terminado el muro, pasó algo. EL NIÑO DE LAS PINTURAS y LA TONTA DEL BOTE, por motivos diferentes, acabaron y se fueron antes, y EC13 y yo nos quedamos terminando nuestra parte del mural. EC13 llegó y dijo «¡eh, mira!» Y vimos que había otro espacio. Yo pensé «Aquí hay algo interesante» Entonces hicimos algunas cosillas rápidas que fue una especie de síntesis de lo que habíamos pintado antes en ese mural del foso. Hicimos una especie de cuadríptico, que luego fue como el emblema de lo que vendría después. Me di cuenta de que ese no era un espacio cualquiera, era un espacio *powermetal*. Pero yo me tenía que volver al día siguiente a Madrid y ya no tenía más tiempo para pintar más.



### ¿Qué ocurrió entonces?

Estuve como dos semanas pensando en ese sitio tan increíble que había visto y me dediqué a darle la vara casi todos los días a EL NIÑO DE LAS PINTURAS y a EC13 para preparar algo. Les dije «Esto hay que hacerlo, y quiero hacer un video» Yo llevo realizando mini-documentales de todo lo que voy haciendo desde hace un par de años. Son como pequeños relatos que muestran el proceso creativo, describiendo también un poco el contexto de la ciudad donde me encuentro.

### ¿Cómo era el sitio que encontrásteis? ¿tanto te impactó?

Si, me impacto mucho porque de repente era un sitio muy virgen y a su vez estaba como muy cerca de Granada. Esto me extraño muchísimo porque una ciudad con tantos estudiantes y todo eso, en principio yo creía que iba a estar reventada. Un sitio así, a 15 minutos de Madrid, por ejemplo, no duraría nada. En Madrid no hay nada que no esté pintado, y menos un espacio tan imponente como el que encontramos, en el que cualquier mierda puede quedar de puta madre. Por eso digo que el espacio, ya de por sí era algo increíble. La importancia que tuvo la primera pieza que hicimos EC13 y yo ahí fue vital. A veces recuerdo el video y pienso «Fui a Granada a rellenar aquel primer cuadríptico que hice con EC13» Esta pieza fue como el Hit que me marcó y que no he podido superar. Porque a partir de este cuadríptico fue cuando surgió la idea de hacer todo el espacio y entonces lograríamos hacer algo mucho más potente e importante. No era pintar un muro, no era pintar una pared, sino que era directamente reconvertir ese espacio abandonado en otra cosa.

### ¿Y como apareció el concepto del *Hall of fame* como una Catedral?

Pues así conversando, se comentó el tema de la Capilla de Rothko. Una especie de capilla-museo que tiene en EEUU y que sirve como una gran obra suya también. Entonces nosotros pensamos que si este pibe tiene una capilla, nosotros vamos a tener una puta catedral (risas) Lo que me parecía más interesante de todo este asunto era intervenir todo el espacio, esto me parecía superimportante. Teníamos poco tiempo, se hizo en dos días y poco. A esto hay que añadir que llegamos un viernes por la noche a Granada, nos fuimos a beber cerveza, y a la mañana siguiente, la idea era despertarnos temprano, pero con el dolor de cabeza de la resaca y el cansancio esto no se cumplió. Algo que sumó muchísimo al proyecto fue la idea de hacer una inauguración el domingo al mediodía. Entonces, el concepto era la intervención de una catedral total. Al final se trató de una especie de superproducción con cero recursos.

### ¿Cómo fue la planificación del proyecto? Cuéntanos un poco como se desarrolló todo.

La verdad es que en todo momento se fue haciendo todo sobre la marcha. Nosotros fuimos guiados por el entusiasmo que nos causó el lugar, esa primera intervención y lo que vislumbrábamos que podía hacerse. Además el hecho este de tomar un lugar de esta manera, con esas características, inaugurarlo con música incluso, llevar a la gente hasta allí y después hacer un cortometraje, creo que no se ha hecho en ningún sitio. Es decir, montamos todo esto sin presupuestos, sin patrocinios, algo que normalmente no se hace en este tipo de movidas. Ahora por ejemplo, estoy medio viviendo en Italia, y por aquí hay una fábrica inmensa y abandonada donde la gente va y pinta, sin más, uno al lado del otro, sin una concepción conjunta del espacio. Es decir, pintar en fábricas abandonadas se lleva haciendo desde hace mil millones de años, pero esto era distinto. Entonces, esta concepción total, que era algo muy divertido, también nos llevaba hasta la extenuación, por una simple cuestión de tiempo. Porque lo pasábamos de puta madre teorizando sobre las cosas y donde queríamos ponerlas, pero el tiempo corría. Ósea, el domingo a las 6 de la tarde yo ya estaba corriendo para irme a Madrid. El espacio era muy grande y queríamos definirlo de una manera muy concreta, que tuviera esa unión y que dijera algo en el contexto en el que estaba. Por eso pusimos, por ejemplo, un letrero en la entrada con *stencil* que decía *La Catedral Futumétrica*, pensando en esos detalles que hablaran de esa totalidad del espacio, aunque después lo revienten, no pasa nada.

Otro de esos detalles sublimes fue un momento en el que yo me subí a un lugar muy alto de La Catedral y bajé, y creo que le dije a EL NIÑO DE LAS PINTURAS «Este sitio me recuerda también a Val del Omar» Y entonces él me dijo «¿Val del Omar?, ¿sabes que es granaíno?» Y pensé «mierda, no me digas» Cuando volví a Madrid compré 5 DVDs de Val del Omar y me los estudié, y cuando hice el montaje del cortometraje, se lo di a mi compañero, que es ruso y no entiende un carajo de español, y le dije: «Este es el audio que tienes que poner» Claro, de repente el audio tenía que ver con un cineasta muy pionero de la vanguardia cinematográfica mundial y española, un inventor de cacharritos para el cine, y además un tío bastante olvidado. Todo esto puesto en otro contexto, pero en Granada y con un tipo de imágenes muy determinadas y parecidas a las del propio Val del Omar, era algo brutal.

### **¿Cual era el objetivo del cortometraje de La Catedral Futumétrica?**

Como te he dicho anteriormente, el audio de Val del Omar terminaba de engranar este proyecto tan precioso y a la vez complejo. Los habituales de las películas de acción nos dirán que el cortometraje es demasiado aburrido, porque es como que no pasa nada durante un rato. Pero es que esa era la intención, hacer un cine de experimentación, tomando elementos asociados a Granada como por ejemplo la figura de Val del Omar. Y todo esto nos servían para generar esa mística de *La Catedral Futumétrica*. El nombre completo del proyecto surgió con EC13 a través de contactos por email en una de esas conversaciones en las que divagábamos sobre el tema.

### **¿Cómo crees que encaja este proyecto en el actual panorama del graffiti y el arte urbano en Granada?**

Pues creo que es algo raro para el panorama que hay ahora mismo en la ciudad, algo difícil de entender. Pero es que fue un proyecto que surgió a través de la aparición de una mística, es decir, salió porque hubo química entre nosotros. Hubo gente de fuera de Granada que después nos comentaron que les gustaría ver *La Catedral* in situ, y yo ya me imaginaba peregrinajes incluso (risas). Un compañero artista nos dijo cuando estuvo en *La Catedral* que lo que sintió allí fue algo distinto. Era algo salvaje, *underground*, alternativo de verdad. Más tarde intentamos recrear el mismo espíritu en una exposición en el Colegio de Arquitectos de Granada, pero ya no era lo mismo, había restricciones. Incluso en Granada también hemos vuelto a ir a otros lugares abandonados, pero la fuerza del sitio no fue la misma que en *La Catedral*. Hace falta una energía muy particular.

Después, el cortometraje lo he estado moviendo por lugares extravagantes de Madrid que fueran un poco acordes a esta idea, por ejemplo en solares y otros sitios abandonados. Una de estas proyecciones, que para mí fue la mejor, fue durante un evento que se hizo en Chamartín al cual me llamaron para hacer una intervención. Casualmente había un cine abandonado, y cuando lo vi dije que quería que se proyectara justo ahí. El cine estaba todo destrozado, la pantalla rota, las butacas. Incluso imprimí un cartel en grande de *La Catedral Futumétrica* porque utilicé una pantalla iluminada, e hice entradas clásicas de cine con el nombre del cortometraje. Esta proyección fue como un pequeño destello colateral de lo que había sido la *Catedral Futumétrica*.

## 12.2. Material documental

### 12.2.1 Fanzines, carteles, flyers y cartas



## RAZOR UNA VEZ

No sabemos como deciros que lo que pretendemos en esta seccion es intentar explicaros como legó la movida a Granada.

Erose una vez un grupo de coleguitas que se flipaba viendo la Mtv y escuchando música. Por aquel entonces (y estamos hablando de 1987) pocos chavales eran rappers, y los B.Boys era una especie aun sin aparecer. Poco a poco, a través de videos musicales, revistas de Skate, viajes a otras ciudades donde la movida ya habia invadido las calles, etc. los que eramos rappers fuimos descubriendo las cosas que se podian hacer con un spray. Los primeros en llevarlos a la practica, aunque no con mucha habilidad, pero con su merito) fueron GOOTY y GRIFO, dos chavales que plagaron en su dia las calles mas centricas de Granada. Mas tarde aparecio un grupo de B.Boys, porque ya se podian considerar como los primeros B.Boys de Granada) continuaron la labor que previamente habian iniciado los anteriormente citados con firmas como: CRK, GEN, PLATIS, y un poco mas tarde D.C., SPIRI, SHADOW, ATLANTIS, SAGA, KOOL, AIR, DUENDE, SEX, etc... aunque muchos de ellos cambiando de firma constantemente (de D.C. a SERPA, de GEN a SEX, de SAGA a AKIRA, y un largo etcetera que no logro recordar.

Todos estos y muchos mas se veian todos los sabados en Perkusion, donde hace mucho tiempo ponian bastante musica palatable (mucho mas que ahora), y donde bailaban, intercambiaban ideas y se

intentaban formar grupos, y que aunque sin mucho exito por su disolucion temprana, nacio el grupo llamado TROP (The Rappers Of Perku), compuesto por todos los B.Boys (y no tan B.Boys) que alli se reunian... A lo que esto, el primer grafiti aun no habia surgido, y no surgiria hasta que un dia AKIRA y SEX, regresando de firmar por el centro cogieron un bote de negro mate y trazaron tres rayas, en las que se distinguen la palabra Rap. Dias mas tarde volvieron con un gris perla y reyesaron (aunque un poco exito) la parte inferior de dichas letras. Un poco mas tarde la movida empezó a expandirse, y aparecieron muchas nuevas firmas, y muchos mas rappers, con estilos importados de otras ciudades. Los que mas se oieron a conocer fueron dos, BER y SAMY, que poco a poco tuvieron gran parte de Granada firmada. Junto a ellos surgieron otros chavales, cuyas firmas (SERPA, SPIT, SPIRI) y pocos mas), aunque en aquel momento no se expandieron mas que las anteriores, fueron muy importantes en la evolucion del grafismo en Granada, y mas tarde representaron un papel fundamental en la creacion de Graffiti.

Despues BER se paso a SURA y se unio a SPII, teniendo la hegemonia del grafiti en Granada, y apareciendo con ellos los primeros verdaderos grafitis.

Por otros barrios la movida se expandia y surgian firmas hoy tan conocidas como PIRATE, RIDER, RAZOR y que con el tiempo conocerian a SPII y SURA y mas tarde el grupo que

## "ENTREVISTA"

Entrevista a los fundadores de SickY Posse.

Os ofrecemos una entrevista realizada por SEX en su propia casa a los fundadores del actual SICKY POSSE, PIRATE, RIDER y RAZOR, aunque el SURA tambien estaba por alli...

DOWN BY LAW - Bueno, ¿cómo se hizo el Frank Force?  
RAZOR - El nombre nos lo inventamos en la clase de dibujo.  
PIRATE - Estabamos en el Ramon y Cajal.  
RAZOR - Callate tonto. Estabamos en clase de dibujo haciendo dibujicos de mierda se nos ocurrió, por hacer algún boceto. TRAC, así poniendo letras como si fuera un golpe con un palo. Entonces lo poniamos con C, y entonces dijimos ¿hostias, para mi grupo!. El nombre se lo llevo, y luego vino con este (PIRATE), que se inventó TRACK FORCE.  
DOWN BY LAW - Bueno, bueno, otra cosa.  
PIRATE - Espera, espera!, el tonto este (RAZOR) puso TRACK con C, y eso no significa nada, era CK.  
RIDER - Si, pero es que yo lo puse como si fuera el sonido de un golpe.  
PIRATE - Y lo de FORCE lo pusimos porque yo tenía una Nike Force.  
(RISAS GENERALES)




PIRATE - Callate joder!, que es verdad.  
DOWN BY LAW - ¿Si? No me jodas.  
PIRATE - Tontopolilla. Es verdad, las fuerzas atacan de nuevo ¿te molestó?  
RAZOR - Pues si.  
DOWN BY LAW - Bueno, que porque coño empezaste a firmar.  
PIRATE - Pues gracias a ti (RISAS)  
RAZOR - Yo porque me encanta, me gusta colega.  
DOWN BY LAW - No, si a mi tambien me gusta, pero, por ejemplo, yo empecé por lo de Alicante...  
PIRATE - Yo empecé por mi...

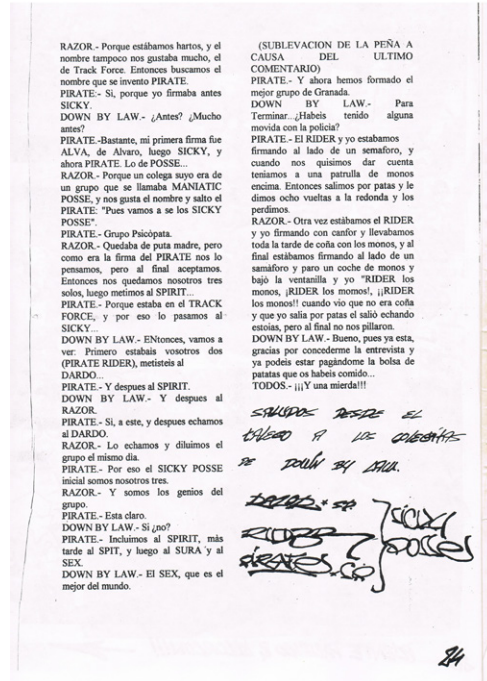
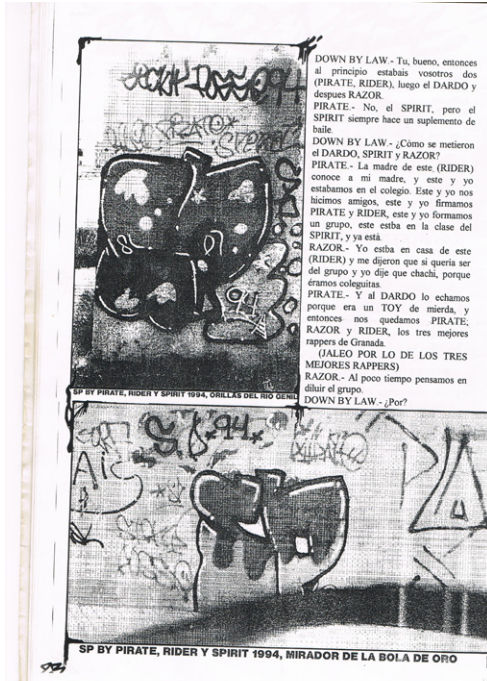


PIRATE, OJRO THO DAKO

SURA - ¡¡Yo fui a Madrid!! ¡¡Yo fui a Madrid!!  
DOWN BY LAW - Callate, que está hablando.  
RAZOR - Yo empecé por Barcelona, porque vi grafitis y firmas en Barcelona, y me flipé, y ya está.  
PIRATE - Yo empecé por mi, porque soy de Granada y es la mejor ciudad, yo firmo porque es una forma de expresarse guapa.  
RIDER - Pirate, que es el por qué empezaste a firmar...  
RAZOR - Han tocado el portero, no es por nada.  
DOWN BY LAW - No, no es aquí.  
PIRATE - ¿Que porque empecé a firmar?, porque me gusta...  
DOWN BY LAW y RAZOR - Pero coño (JALEO), que respondas a la pregunta.  
PIRATE - Eramos rappers, y sabiamos que los rappers siempre firmaban, y ya nos inventamos nuestras firmas.  
RAZOR - Ya está, yo era rapper, y vi que en Barcelona firmaban los rappers, y vi que estaba de puta madre, y ya está...  
PIRATE - Bueno, que tu te copiaras de Barcelona no tengo que decir que yo tambien me he copiado.  
DOWN BY LAW - Eh!!, vale, vale. Tu RIDER, tambien puedes hablar...  
RIDER - Sets a guero.  
(HACHAZO DEL AÑO Y RISAS)  
DOWN BY LAW - ¿Pero por qué os pusisteis PIRATE, RIDER, RAZOR...?  
RAZOR - Porque me gusta.  
DOWN BY LAW - Ya está, porque me gusta...  
SURA - ¡¡Le gusta todo a di!!  
(RISAS)  
RIDER - Yo lo elegi por no sé qué de la gorrá de los Raiders.  
PIRATE - Yo tambien por la bandera del Pirata de los Raiders.  
DOWN BY LAW - ¿Porque empecé entonces lo del TF?  
PIRATE - Porque queriamos buscarle un nombre al grupo.

RIDER - Primero eramos dos (PIRATE y RIDER), y despues se metio el RAZOR...  
RAZOR - AH!, pero antes de ser el TF era RD.  
PIRATE - PDR, Pirate, Dardo Rider. ¿Te acordas tu del DARDO?  
DOWN BY LAW - Ah! ¡EI DARDO tambien estaba en nuestro grupo?  
SURA - Ya ves, chusma de los ATALAYA.  
DOWN BY LAW - ¿Si?  
(MURMULLO Y NO SE QUÉ DE QUE UNO ERA RUBIO)  
DOWN BY LAW - Bueno, tu entonces ¿qué?...  
PERO EL SURA SIGUE A SU BOLA DISCUTIENDO CON LOS OTROS SOBRE ESE SIN HACERLE CASO AL ENTREVISTADOR)  
DOWN BY LAW - Bueno, que no estamos hablando de eso.  
SURA - Que va, yo creo que... (EL CAPULLO SIGUE).  
DOWN BY LAW - ¡Tontopolilla!  
(REVUELO)  
DOWN BY LAW - ¡Que te calles!  
SURA - ...instituto, si era del...  
DOWN BY LAW - ¡¡¡Toma!!!  
(PUM!!! POR AHI ALGUIEN A SOLTADO UN COCON)







# DANCE

## # CONCURSO BAUGERSON

El sábado 23 de Octubre del 94 (por supuesto), se celebró el primer concurso de baile de Perkasies. Acudió mucha gente a participar, y todos ellos estuvieron allí muy pronto. Así así, el concurso empezó un poco tarde porque el Relincares Públicos no llegaba. Durante la espera toda la pata flipó con las movidas que se movieron los participantes por toda la discoteca/morcheras, "frescos", ramos, y bueno, de todo). Así así, cuando comenzó, nadie quería ser el primero en entrar. Mientras discutían quien iba a romper el hielo apareció un espontáneo "yo pilla" que se puso a bailar a su bola dándole un par de cañoncos. Los participantes se empezaban a poner nerviosos, así que cuando éste salió de la pista, no dudaron en entrar. La cosa estuvo bastante movida, y tras una serie de entradas y salidas de todos los que participaron, se eligieron los

Nos vemos dos veces en el resto del evento. 100% 100% Chris (Arriba) y Axel (abajo) realizando su parte de la pata con esta pesadilla movida

Tras un momento de mano...

Después de bailar y bailar en la pista.

Dance  
C.A. 94... 96

Aquí tenemos a nuestro protagonista. Gracias por venir al baile chico.

Después de un momento de mano...

Como con un pase de mano...

Como con su hermano en el 2000 puntos. 12 no se nombran como el otro de goma por goma.

2000Pts

Dance  
C.A. 94... 96

Aquí tenemos a nuestro protagonista. Gracias por venir al baile chico.

Después de un momento de mano...

Como con un pase de mano...

Como con su hermano en el 2000 puntos. 12 no se nombran como el otro de goma por goma.

2000Pts

Dance  
C.A. 94... 97

**DOWN BY LAW**  
MAGAZINE HIP-HOP

№ 3  
Diciembre 94  
390 PTS

**Christmas Special**

Especial Málaga  
Cypress Hill  
Dance: los Concursos Perlokación  
Skate Zone

**EDITORIAL**

Yosabá!!!  
¿Qué pasa con el rollo? Aquí estamos un mes más dando por culo con una edición con de muestra italiana... La verdad es que hemos tardado un poco en sacarla (la revista), pero es que hemos estado de viaje, pero que vamos. Siempre que habéis estado en la portada de "Magazine Hip-Hop", y eso es algo que ya hemos dejado de ser una revista más de graffiti, ahora es una revista de todo lo que pillamos que tenga que ver con la movida, y en estos últimos números con nuevos sucesos e ideas. Más páginas, más música, más... ¿qué más queremos? (Bueno, sí, lo del color, pero no hay patita...)

La movida sigue, y nosotros también, siempre con nuevas fotos y nuevas películas, que siempre se tienen ganas de hacer (y si no, de igual). La parte que se vive el Down by Law por otra ciudad: son los chicos que dicen que esta revista, así como la movida, no tiene la capacidad de estar en la movida, ni mucho menos cosas. No, los hemos hecho mucho: cosas nuevas, cosas que son diferentes a lo que se ha publicado en el país, y se que no están de los mejores (del granero o del estudio), que por lo menos demostren el gusto.

Si queréis mandar artículos, fotos, diseños, ideas o cualquier otra cosa escribid a:  
Rafel Ruiz (69) TIF 58-02-84  
DOWN BY LAW  
CLEPANTO 15 CP 18110  
G CHICA (Las Gabias)  
GRANADA  
(dirección provisional)  
Aitor Perreira (17)  
DOWN BY LAW  
Camino Bajo de Huator nº33 3º D  
CP 18008 GRANADA

Si queréis mandar artículos, fotos, diseños, ideas o cualquier otra cosa escribid a:  
Rafel Ruiz (69) TIF 58-02-84  
DOWN BY LAW  
CLEPANTO 15 CP 18110  
G CHICA (Las Gabias)  
GRANADA  
(dirección provisional)  
Aitor Perreira (17)  
DOWN BY LAW  
Camino Bajo de Huator nº33 3º D  
CP 18008 GRANADA

Si queréis mandar artículos, fotos, diseños, ideas o cualquier otra cosa escribid a:  
Rafel Ruiz (69) TIF 58-02-84  
DOWN BY LAW  
CLEPANTO 15 CP 18110  
G CHICA (Las Gabias)  
GRANADA  
(dirección provisional)  
Aitor Perreira (17)  
DOWN BY LAW  
Camino Bajo de Huator nº33 3º D  
CP 18008 GRANADA

OBRA DE MONT (ESCOLAROS)

LETRAS DE OHEL

FIGURAS POR BENSER (CALLE YERMA)

CARAS DE CALAGAROS (CALLE YERMA)

Down  
By Law 7

BY BERRA (CIVINAS INFANTAS)

IN ACTION...

Down  
By Law 8

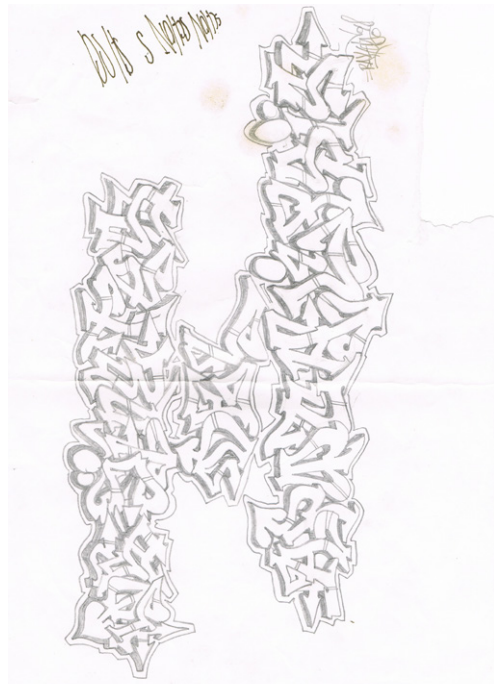




HOLA CHICOS!  
 COMO VA LA COCHA POR ESPAÑA?  
 PUES AQUI ESTAMOS MAS O MENOS BIEN  
 DE MOMENTO NO PINTAMOS MUCHO, PERO  
 LLEGARA LA HORA DEL APOCALIPSIS Y LA  
 DESTRUCCION! PORO FIN LLEGO LA HORA  
 QUE SE MANDE ESTE PAQUETE CON  
 MUCHAS SOBRESACAS Y LAS FOTOS QUE  
 HAY DE UN JAM, SON DEL JAM ULTIMO  
 QUE HIZO EL PHILIP UN TIO DE PUTAMA  
 TAMBIEN ES JINETE Y SEGURO QUE LE  
 BIENE AL JAM A ESPAÑA A RAPEAR  
 BENJAMIN ALEX EL JUJA Y YO,  
 PINTAMOS CON MAS GENTE EN EL JAM  
 NATURALMENTE CON MUCHO AEROSOL,  
 BIRRAS Y TIAGO BUENO LOS CARTELES  
 QUE HAY SON PARA EL 25/69 BUENO  
 (LA TAPADERA!) LA CORDONERAS REPAR-  
 TIROS LAS ENTRE LOS JINETES SI FALTAN,  
 TRAEREMOS MAS CUANDO VAYAMOS.

A DICE A PAUL QUE ENTRE TODOS LOS  
 CARTELES HAY DE JAM'S Y DE TIENDAS  
 QUE LE PODRIA INTERESAR. VIDEOS \*  
 EL VIDEO DE MUNICH TIENE SOLO GRAFFITY  
 80% TRENES PERO GRABAR ME LA  
 CINTA POR FAVOR PORQUE YO LA QUIERO  
 TAMBIEN. EL OTRO VIDEO ES UN DOCUMEN-  
 TAJE DE BERLIN Y LAS MOVIDAS QUE HAY  
 EN LOS JAM'S BREAKDANCE CHAMPION  
 CHIP 97, VIDEOCLIPS, GRAFFITY BY MOBEZ,  
 ZEBSTER ODEM....! Y MAS ADELANTE  
 OS MANDARE ALGUNAS FOTOGRAFIAS Y  
 VIDEOS MAS. BUENO AL JAM VENDRAN  
 SEGURO.  
 GRAFF: RAVIK, JUNA, DIL, GUN, TOP TUR  
 RAP: PHILIP, MAELIMETZ  
 LOS JINETES  
 Y A LO MEJOR MAS PENIA QUE NOS ABE.?  
 NOSOTROS IREMOS DEL 10d. JUNIO HASTA  
 EL FINAL DE JULIO. BUENO CHICOS OS  
 MANDO UN GRAN SALUDO  
 A TODOS LOS JINETES DEL APOCALIPSIS

THE AEROSOL MAFIA!  
 LA REAL ACADEMIA DEL VERBO!  
 GRANADA EDOCA  
 UUI MOBIL  
 AND SPECIAL GREETINGS TO ALL  
 BREAKERS  
 #BAVA  
 #NOTS  
 PD UN SALUDO DE MI HERMANO Y  
 VOS DEMAS DA AQUI!



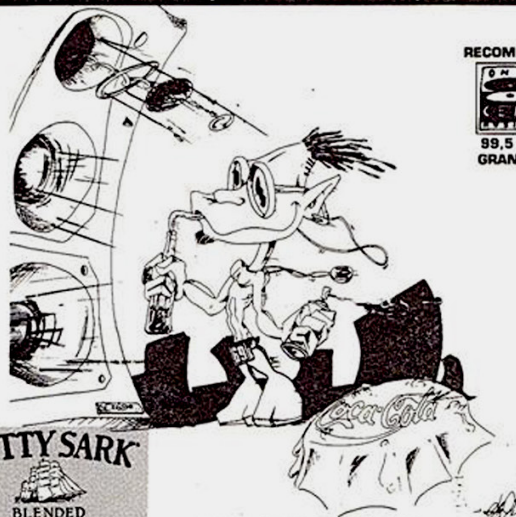
DE LO ULTIMO QUE NOS  
PINTADO EN LA REVISTA  
SALEN PINTADA DE  
EL CHOMUN Y DEL  
PIK (ser) SAKI-MOSAI!  
"CALAGAS" EL 18 DE JUNIO  
QUEREMOS HACER 1.  
SAM Y QUEREMOS QUE  
VENGA PENIA DE NOSOTROS  
INFORMAROS QUIEN VA A  
VENIR, QUE LOS PONGAMOS  
EN EL CARTEL, EL VIAJE  
SE VA A PAGAR INFORMATE  
CUANTO PUEDE COSTAR  
EL VIAJE PARA LOS QUE

QUIRAN VENIR! QUE SEA  
PENIA, BREAK, RAP, Y GRAF,  
INTENTA QUE VENGA EL  
RIBON, ALIEN, PAKONE,  
Y LOS QUE TU CREAS,  
LLAMA ME, O ESCRIBE LO  
ANTE POSIBLE Y AVISA ME  
QUIEN BIENE Y CUANTO CUESTA  
INTENTA QUE VENGAN  
TODOS POR POCO DINERO  
POSIBLE MENTE VAN A VENIR  
TAMBIEN CORA-E, FLYING STEP,  
LOOPT, NOSM-HON Y LOS  
SINEXOS! BUENO  
HERMANO  
-SALUDO Y BESO-  
-RAYOS-



# GRAFFITI '95

**TERRAZA "LA FABRICA" 20 MAYO**  
**1.º Festival de Música y Baile, FUNKY y HIP-HOP**



**CUTTY SARK**  
 BLENDED SCOTS WHISKY

IDEA Y CONCEPTO: PROYECTO J.J.

## GRAFFITI

SEX 69  
 CALAGAD 13  
 KINO  
 TUSTY  
 REM  
 XAE  
 SERPA  
 KLIP  
 SPARK  
 SPIRIT

## DANCE

FIVE B BOYS  
 MAGNIFIC FORCE  
 SLAVES TO DANCE  
 101 POSSE



## MUSICA

HIP - HOP  
 FUNKY  
 R & B  
 DANCE CLASIC  
 ACID JAZZ  
 5 DJ'S INVITADOS

## DESARROLLO

12,00 - Exhibición de Murales (GRAFFITIS) en directo y RAP SESSION  
 17,00 - Exhibición de Baile con B. BOYS y GRAFFITIS  
 23,00 - Comienzo del FESTIVAL FUNKY con 101 POSSE - GIMNASIO BODY LINE y GRAFFITIS EN DIRECTO



## Colaboran



## Organiza

JESUS REINA - DISCOS  
 CAFETERIA FUENTENEVA



## Entrada Anticipada

500 Ptas EN TAQUILLA  
 ¡¡Atención!! 700 Ptas. \*

FORMA DE ADQUIRIR LAS ENTRADAS  
 1.º Impresor en el 3.º de Caseta ORGANIZADA de la General al margen de las entradas  
 2.º Con el resguardo tendrán acceso al Central \* Hasta las 21:30 horas

## Lugar



29-MAYO

exhibición de graff

concierto



ORDE, RENO,  
DANER, RAFE,  
CARTON, AJES,  
WATIO, SAKY,  
EL.K, KAOS,  
FANATIK, MOI  
ZYWI, SHADOW,  
DOON,NAKE, RAVE,  
PET, SAVE SOC,  
APTO, EC13, BGETA,  
KOJIM, BO, KPO,  
RZO, NAR, SEX

El Gremio  
Nadie  
Darenofucka  
+micro libre  
22:00 500pts  
Informarse en la  
exhibición del lugar.

2:00 Callejón del  
retorio (Muro Colegio  
Escolapios) A parte de los  
escritores citados, podrá participar  
viva lo desee.

LA TAPADERA  
GRANADA  
HIP-HOP SLIP...

Sex Are/Work?

Para más información:  
LA TAPADERA (958) 26-44-62



**1ER FESTIVAL HIP-HOP ANUAL EN GRANADA**

# JAMI

**LA INDUSTRIAL COPERA**

**15 JUNIO**

**GRUPOS EN DIRECTO**

**Almería**  
**RAKISS**  
**DSF**

**Madrid**  
**CLUB**  
**SUS.030**  
**FAZETA**  
**CHOP**  
**SP1**  
**EDUONE**  
**KAMI**  
**SWB**

**Barcelona**  
**CAP1**  
**METRO**  
**OSE**  
**APRE**  
**DEMO**

**Alicante**  
**LOCO13**  
**RAY**  
**FANK**  
**BOP241**

**Cartagena (Murcia)**  
**YOWAN**  
**CRASER**  
**POLY124**

**Málaga**  
**LOON**  
**ELFO**  
**RAY K**  
**ASB**  
**MS1**

**Jaen**  
**U23CREW**

**Andaluz (Jaen)**  
**ANDUJAR POSSE**

**Córdoba**  
**TO ENCABRONAOS CREW**

**Granada**  
**19909**  
**EL CALAGAD TEEEP**  
**INAR**

**GRUPOS EN DIRECTO**

**Cataluña**  
**GERONACION**  
**JAUJÍA DE RIMAS**  
**PSICOHIPHOPATAS**  
*(presentando su nuevo trabajo)*

**Madrid**  
**EL CLUB DE LOS POETAS VIOLENTOS**

**Murcia**  
**LA FURIA DEL LEVANTE (DR. CREW)**

**Jaen**  
**BANO**

**Granada**  
**EL CUARTO OSCURO**  
**LA REAL ACADEMIA DEL VERSO**  
**UVI-MOVIL**  
**MARAÑA SKATE CLAN**  
**+MICRO LIBRE**

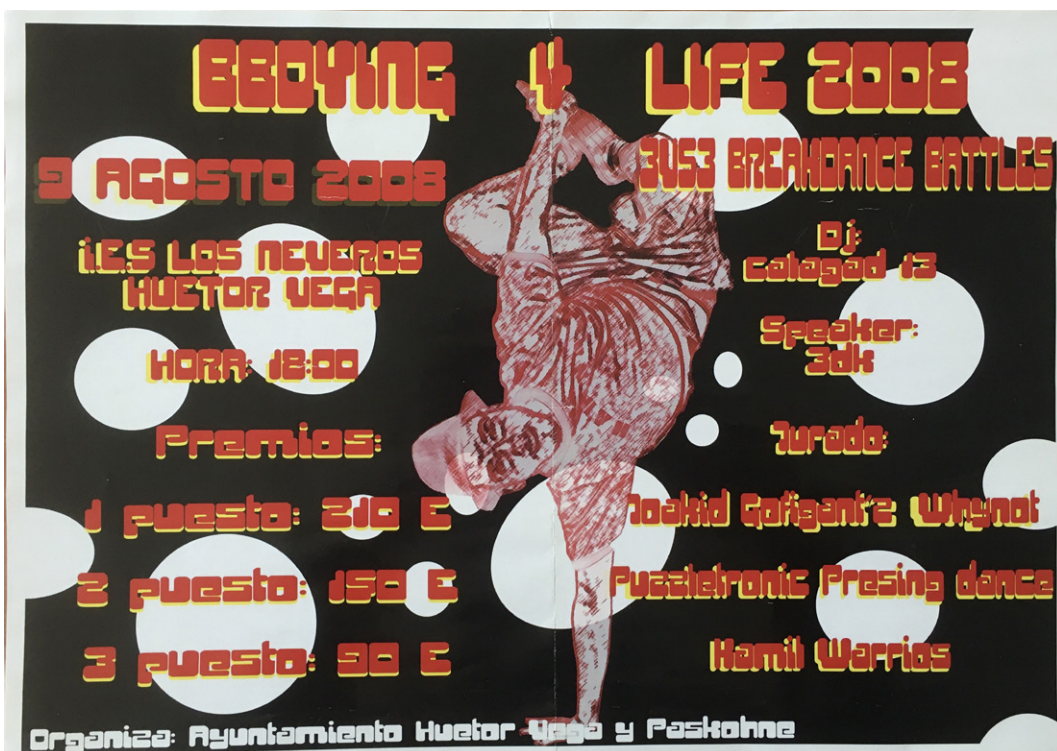
**PATROCINAN**

**ORGANIZAN**

**DESARROLLO**  
 12:00 Comienzo de exhibición de graffiti  
 13:00 Exhibición de baile (Break-Dance)  
 19:00 Micro Libre  
 20:00 Comienzo del concierto  
 Durante todo el día:  
 -Punting  
 -Venta de:  
 sprays, camisetas, maquetas, fanzines, etc

**ENTRADA**  
 Exhibición+Concierto..... 1500ptas  
 Venta Anticipada  
 -Discos Krisis  
 -Discos Marcapapas  
 -Discos MelgaMusic

**DJ's**  
**DEJOTA SOYEZ**  
**SERGIO (Planta Baja)**  
**ALVIN**



**SABADO 1 DE ABRIL**  
Auda. FRANCISCO JOSE CONTRERAS  
(Junto a C.P. Gloria Fuertes)

# JAM

1ª Concentración provincial  
Hip-Hop "Villa de Peligros"

**12:00A exhibición de graffiti**  
28 escritores granadinos

**16:00 Break Dance**  
Morat Kondat (1995)

**16:30 Concierto**  
Watrappa Proyect  
Aelion  
Fis  
Msq

**DJ'S todo el día...**  
Glicó Nas  
Abra  
de Colagad 13  
TKB

**18:00 Entrega de premios.....**

**ORGANIZA:** Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Peligros.

**PATROCINA:** Instituto andaluz de la juventud

**COLABORAN:** PEPSI LA TAPADERA - PANADERIA "EL SOL" - GATA

© 2000 S.O.S. - www.sos-granada.com





# ESENCIA URBANA

2009

SABADO  
**16**  
MAYO

**EXIBICION DE GRAFFITIS: 10H**  
NASTER KSA DREW PICHU "COMA"  
GETOP MR. CAN SOBRLISMA RETI  
RUBY NAUNI SALEN ONIX ZAI  
BLOWY SOY LEANER SIROK PEJA

**1º PREMIO 300€**  
**2º PREMIO 150€**  
**3º PREMIO 100€**

**BATALLA FREESTYLE: 16H**  
**CON DJ ANCO**

**1º PREMIO 50€**  
**2º PREMIO 20€**

**CONCIERTOS: 17:30**  
-VENOH+ ANCO  
-O.A.JALA.CREMA  
-ZITO + BIONICO  
-DELFO + STOME  
FACE KILLAH  
-SURFEROS DE LA RIMA  
-DARCKAL + GUAYA

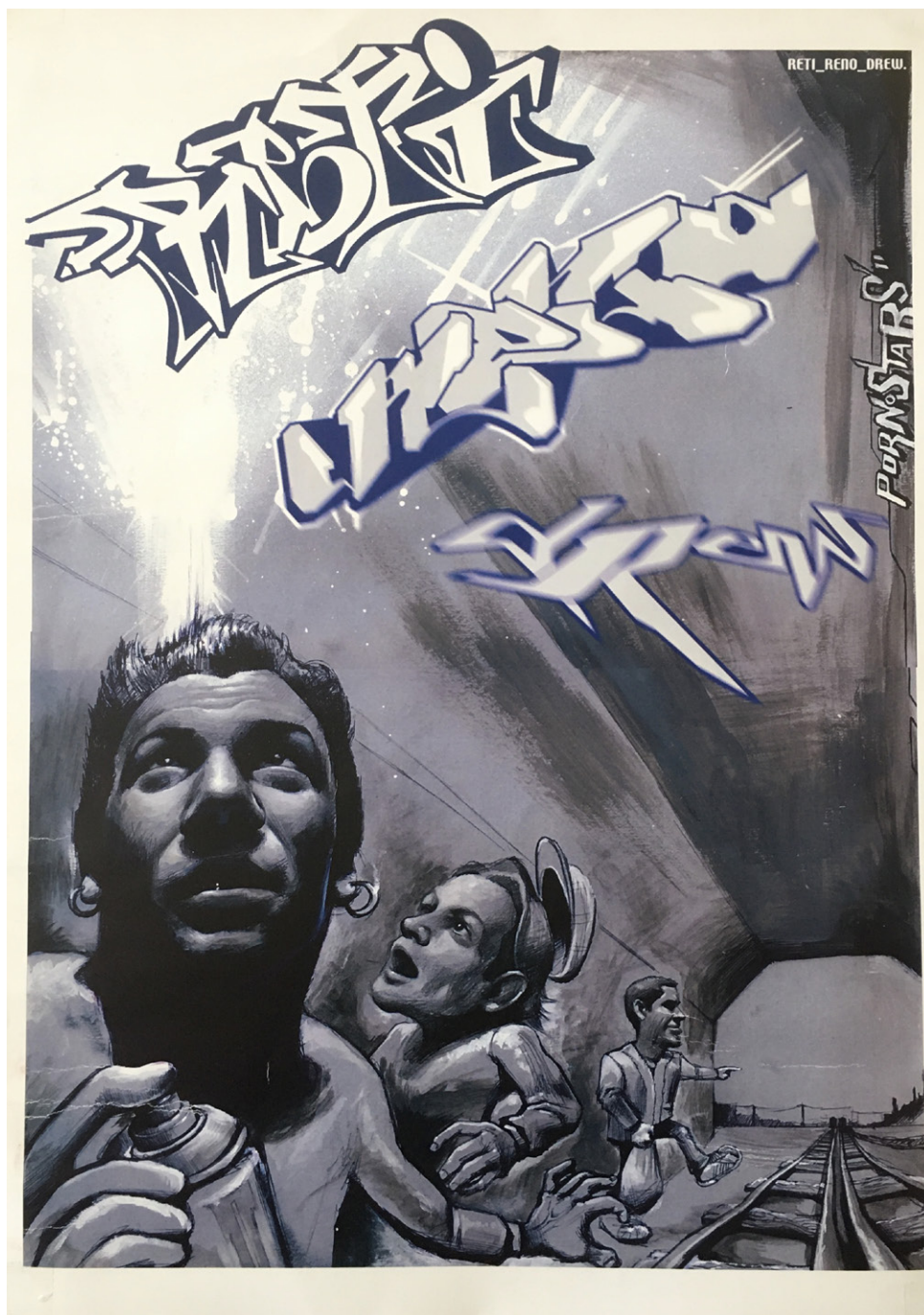
**BEAT BOX: STONE FACE KILLAH 22:30**

**CANNABEATS FRAGRANCE:**  
**SESION DJ ANCO: 23H**  
REGGAE, DANCEHALL,  
JUNGLE

**FOTOGRAFIA: CHO HERNANDEZ FOTOGRAFA OFICIAL DE ESENCIA HUMANA**

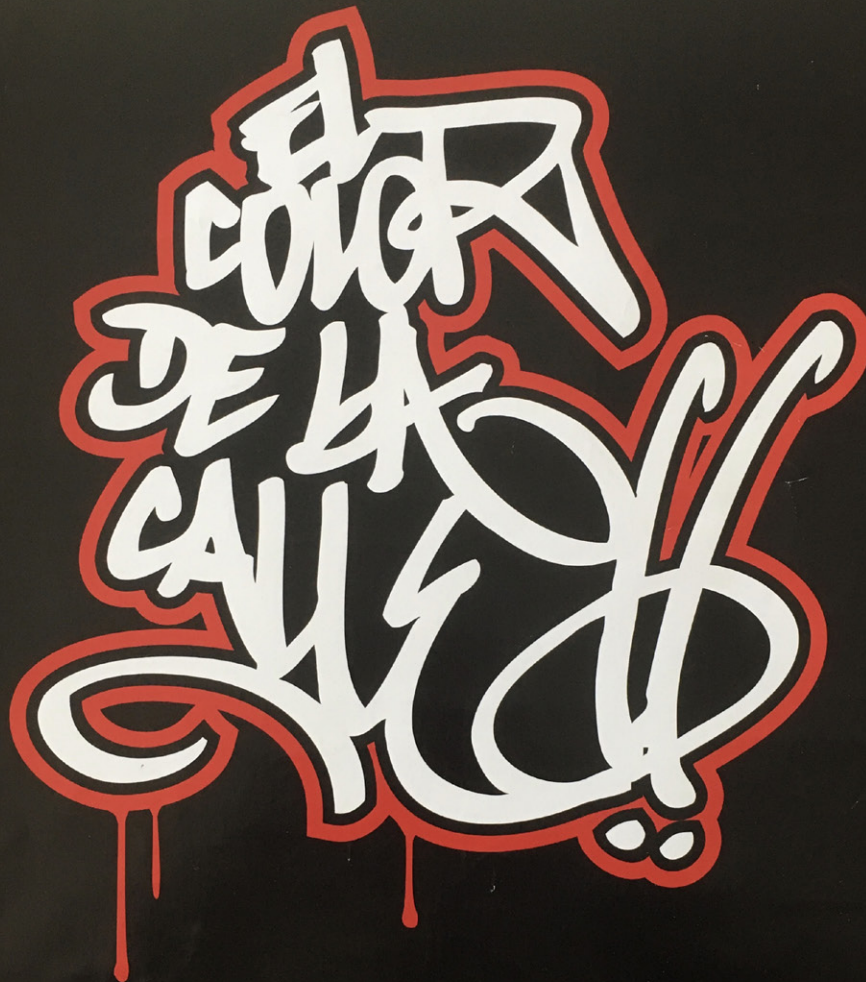
**ORGANIZA: MOTRIL:BAJO GALERIA DE ANTIGUOS MULTICINES**



EXPOSICIÓN COLECTIVA

asko calagadI3 core diam drew flow malakkai  
miconake nohekoshe pastor pulserakis reno reti  
rubysendra sex.elniñodelaspinturas stook viento



**INAUGURACIÓN** Viernes 13 de Junio 19:00 h.  
**GRAFFITI LIVE** Nike Pastor  
**DJ SESSION** Chitovsky CalagadI3



Sala de Exposiciones  
**Caja Rural de Granada**  
Edif. Caja Rural de Granada / Avda. Don Bosco, 2

Abierto desde el 13 de Junio al 11 de Julio de 2008  
Horario: de 19,30 a 21,30 horas (excepto domingos y festivos)

### 12.2.2 Noticias de periódicos

**Granada Hoy actual** 39  
Sena 19 de 61

**EXHIBICIÓN**

**El grupo de 'graffiti' de toda España participó en la novena edición del concurso 'El arte del graffiti', al filo de la legalidad**

La Policía Local volvió a la calle presentando e impidió que los jóvenes artistas terminasen de pintar el mural, y que no tenían autorización

El grupo de artistas de graffiti de toda España participó en la novena edición del concurso 'El arte del graffiti', al filo de la legalidad. La Policía Local volvió a la calle presentando e impidió que los jóvenes artistas terminasen de pintar el mural, y que no tenían autorización.

**RESEÑA**

**Medalla con 'Inmensa Gratitud'**

Gerardo Diego celebra 'Tres décadas' del 27

El poeta Gerardo Diego celebra sus tres décadas de vida. El poeta granadino Gerardo Diego celebra sus tres décadas de vida. El poeta granadino Gerardo Diego celebra sus tres décadas de vida.

**RESEÑA**

**'El Quijote en el cine'**

recrea la presencia del libro en las pantallas

El cine ha recreado la presencia del libro 'El Quijote' en las pantallas. El cine ha recreado la presencia del libro 'El Quijote' en las pantallas.

**RESEÑA**

**'El campo de los agricultores'**

recrea la presencia del libro en las pantallas

El cine ha recreado la presencia del libro 'El campo de los agricultores' en las pantallas. El cine ha recreado la presencia del libro 'El campo de los agricultores' en las pantallas.

**Granada Hoy** SÁBADO  
14 DE JUNIO DE 2008

**MEDECINA**  
MEDALLA CON 'INMENSAS GRATITUD'

**MÚSICA**  
'WAR', LA BOMBA ROCKERA DE UZ

**Actual**

# La calle

en el museo

● Graffiti de toda España y Alemania convierten la sala de exposiciones de Caja Rural en un inmenso muro sobre el que dibujar 'El color de la calle'.

**Pared y spray**

Mañana, a partir de las cinco de la mañana, exhibición de graffiti en la Capta granadina

**SI POR LOS**

graffiti se creó una nueva forma de arte urbano, hoy es una forma de expresión que ha alcanzado un nivel de popularidad y reconocimiento que no tiene precedentes. Este arte urbano, que nació en los barrios de Nueva York y se extendió por todo el mundo, hoy es una forma de expresión que ha alcanzado un nivel de popularidad y reconocimiento que no tiene precedentes.

**Revolución del graffiti**

El graffiti ha pasado de ser una simple forma de expresión urbana a convertirse en un arte reconocido y valorado. El graffiti ha pasado de ser una simple forma de expresión urbana a convertirse en un arte reconocido y valorado.

**El graffiti en España**

En España, el graffiti ha encontrado un terreno fértil y ha crecido rápidamente. En España, el graffiti ha encontrado un terreno fértil y ha crecido rápidamente.

**El graffiti en Granada**

Granada ha sido el escenario de una gran actividad de graffiti, con numerosos artistas que han dejado su huella en las paredes de la ciudad. Granada ha sido el escenario de una gran actividad de graffiti, con numerosos artistas que han dejado su huella en las paredes de la ciudad.

# La nación Hip-Hop

Mañana sábado se celebrará en Granada (La Industrial Copera) la primera concentración anual de grupos y artistas Hip-Hop de todo el territorio español. 35 artistas del graffiti, diez grupos y tres DJ's participarán en este maratón hipopero. Las actividades comenzarán a partir de las 12.00h con las exhibiciones de graffiti; se pintarán las paredes y los alrededores de la sala organizadora, comenzando a las seis de la tarde las actuaciones de los grupos y la exhibición de breakdance.

**SIN MAYORES**

Los mayores de edad que deseen participar en esta actividad deben tener al menos 18 años. Los mayores de edad que deseen participar en esta actividad deben tener al menos 18 años.

**El Club de los Puntos Volantes**

Artista, los grandes del Hip-Hop. El Club de los Puntos Volantes.

**El Club de los Puntos Volantes**

Este club de hip-hop organiza actividades y conciertos para promover el arte urbano. Este club de hip-hop organiza actividades y conciertos para promover el arte urbano.

**El Club de los Puntos Volantes**

Este club de hip-hop organiza actividades y conciertos para promover el arte urbano. Este club de hip-hop organiza actividades y conciertos para promover el arte urbano.



# Alerta contra el vandalismo 'graffitero'

### La Policía Local refuerza su presencia en Constitución para evitar destrozos en las estatuas



**JUAN DOMINGO GÓMEZ**  
El Ayuntamiento coloca entre sus objetivos prioritarios que las plazas de la ciudad conserven su belleza

Granada. Es un placer no haber pasado los días de verano sin que las plazas de la ciudad hayan sufrido algún tipo de vandalismo. El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

El Ayuntamiento de Granada ha reforzado su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.



Guardias civiles contemplando la escultura de Francisco en el bulvar de Constitución. © A. SANCHEZ

## 750.000

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

## 50.000

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

Es el importe que el Ayuntamiento de Granada ha destinado para reforzar su presencia en la plaza de Constitución para evitar destrozos en las estatuas.

# IDEAL

DIARIO REGIONAL DE ANDALUCÍA Nº 25.283

EL ALMA DE PEP GUARDIOLA

Retrato del hombre que ha inventado el Barça

LA LABOR SOLIDARIA DE CARLA BRUNI



Nadal está triste, ¿qué le pasa a Rafa?

## En Granada sale más caro pintar un tren que dañar el Patrimonio

Detenido el autor de un graffiti en un vagón del Albaicín sigue huido porque no fue arrestado cuando le sorprendió la Policía



POR DAÑAR UN VAGÓN DETENIDO POR LA POLICÍA E IMPUTADO



LIBRE PORQUE LA POLICÍA NO LO VIO COMO DELITO

El plan estrella de Zapatero para salir de la crisis no tendrá impacto en el empleo

Albolote, primera cárcel de España que celebra una fiesta musulmana



POR PORTAR EL PATRIMONIO

### OOM FOTOGRÁFICO



## La zona cero del vandalismo



La calle Santa Paula y sus alrededores se han convertido en el epicentro de las pintadas vandálicas en la capital. No queda un centímetro de fachadas libre. La imagen que se levantan los turistas no puede ser más negativa. Aquí no hay graffitis sino pintadas. Un graffiti puede ser arte, pero pintar en las paredes sin más es vandalismo.

GRANADA

### Piden más acción en el Albaicín y no «simples reuniones»

#### Los vecinos apuestan por medidas para que no «se pierda la masa de gente que tradicionalmente ha habitado el barrio»

El Ayuntamiento de Granada, a través de la Alcaldía, pide más acciones para mejorar el barrio del Albaicín. Los vecinos de este barrio, que tradicionalmente ha habitado el barrio, piden más acciones para mejorar el barrio, que tradicionalmente ha habitado el barrio, piden más acciones para mejorar el barrio, que tradicionalmente ha habitado el barrio...



Plazas sobre una de las plazas del Albaicín. R. N. / I. N. / I. N.

### La Junta rehabilita las zonas comunes de 16 edificios que afectará a 185 familias

La Junta de Andalucía ha anunciado la rehabilitación de 16 edificios de zonas comunes que afectará a 185 familias. El proyecto incluye la renovación de fachadas, techos y zonas comunes de los edificios, mejorando así las condiciones de vida de los vecinos.

IDEAL

## LA NOTICIA

IDEAL



EN EL CONVENTO. La fachada de la morja de la Magdalena es pintada cada vez que se limpia. R. N. / I. N. / I. N.

### Las pintadas emborronan la ciudad

#### Más del 90% de los edificios del centro de la capital están afectados por las acciones de una decena de jóvenes aspirantes a 'graffiteros'

Una decena de jóvenes aspirantes a 'graffiteros' están emborronando la ciudad de Granada con sus pintadas. Más del 90% de los edificios del centro de la capital están afectados por sus acciones. Los jóvenes dicen que quieren mejorar la ciudad y expresarse a través del arte.



VIVI



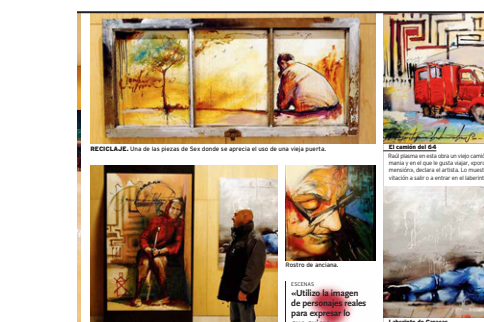
REAL MUNDIAL. Imagen de una de las obras de mayores dimensiones de las expositas, una tela encargo de la Feria de Madrid. (foto: JUAN CARLOS)

## El niño de las pinturas

### Raúl, Sex o 'El Niño de las Pinturas' cambia las paredes por los 'hienos al spray' y los expone en el Centro Municipal Arte Joven del Rey Chico, donde reflexiona sobre la vida del laberinto

Raúl, Sex o 'El Niño de las Pinturas' cambia las paredes por los 'hienos al spray' y los expone en el Centro Municipal Arte Joven del Rey Chico. El artista reflexiona sobre la vida del laberinto y su experiencia en el mundo del arte. Sus obras muestran una mezcla de colores y formas que crean un mundo visualmente impactante.

IDEAL



ABUELA. Una anécdota con el laberinto.

## El niño de las pinturas

### Raúl, Sex o 'El Niño de las Pinturas' cambia las paredes por los 'hienos al spray' y los expone en el Centro Municipal Arte Joven del Rey Chico, donde reflexiona sobre la vida del laberinto

Raúl, Sex o 'El Niño de las Pinturas' cambia las paredes por los 'hienos al spray' y los expone en el Centro Municipal Arte Joven del Rey Chico. El artista reflexiona sobre la vida del laberinto y su experiencia en el mundo del arte. Sus obras muestran una mezcla de colores y formas que crean un mundo visualmente impactante.

VIVIR



RECOLEJUE. Una de las piezas de Sex donde se aprecia el uso de una vieja puerta.

## El niño de las pinturas

### Raúl, Sex o 'El Niño de las Pinturas' cambia las paredes por los 'hienos al spray' y los expone en el Centro Municipal Arte Joven del Rey Chico, donde reflexiona sobre la vida del laberinto

Raúl, Sex o 'El Niño de las Pinturas' cambia las paredes por los 'hienos al spray' y los expone en el Centro Municipal Arte Joven del Rey Chico. El artista reflexiona sobre la vida del laberinto y su experiencia en el mundo del arte. Sus obras muestran una mezcla de colores y formas que crean un mundo visualmente impactante.

Miércoles 22 de mayo  
IDEAL

# El Ayuntamiento multa por primera vez al padre de un niño que hizo una pintada

Impone una sanción de 3.005 euros por el grafiti que realizó el menor junto a un amigo en el muro de mayo

**QUEO COMO**  
GRANADA. Para fines imputables a un procedimiento, el Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de un niño de 14 años que realizó una pintada en un muro de mayo.

El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de un niño de 14 años que realizó una pintada en un muro de mayo. El menor, que se llama Juan, fue acompañado por un amigo de su edad, y ambos realizaron la pintada en un muro de mayo. El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan por permitir que su hijo realizara la pintada.

la firma la había estampado sobre el muro de un monumento del siglo XV, lo que conlleva su restauración. El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan por permitir que su hijo realizara la pintada.



El menor escribió su nombre en letras grandes.

GRANADA

Martes 20 de mayo  
IDEAL

# UNA CRONOLOGÍA DE SU PINTADA

- 1. El pasado 19 de noviembre, un joven llamado Juan realizó una pintada en un muro de mayo.
- 2. Ante la noticia, el Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan.
- 3. El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan por permitir que su hijo realizara la pintada.
- 4. El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan por permitir que su hijo realizara la pintada.

# Cumbre policial contra las pintadas en monumentos

El caso del grafiti del Albaicín lleva a la Fiscalía Superior a actuar en toda Andalucía contra el arte callejero

El Ministerio Público pide que las fuerzas de seguridad tengan un guión común para perseguir los atentados contra el patrimonio

El caso del grafiti del Albaicín en Granada ha llevado a la Fiscalía Superior de Andalucía a actuar en toda Andalucía contra el arte callejero. El Ministerio Público pide que las fuerzas de seguridad tengan un guión común para perseguir los atentados contra el patrimonio.



La pintada origen del conflicto está en el Albaicín.

El caso del grafiti del Albaicín en Granada ha llevado a la Fiscalía Superior de Andalucía a actuar en toda Andalucía contra el arte callejero. El Ministerio Público pide que las fuerzas de seguridad tengan un guión común para perseguir los atentados contra el patrimonio.

El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan por permitir que su hijo realizara la pintada.

El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan por permitir que su hijo realizara la pintada.

El Ayuntamiento de Granada ha impuesto una sanción de 3.005 euros al padre de Juan por permitir que su hijo realizara la pintada.

EXPOSICIÓN 21, 22 y 23 DE DICIEMBRE 2010 GRANADA

todo a 50 colección 2010/2011

HOTEL TRY ALBAYZIN Carrera del Genil, 46 - GRANADA De 11:00 a 14:00 y de 17:00 a 21:30 hs.

Angel Benito Atención al Cliente 913 230 011

MASTER COMPRESSOR DIVING ALARM NAVY SEAL

JAEGER-LECOULTRE

PARA TIENDAS UNILABORANTICO 8000

MILNER, SUZANNE

WHAT ARE YOU MADE OF? TAGHEUER

JOYERIA

GRANADA

El caso del grafiti del Albaicín en Granada ha llevado a la Fiscalía Superior de Andalucía a actuar en toda Andalucía contra el arte callejero. El Ministerio Público pide que las fuerzas de seguridad tengan un guión común para perseguir los atentados contra el patrimonio.

IDEAL

GRANADA

VIERNES 20 DE AGOSTO DE 2009

# Cincuenta adolescentes de Granada clausuran un taller de graffiti dentro del programa "Reblate" decorando el patio interior del Centro de Asuntos Sociales de la Zona Norte

# Grábalo en el muro: no a las drogas

El taller de graffiti se realizó el pasado 19 de agosto en el patio interior del Centro de Asuntos Sociales de la Zona Norte. Los participantes, cincuenta adolescentes, decoraron el muro con grafitis que incluían mensajes contra las drogas.



FUTURO. Los adolescentes decoraron una de las paredes del Centro Social de la Zona Norte.

Los participantes, cincuenta adolescentes, decoraron el muro con grafitis que incluían mensajes contra las drogas.

Cosas que aprenden en la pared

Victor "The Kid", Marcos "Ocho", Marco "Spig" e Ignacio "El Gato" son algunos de los participantes del taller de graffiti.



IDEAL

GRANADA

VIERNES 10 DE FEBRERO DE 2008

# Llenan de 'graffitis' un coche policial del despliegue antiventa ilegal en la Sierra



Los policías locales patrullan por Piedrafita.

# Encargado un informe urbanístico sobre la estación

El informe de urbanístico sobre la estación de Piedrafita ha sido encargado por el Ayuntamiento de Granada. El informe evaluará el impacto urbanístico de la estación y las medidas necesarias para su integración en el entorno.

Oposiciones Cuerpo de Profesores

Curso dirigido prioritariamente al profesorado interino

COMPRESOR

UNIVERSIDAD DE GRANADA

15 de febrero de 2008

GRANADA



**Ciudad hoy** Granada Hoy

**Urbanismo obliga a los vecinos a limpiar los graffitis de sus fachadas**

**PLAN DE REHABILITACION EN EL E.E. ELVIRA-GÓMEZ**

**La ejecución de Elvira-Gómez alcanza el 95%**

**URBANISMO**

La ejecución del plan de rehabilitación del área de Elvira-Gómez, que supone un presupuesto de 200 millones de euros, ha alcanzado el 95% de su ejecución. Los trabajos de limpieza de fachadas y eliminación de graffitis son una de las prioridades del plan.

El concejal de Urbanismo, Juan Carlos García-Royo, ha anunciado que el Ayuntamiento de Granada va a exigir a los propietarios de viviendas que se ven afectadas por pintadas callejeras, si bien ha requerido a vecinos de Elvira que limpien sus fachadas de graffitis.

El plan de rehabilitación del área de Elvira-Gómez, que supone un presupuesto de 200 millones de euros, ha alcanzado el 95% de su ejecución. Los trabajos de limpieza de fachadas y eliminación de graffitis son una de las prioridades del plan.

El concejal de Urbanismo, Juan Carlos García-Royo, ha anunciado que el Ayuntamiento de Granada va a exigir a los propietarios de viviendas que se ven afectadas por pintadas callejeras, si bien ha requerido a vecinos de Elvira que limpien sus fachadas de graffitis.

**Urbanismo obliga a los vecinos a limpiar los graffitis de sus fachadas**

El concejal de Urbanismo anuncia ayudas para los propietarios de viviendas que se ven afectadas por pintadas callejeras, si bien ha requerido a vecinos de Elvira que limpien sus fachadas de graffitis.

El plan de rehabilitación del área de Elvira-Gómez, que supone un presupuesto de 200 millones de euros, ha alcanzado el 95% de su ejecución. Los trabajos de limpieza de fachadas y eliminación de graffitis son una de las prioridades del plan.

El concejal de Urbanismo, Juan Carlos García-Royo, ha anunciado que el Ayuntamiento de Granada va a exigir a los propietarios de viviendas que se ven afectadas por pintadas callejeras, si bien ha requerido a vecinos de Elvira que limpien sus fachadas de graffitis.

El plan de rehabilitación del área de Elvira-Gómez, que supone un presupuesto de 200 millones de euros, ha alcanzado el 95% de su ejecución. Los trabajos de limpieza de fachadas y eliminación de graffitis son una de las prioridades del plan.

El concejal de Urbanismo, Juan Carlos García-Royo, ha anunciado que el Ayuntamiento de Granada va a exigir a los propietarios de viviendas que se ven afectadas por pintadas callejeras, si bien ha requerido a vecinos de Elvira que limpien sus fachadas de graffitis.

**18** MARTE 18 DE AGOSTO DE 2009 **Granada Hoy**

**Vivir en Granada**

**VERANOS EN PRIMERA PERSONA**

**2001 El Niño de las Pinturas recuerda este verano como uno de los más intensos alrededor de la ciudad pintando más de un muro abandonado. El calor y las risas fueron los otros protagonistas**

**Un verano a golpe de spray**

Este verano más intenso para mí y mis colegas, pintando por toda la ciudad. Sobre todo esos pequeños muros. Muchos tardes que nos juntábamos a pasar el rato hablando de lo que más nos gustaba. Siempre hablando de lo que más nos gustaba.

Recordando cómo en una de esas tardes nos quedamos en un callejón y nos quedamos a pintar un muro. Nos quedamos en un callejón y nos quedamos a pintar un muro.

Amigos del graffiti que compartieron la misma pasión en uno de los momentos de ese verano de 2001 pintando en la Calle de la Virgen de la Victoria. En un momento de ese verano de 2001 pintando en la Calle de la Virgen de la Victoria.

Este verano más intenso para mí y mis colegas, pintando por toda la ciudad. Sobre todo esos pequeños muros. Muchos tardes que nos juntábamos a pasar el rato hablando de lo que más nos gustaba. Siempre hablando de lo que más nos gustaba.

Recordando cómo en una de esas tardes nos quedamos en un callejón y nos quedamos a pintar un muro. Nos quedamos en un callejón y nos quedamos a pintar un muro.

Amigos del graffiti que compartieron la misma pasión en uno de los momentos de ese verano de 2001 pintando en la Calle de la Virgen de la Victoria. En un momento de ese verano de 2001 pintando en la Calle de la Virgen de la Victoria.

**FUE NOTICIA ESE VERANO**

**De Gascartera y las Torres Gemelas**

La folla monumental, con coreografías en alto relieve de los graffitis y algún spray, estaba en su momento. Una gran fiesta que se celebró en un momento de ese verano de 2001.

La folla monumental, con coreografías en alto relieve de los graffitis y algún spray, estaba en su momento. Una gran fiesta que se celebró en un momento de ese verano de 2001.

**2 actual** Granada Hoy Viernes 21 de Agosto

**Arte**

**Homenaje a las víctimas del 11-M**

**Dos revolucionarios del pincel y el 'spray', cara a cara**

**El Niño de las Pinturas y David González Zafra aún sus técnicas en un mural que puede ser antaño de un proyecto en la Zona Cero de Manzanita**

**El Niño de las Pinturas y David González Zafra aún sus técnicas en un mural que puede ser antaño de un proyecto en la Zona Cero de Manzanita**

El Niño de las Pinturas y David González Zafra aún sus técnicas en un mural que puede ser antaño de un proyecto en la Zona Cero de Manzanita.

El Niño de las Pinturas y David González Zafra aún sus técnicas en un mural que puede ser antaño de un proyecto en la Zona Cero de Manzanita.

**vivir en Granada**

**El Niño de las Pinturas**

[ nacido a finales de 1991 y se dio a conocer gracias por toda Granada ]

**El arte está en la calle**

Una decena de jóvenes y algún que otro visitante pintan 'graffitis' por toda la ciudad

**El Niño de las Pinturas**

Una decena de jóvenes y algún que otro visitante pintan 'graffitis' por toda la ciudad.

Una decena de jóvenes y algún que otro visitante pintan 'graffitis' por toda la ciudad.

# Granada

granadahoy.com

Consulta la sentencia sobre el accidente en Hualter Santillán en el que murieron tres personas

**PATRIMONIO** Siguen las pintadas en el centro a pesar de la protección



Pintado en el centro.



Centro y la zona de Zócalo desde el Zócalo Sur.

## La escasa colaboración ciudadana incrementa las pintadas callejeras

El informe anual de la Unidad de Policía Judicial Adscrita al Fiscal Superior revela que el 65% de los monumentos han sido pintarrajados. El caso más grave en 2010, un grafiti de 20 metros en la Catedral

**ANÁLISIS** **48** los monumentos más afectados en 2010, con un total de 2.200 grafitis. Los resultados obtenidos en esta investigación, que el 65% de los monumentos han sido pintarrajados, revelan que el 65% de los monumentos han sido pintarrajados en 2010, con un total de 2.200 grafitis. Los resultados obtenidos en esta investigación, que el 65% de los monumentos han sido pintarrajados, revelan que el 65% de los monumentos han sido pintarrajados en 2010, con un total de 2.200 grafitis.

El informe anual de la Unidad de Policía Judicial Adscrita al Fiscal Superior revela que el 65% de los monumentos han sido pintarrajados. El caso más grave en 2010, un grafiti de 20 metros en la Catedral

## Un equipo de especialistas retira más de 200 grafitis de Dar al-Horra

El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas



El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.



El equipo de restauración trabaja para eliminar los grafitis.

### XV DATACIÓN

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

## El 15-M organiza una marcha para preservar Jestis del Valle

El grupo de Medios Ambientales organiza una marcha para preservar el espacio natural de Jestis del Valle

El grupo de Medios Ambientales organiza una marcha para preservar el espacio natural de Jestis del Valle. El grupo de Medios Ambientales organiza una marcha para preservar el espacio natural de Jestis del Valle.



Los voluntarios escuchan atentamente a uno de los jefes.

### CINE BERDULLAS RETRATA LA CRISIS

El realizador granadino analiza la crisis en su corto 'Berdullas'

### MÚSICA 4 COMPAÑÍAS DE GRANADA, EN PETEN

Las compañías de teatro de Granada se reúnen en Peten



### Participación en el Plaza Nueva

Los jóvenes participan en el programa de limpieza

## Grafitis para colorear la justicia

Medio centenar de jóvenes españoles e italianos pintan en Plaza Nueva su propósito para cumplir los derechos humanos



Los jóvenes participan en el programa de limpieza.

### P.T. (GRANADA)

Los jóvenes participan en el programa de limpieza. El programa de limpieza en Plaza Nueva.

### 5% DE LOS PARTICIPANTES

Los jóvenes participan en el programa de limpieza.

### Identidad, los jóvenes que la identificación profesional

Los jóvenes participan en el programa de limpieza. El programa de limpieza en Plaza Nueva.

Advertisement for 'Juegos de Mesa, Puzzles, Rompecabezas, Juegos Educativos' with contact information for 'Alquerque'.

## La Fiscalía echa en cara a los dueños de los BIC que no cuiden su patrimonio

La Memoria del Fiscal General del Estado recoge que no se denuncia lo suficiente y que los mismos titulares de los inmuebles producen daños en las fachadas al colocar cartones, focos o cámaras



Pintado en una calle de Granada.

### Las diligencias por delito aumentan en la provincia

Según los datos de la Memoria del Fiscal General del Estado, la provincia de Granada ha registrado un leve aumento del 0,2% en el número de diligencias por delito en 2010.

La Memoria del Fiscal General del Estado recoge que no se denuncia lo suficiente y que los mismos titulares de los inmuebles producen daños en las fachadas al colocar cartones, focos o cámaras.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

El equipo de restauración lleva trabajando semanas para limpiar las muros del monumento. El proyecto de limpieza, que cuenta con un presupuesto de 60.000 euros y que empezó el 31 de agosto, aplicará también unos productos químicos antipintadas.

# La UGR recuerda los versos de Gabriel Celaya en el centenario de su nacimiento

Guillén, Carvajal, Sánchez Trigueros y Chicharro intervienen en un acto en su homenaje

En el centenario de su nacimiento, el poeta granadino Gabriel Celaya es recordado por la UGR en un acto que se celebró el día 16 de mayo en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras. En la inauguración participó el rector de la UGR, Juan Manuel Martínez, y el vicerrector de Investigación, Juan Carlos García. El acto estuvo presidido por el profesor de Filosofía y Letras, Juan Manuel Martínez, y contó con la participación de los profesores de Filosofía y Letras, Juan Manuel Martínez, y el vicerrector de Investigación, Juan Carlos García. El acto estuvo presidido por el profesor de Filosofía y Letras, Juan Manuel Martínez, y contó con la participación de los profesores de Filosofía y Letras, Juan Manuel Martínez, y el vicerrector de Investigación, Juan Carlos García.



Gabriel Celaya.

# Hoy nace una web para escritores con la filosofía de red social

Un proyecto de escritores granadinos para crear una red social dedicada a la literatura

Un proyecto de escritores granadinos para crear una red social dedicada a la literatura. El proyecto se llama 'Escritores en Red' y está dirigido por el escritor granadino Juan Manuel Martínez. El proyecto tiene como objetivo crear una red social donde los escritores puedan compartir sus obras, opiniones y experiencias. El proyecto se llama 'Escritores en Red' y está dirigido por el escritor granadino Juan Manuel Martínez. El proyecto tiene como objetivo crear una red social donde los escritores puedan compartir sus obras, opiniones y experiencias.

# Carmen Romero imparte dos conferencias sobre volcans

La profesora de la Universidad de La Laguna visita hoy en el Edificio Mazarón de Fonteviviana

La profesora de la Universidad de La Laguna visita hoy en el Edificio Mazarón de Fonteviviana. Carmen Romero impartirá dos conferencias sobre volcans. La primera conferencia se celebrará el día 17 de mayo y la segunda el día 18 de mayo. Las conferencias se celebrarán en el Edificio Mazarón de Fonteviviana. Carmen Romero impartirá dos conferencias sobre volcans. La primera conferencia se celebrará el día 17 de mayo y la segunda el día 18 de mayo. Las conferencias se celebrarán en el Edificio Mazarón de Fonteviviana.

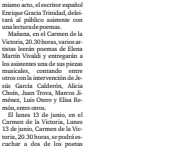


Carmen Romero.

# El granadino Javier López gana un certamen de grafiti en Jaén

Recibió material de grafiti valorado en unos 600 euros

El granadino Javier López ha ganado un certamen de grafiti en Jaén. El premio consiste en un lote de material de grafiti valorado en unos 600 euros. El certamen se celebró en Jaén y contó con la participación de varios artistas de toda España. Javier López ganó el primer premio con su obra 'El mundo es un paño rojo'. El premio consiste en un lote de material de grafiti valorado en unos 600 euros.



Javier López.

# Granada

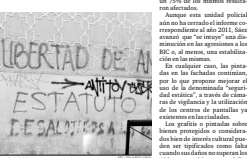
PATRIOTISMO Especialización en delitos contra edificios BIC



Imagen de uno de los edificios de Gran Vía víctimas de pintadas.

# Un referente nacional en la lucha contra el grafiti

La Policía Judicial de la Fiscalía Superior trasladará a otras provincias andaluzas sus experiencias en la lucha contra las pintadas en bienes protegidos para aunar protocolos



La unidad interactiva su especialización en noviembre de 2009.

La Policía Judicial de la Fiscalía Superior trasladará a otras provincias andaluzas sus experiencias en la lucha contra las pintadas en bienes protegidos para aunar protocolos. La unidad interactiva de la Policía Judicial de la Fiscalía Superior se especializó en la lucha contra el grafiti en noviembre de 2009. La unidad tiene como objetivo combatir los delitos contra edificios BIC y otros bienes protegidos. La unidad interactiva de la Policía Judicial de la Fiscalía Superior se especializó en la lucha contra el grafiti en noviembre de 2009.

# Fadeco no comparte las críticas de los constructores granadinos contra la Junta

El presidente de la patronal de constructores de Andalucía, Fadeco, se muestra crítico con las acusaciones de los constructores granadinos contra la Junta de Andalucía

El presidente de la patronal de constructores de Andalucía, Fadeco, se muestra crítico con las acusaciones de los constructores granadinos contra la Junta de Andalucía. Fadeco afirma que las críticas de los constructores granadinos contra la Junta de Andalucía son infundadas. Fadeco afirma que las críticas de los constructores granadinos contra la Junta de Andalucía son infundadas. Fadeco afirma que las críticas de los constructores granadinos contra la Junta de Andalucía son infundadas.



Uno de los artistas que pintó el grafiti en la fachada de la tienda de ropa.

# Juzgado de Granada dicta la primera condena por un grafiti

El juez impone a la autora de la pintada una multa e indemnización de 1010 euros por un delito de daños a la pared de una carnicería • La sentencia pudo haber sido de cárcel si la pintada estuviera sobre un BIC

El juez impone a la autora de la pintada una multa e indemnización de 1010 euros por un delito de daños a la pared de una carnicería. La sentencia pudo haber sido de cárcel si la pintada estuviera sobre un BIC. El juez ha condenado a una mujer de 21 años a pagar una multa de 1010 euros y una indemnización de 1010 euros por haber pintado un grafiti en la fachada de una carnicería. El juez ha condenado a una mujer de 21 años a pagar una multa de 1010 euros y una indemnización de 1010 euros por haber pintado un grafiti en la fachada de una carnicería.

# Jurbanismo obliga al Niño de las Pinturas a cambiar el spray por la 'brocha gorda'

El artista deberá "eliminar la pintura" realizada en Vista de los Ángeles número 5 y "reponer muro a su anterior estado" porque la obra no se ajusta a la paleta de colores y fue realizada "sin autorización"



El conocido artista que firma sus obras como 'Niño', pintando el mural en el Barrio de San Nicolás.

El artista deberá "eliminar la pintura" realizada en Vista de los Ángeles número 5 y "reponer muro a su anterior estado" porque la obra no se ajusta a la paleta de colores y fue realizada "sin autorización". El Ayuntamiento de Granada ha ordenado al artista 'Niño' que elimine su obra en la fachada de un edificio. El Ayuntamiento de Granada ha ordenado al artista 'Niño' que elimine su obra en la fachada de un edificio.



El artista 'Niño' pintando el mural en el Barrio de San Nicolás.

El Ayuntamiento de Granada ha ordenado al artista 'Niño' que elimine su obra en la fachada de un edificio. El Ayuntamiento de Granada ha ordenado al artista 'Niño' que elimine su obra en la fachada de un edificio. El Ayuntamiento de Granada ha ordenado al artista 'Niño' que elimine su obra en la fachada de un edificio.

Advertisement for 'Masajes Terapéuticos Sana' featuring 'QUIROMASAJISTA DIPLOMADA' and contact information.

Advertisement for 'Masajes Terapéuticos Sana' featuring 'QUIROMASAJISTA DIPLOMADA' and contact information.

GRANADA

INFORME DE LA SEMANA Defensa del patrimonio



A RADIOGRAFÍA DEL GRAFITI Los expertos catalogan más de 1.000 pintadas en zonas turísticas

Una empresa granadina ha creado una base de datos sobre las firmas que ocupan paredes y tipo de mobiliario urbano en la ciudad. Han identificado a 300 'manos' detrás de los sprays

Identificar a los protagonistas de estas pintadas, catalogarlas de "problemas" o "bonitas"...

reputación de esta empresa PIBE. Proceso catalogación y "documentación"...



GRANADA



ESTUDIO DE LAS FIRMAS

Escritura única, Planos del análisis, FIRMAS PLANAS, Técnicas especializadas. Diagrams and text explaining the study process.



El juez absuelve de pagar 900 euros al Niño de las Pinturas por un grafiti



La sentencia determina la nulidad tras la guerra de plazos. El artista urbano no tendrá que pagar la sanción de 900 euros

La sentencia del juez Miguel Ángel Fernández Madrid, de la Audiencia Provincial de Granada...

UNADA RIMONIO | NUEVOS ATENTADOS CONTRA LAS PAREDES DEL BARRIO



La asociación de vecinos reclama más control policial para evitar las pintadas. El pasado año se pusieron en la capital 28 sanciones por pintar en espacios prohibidos

El pasado año se pusieron en la capital 28 sanciones por pintar en espacios prohibidos

Los grafiteros se ceban (otra vez) con el Albaicín



El programa consta de varias fases de actuación que van desde la denuncia de las pintadas en espacios prohibidos...

HOTEL DE MASCOTAS Marina dog. 500 m² de instalaciones para el bienestar de tu mascota. Includes contact information and services.

El programa consta de varias fases de actuación que van desde la denuncia de las pintadas en espacios prohibidos...

El programa consta de varias fases de actuación que van desde la denuncia de las pintadas en espacios prohibidos...

El programa consta de varias fases de actuación que van desde la denuncia de las pintadas en espacios prohibidos...

El programa consta de varias fases de actuación que van desde la denuncia de las pintadas en espacios prohibidos...

El programa consta de varias fases de actuación que van desde la denuncia de las pintadas en espacios prohibidos...

GRANADA RAMÓN PÉREZ SENDRA, ARTISTA ● Ciengramos presenta 'Escenas del grafiti en Granada', un libro editado por el artista Sendra que realiza un recorrido por la historia de este arte con imágenes de archivo y entrevistas



David Pérez Sendra trabaja en un trabajo de arte en Móstoles en un momento del grafiti en su taller.

“El arte urbano ha despertado el interés de las administraciones”

Granada Hoy entrevista a Ramón Pérez Sendra, artista y autor del libro 'Escenas del grafiti en Granada'. El autor del libro explica cómo este arte ha despertado el interés de las administraciones y cómo se ha desarrollado en Granada.

¿Cómo se inicia usted en el mundo del grafiti? ¿Cuándo se inicia usted en el mundo del grafiti? ¿Cuándo se inicia usted en el mundo del grafiti?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

normalizado lo que se denominaba arte urbano, es decir, esas formas de expresión artística en las que el espacio público es el lienzo de los artistas. En el momento actual, el grafiti ha dejado de ser un fenómeno marginal para convertirse en una práctica artística reconocida y valorada.

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?



Una de las fachadas objeto de las pintadas.

El Arzobispado lleva al fiscal 20 agresiones contra su patrimonio

Muchos de los inmuebles están declarados como Bien de Interés Cultural y la mayoría gozan de la máxima protección que establece la legislación autonómica

El Arzobispado de Granada ha presentado al fiscal 20 denuncias por agresiones contra su patrimonio cultural. Las denuncias se refieren a pintadas y graffiti realizados en edificios de gran valor histórico y artístico.

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

Buscadores de arte URBANO

Yolanda Rojas se muda a Gran Vía con 'Griffia', una exposición del colectivo de artistas del grafiti Beautiful Losers

El colectivo de artistas del grafiti Beautiful Losers presenta una nueva exposición en Gran Vía de Madrid. La exposición, titulada 'Griffia', muestra obras de los miembros del colectivo.

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

Los grafitis se tramitarán como delitos penales con cárcel de uno a tres años

La pintada en Santa Isabel la Real inspira un decreto del Fiscal Superior de Andalucía que pide coordinación entre las fiscalías provinciales para que se contabilicen y persigan estas infracciones contra la Ley de Patrimonio

El Fiscal Superior de Andalucía ha emitido un decreto que establece que los grafitis serán tratados como delitos penales. El decreto busca una mayor coordinación entre las fiscalías provinciales para perseguir estas infracciones.

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona el grafiti con el arte contemporáneo?

¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana? ¿Qué papel tiene el grafiti en la cultura urbana?

EN BREVE ● 'Que voy de valia', un nuevo trabajo de María Dolores Sánchez sobre el arte urbano.

GRANADAHOY ● 'Dulce en México', con la exhibición del arte urbano en la ciudad de México.

EN BREVE ● 'Que voy de valia', un nuevo trabajo de María Dolores Sánchez sobre el arte urbano.

GRANADAHOY ● 'Dulce en México', con la exhibición del arte urbano en la ciudad de México.

