

# Grafiti y arte urbano: una propuesta patrimonial de futuro

## Graffiti and Urban Art: a future heritage proposal

Jaime SAN JUAN FERNÁNDEZ

Universidad de Cantabria  
Licenciado en Filosofía  
Máster en Patrimonio Histórico y Territorial  
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo  
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

sanjuanfdez@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0147-6003>  
Fecha de envío: 17/09/2018. Aceptado: 19/10/2018.

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1 (2018), pp. 181-210.  
ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

**Resumen:** En el presente artículo se realiza un breve recorrido a través del desarrollo de dos fenómenos culturales de nuestros días, el grafiti y el arte urbano, poniéndolos en relación con un posible uso patrimonial de los mismos.

**Palabras clave:** grafiti; arte urbano; urbanismo; bienes patrimoniales; cultura urbana; patrimonio.

**Abstract:** Throughout the present article, we want to draw a brief path over the development of two urban cultural phenomena, Graffiti and Street Art, relationating it with a possible proposal about their patrimonial use.

**Keywords:** Graffiti; Street Art; Urban Art; urbanism; heritage assets; urban culture; heritage.

\*\*\*\*\*

“Yesterday’s vandalism may yet be tomorrow’s heritage”<sup>1</sup>.  
A lo largo del presente artículo intentaré trazar unas líneas generales sobre un tema de perentoria actualidad dentro del campo de los estudios sobre patrimonio, así como de otros anejos, como pueden ser el urbanismo y el arte contemporáneo, ambos en estrecha relación con debates abiertos en torno al uso patrimonial del territorio y el mobiliario urbano.

A modo de conclusión, propondré algunas consideraciones que pueden ser tomadas como comentarios, con objeto de enriquecer una posible puesta en valor del fenómeno.

---

1 YOUNG, Alison, *Street art, public city: crime and the urban imagination*, Abingdon, Routledge, 2014, p. 150.

## 1. EL GRAFITI

Es frecuente encontrarnos con historias sobre el arte urbano que cronológicamente se circunscriben a una época moderna, más concretamente a mediados de los sesenta y setenta del siglo XX en Estados Unidos. Las razones son de peso y las desarrollaremos en epígrafes posteriores, pero cabe al menos hacer un comentario de aquellas manifestaciones escritas, pictóricas o simbólicas que acontecieron mucho antes de que los vagones de metro se viesan cubiertos de pintura.

### 1. 1. *Etimología y precedentes históricos*

El término italiano *graffiti* proviene del vocablo griego γράφειν (escribir, garabatear, dibujar)<sup>2</sup> que pasa al italiano *graffiare*. La arqueología ha usado el término *graffito* para referirse a los rasgados y las inscripciones realizadas sobre superficies varias —piedra, cerámica, yeso— ya sea mediante erosión del material, o mediante el uso de tintas aplicadas sobre ellas. El uso en singular del vocablo debería ser *graffito* (un *graffito*) y su plural el de *graffiti* (dos *graffiti*)<sup>3</sup>, pero sin duda debido a la influencia capital del *graffiti* neoyorkino en la globalización del término, el anglicismo *graffiti* ha pasado a una voz singular y *graffitis* para su uso plural. Han existido tímidos intentos de adaptar el vocablo a diferentes lenguas, ya sea al francés *graffite* o *grafito* en español, ambas con escaso éxito. Este fracaso filológico pone de manifiesto su impermeabilidad a las injerencias institucionales (lingüísticas, políticas) y mediáticas, así como la brecha entre su uso académico y su uso común entre los participantes de una comunidad lingüística que se reafirma por medio del lenguaje. En la versión del 2014 del diccionario de la Real Academia Española de la lengua, se recomienda el uso del término *graffiti* ya que en español la grafía “ff” no existe. La definición que encontramos es: “Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u tra superficie resistente”<sup>4</sup>.

2 GARÍ, Joan, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Fundesco, 1995, p. 24.

3 Tal es el caso de una de las primeras traducciones al español de un libro de Castleman; CASTLEMAN, Craig, *Los graffiti*, Madrid, Hermann Blume, 1987. Véase también, CASTLEMAN, Craig, *Getting Up / Hacerse ver: El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid, Capitan Swing, 2012.

4 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2017. *Diccionario de la lengua española*, definición

Debido a esta polisemia, muchos historiadores han calificado como grafitis algunas pinturas rupestres, las *programmatas* en Pompeya, o las inscripciones de Smyrna. Ya Brassai en un texto anejo a su *Graffiti* —titulado vehementemente *De la pared de las cuevas a la pared de las fábricas*— nos dice que

“los grafiti que aquí presentamos han sido tomados al azar de algunos paseos por París. En 1933, y a dos pasos de la Ópera, signos semejantes a los de las grutas de Dordoña, del Valle del Nilo o del Éufrates surgieron de las paredes. La misma angustia que ha labrado un mundo caótico de grabados sobre las paredes de las cuevas, traza hoy dibujos alrededor de la palabra ‘Prohibir’, la primera que el niño lee en las paredes”<sup>5</sup>.

Como recuerda Garí, no hay que caer en el error de calificar estas pinturas como grafitis debido a su carácter privado, ya que prescinden del carácter ilícito implícito en la propia esencia del grafiti, su *subversividad*. Existen ejemplos en el arte paleocristiano que sí desafían la autoridad y optan por lugares ocultos, clandestinos, pero dichos ejemplos tienen motivaciones religiosas alejadas del concepto contemporáneo que buscamos. La dicotomía entre público y privado que manejamos en nuestras sociedades postindustriales no es asumible por aquellas, ni mucho menos conceptos como los de subcultura, o tan siquiera el concepto de arte. Además, en muchas ocasiones el grafiti antiguo no era ni mucho menos revolucionario, todo lo contrario, era producido por y para las élites<sup>6</sup>.

No cabe duda de que algunos ejemplos de grafismos se adecúan a ciertos rasgos distintivos del arte urbano: algunos mensajes tienen una intencionalidad por parte del autor de hacerse públicos, de llamar la atención y provocar al espectador. Muchos tienen motivaciones estéticas que modifican los caracteres y añaden iconos para en-

---

de “graffiti” [Consulta 26 junio 2017]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=JPvdsiL>

5 BRASSAI, *Graffiti*, Londres, Flammarion, 2002, [consulta: 20 de Julio de 2017]. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/catalogo\\_\\_brassai\\_\(77\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/catalogo__brassai_(77).pdf)

6 Véanse los ejemplos de loas al poder encontrados en las ruinas de Aphrodisias que recogen BAIRD y TAYLOR; BAIRD, J. A. y TAILOR, Claire, *Ancient Graffiti*, en ROSS, Jeffrey Ian (ed.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Nueva York, Routledge, 2016, pp. 215-240. También, CHANIOTIS, Angelos, “Graffiti in Aphrodisias: Images—Texts—Contexts”, en BAIRD, J. A. y TAILOR, Claire (eds.), *Ancient Graffiti in Context*, Nueva York, Routledge, 2011, pp. 191-207.

riquecer el mensaje. En definitiva, la máxima de McLuhan de que *el medio es el mensaje* está ya presente. Sin embargo, las diferencias son tan notables que equiparar lo antiguo y lo contemporáneo sería caer en una ucronía errónea que distorsionaría aún más una posible comprensión del fenómeno. Quizá no es hasta el siglo XIX cuando comienzan a surgir figuras que representan mejor los valores de un grafismo contemporáneo: personajes como Bozo Texino o Arthur Stace son un buen ejemplo. El primero de ellos –personaje principal del documental de Bill Daniel *Who is Bozo Texino?*<sup>7</sup>– representa toda una tradición del grafismo en trenes de mercancías americanos, lo que también ha sido calificado como “hobo graffiti”: vagabundos, trabajadores del ferrocarril, polizones, cuya afición era marcar con tiza sus nombres (como en el caso de Texino junto a un símbolo) en los vagones, tejiendo así una red de mensajes, de marcas, que servirían como lenguaje y como método cohesión de una comunidad. El caso de Stace, más conocido como Mr. Eternity (1885-1967), es quizá más asombroso. Eternity, joven criminal y alcohólico primero, y predicador infatigable después, se dedicó desde 1930 hasta 1960 –tras una epifanía escuchando un sermón sobre el Evangelio de Isaías (57:15)— a estampar con tiza aquella palabra que para él había sido reveladora: eternidad. Su campaña de proselitismo le llevó a que finalmente a que su firma se identificara con el personaje. También encontramos ejemplos de pintadas políticas en los acontecimientos del mayo del 68 francés por parte de los situacionistas, en los mensajes que se encuentran dentro de los baños públicos principalmente a partir de la década de los sesenta (también llamados *latrinalia*), o en los mensajes con una finalidad de demarcación territorial empleados por las bandas criminales de Chicago, los Ángeles o California.

Todas estas manifestaciones componen una base para lo que posteriormente se conocerá como “grafiti hip hop” que tendrá su auge en el Nueva York de entrados los setenta y principios de los ochenta. Todas anteceden al concepto que buscamos asir, pues comparten preceptos, intenciones —algunas con carácter formal junto a otras subyacentes como la intencionalidad dialógica y el contenido semántico— que desbordarán sus propios límites y gestarán un nuevo epifenómeno: el grafiti.

---

7 DANIEL, Bill, *Who Is Bozo Texino?*, 2005, [consulta 23 de Julio de 2017]. Información disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt2987966/>

## 1. 2. El grafiti "hip-hop"

Para encontrar los precedentes históricos que permitieron el nacimiento del movimiento *hip-hop* y, por ende, del grafiti en Nueva York, hay que remontarse a un estudio de las causas sociales y económicas que propiciaron un florecimiento de una subcultura urbana capaz de crear vías de comunicación independientes.

Es durante la época de la gran depresión de 1929 cuando se produce un gran éxodo rural de gran población de descendientes de esclavos emancipados a las grandes ciudades. Dicho éxodo —reflejado en la literatura en novelas como la célebre *Las uvas de la ira* (1939) de John Steinbeck<sup>8</sup>— lleva consigo una migración de valores culturales del proletariado rural negro a un contexto urbano tales como la música *blues*, el *jazz*, y el *ragtime*. Sin una economía capaz de absorber la nueva mano de obra, la población negra se vio relegada a los barrios más pobres de las urbes, convertidos ahora en auténticos guetos de criminalidad y marginalidad.

“La principal razón de todos estos delitos es el desempleo y la pobreza crónicos y continuados. Durante y después de la Segunda Guerra Mundial, los negros estadounidenses emigraron en un número sin precedentes de las explotaciones agrícolas a las ciudades en busca de puestos de trabajo en las fábricas, justamente en un momento en que la economía estaba en rápida transición de la producción de bienes a la producción de servicios e información. Actualmente, más de la mitad de los negros norteamericanos viven en grandes ciudades, y más de la mitad de éstos —aproximadamente 7,5 millones de personas— viven en los lugares más sucios y más deteriorados del centro de estas ciudades. Durante la década de los setenta, en las grandes ciudades, mientras que el número de blancos pobres que vivían en el centro descendió en un 5 por ciento, el número de negros que vivían en la pobreza en el centro de las ciudades aumentó en un 21 por ciento. Mientras que, en 1983, uno de cada ocho blancos se acomodaba a la definición gubernamental de pobre, uno de cada tres negros también. Trabajar para salir de la pobreza no es tan fácil cuando el valor económico de la mano de obra de los negros supone en promedio un 60 por ciento del valor de la mano de obra de los blancos, la misma proporción de tres quintos que los autores de la Constitución de Estados Unidos usaron para valorar a los esclavos negros en cuanto a representación política”<sup>9</sup>.

8 STEINBECK, John, *Las uvas de la ira*, Madrid, El País, 2002.

9 HARRIS, Marvin, *Antropología cultural*, Salamanca, Alianza, 2001. p. 515.

Estos cambios culturales importados de las comunidades migrantes modifican las relaciones sociales y económicas de la ciudad, y son factores determinantes para comprender el origen de expresiones creativas como el *hip-hop* y, en particular, el grafiti<sup>10</sup>.

Durante los años sesenta y setenta se produce en Nueva York el florecimiento de una nueva subcultura<sup>11</sup> a espaldas de la hegemónica, el *hip-hop*, capaz de canalizar las inquietudes de una población pobre, migrante y joven. Lo que se ha llamado “los 4 elementos del *hip-hop*” —graffiti, *breakdance*, rap, *DJing*— sentaron las bases del movimiento que hundirá sus raíces en las *inner cities*, llevando a miles de jóvenes a expresar mediante la música rap las dificultades a problemas derivados de la pobreza en las grandes ciudades, a nuevos bailes y, también, a encontrar caminos para hacerse ver (*getting up*) dentro de un entorno que les es hostil. El grafiti es el vehículo de expresión artístico de estos jóvenes, que comienzan a escribir sus nombres en sus barrios, en los parques, en las estaciones de metro, comienzan a organizarse en grupos (*crews*), comienzan, en definitiva, a forjar una comunidad cuyo fin es destacar sobre el resto y desafiar los cánones impuestos por una autoridad de la que no se sienten partícipes.

Podemos diferenciar dos fases evolutivas dentro del grafiti *hip-hop*<sup>12</sup>, la primera desde sus orígenes en los setenta hasta finales de los ochenta, y la segunda de los ochenta hasta los noventa. La primera

---

10 DIEGO, Jesús de, *Graffiti. La palabra y la imagen*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 2000, pp. 150-151.

11 El término subcultura, como se apresura a incidir De Diego, encierra múltiples interpretaciones por ser significativamente problemático. Por un lado, apunta a descripciones desde la antropología urbana que entienden el concepto de subcultura como una cultura de la pobreza, y otras que apuestas por una nueva comprensión de la pobreza de la ciudad; HANNERZ, Ulf, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.; CASTELLS, Manuel, *City, Class and Power*, Nueva York, Macmillan Education, 1978. El propio autor se adscribe a una tercera definición de Pamela Dennat en la que la subcultura constituye una “cultura paralela ajena a la cultura hegemónica institucional en sus medios de difusión, de creación y, en última instancia, en sus mismos intereses”; DIEGO, Jesús de, *Graffiti...*, p. 140.

12 Aceptamos aquí la nomenclatura heredada de Garí; GARÍ, Joan, *La conversación mural...* que a su vez recoge de Baudrillard, para diferenciar el grafiti americano (más centrado en el estilo), del grafiti europeo y, especialmente, del modelo francés, más centrado en un mensaje político e icónico.



fase de expansión del movimiento tiene como figura central la firma, el *tag*. Suele asumirse por parte de los que más han profundizado en el caso neoyorkino (Castleman, Chalfant, Cooper) que el pionero en comenzar a plasmar aquí y allá su nombre fue un joven de ascendencia griega llamado Demetrius, cuyo alter ego era *TAKI 183*. Esta rúbrica aparecía en los vagones de metro, estaciones de bus, monumentos, fijándose a los materiales con la viscosidad plástica que proporcionaba la pintura del aerosol. Así describe Castleman este suceso:

“Las primeras muestras de pintura mural se remontan a la época prehistórica. Pero la historia de la modalidad de grafiti característica del metro de Nueva York se inicia, según el parecer general, a finales de los años sesenta, cuando un joven de Washington Heights llamado Demetrius empezó a escribir su apodo, Taki, y el número de su casa, 182, en las paredes, en las marquesinas de los autobuses, en los monumentos públicos y, sobre todo, en las estaciones de metro de todo Manhattan”<sup>13</sup>.

Sea producto de la mitomanía o no, lo cierto es que este individuo forma parte ya de la historia del grafiti como primitivo representante del pistoletazo de salida de una guerra de estilos que pondrá en jaque a las autoridades. Después de *TAKI* vinieron decenas más: *Frank 207*, *Chew 123*, *Julio 204*, *Bárbara 62*, *Soul 1*... todos centraban su actividad principalmente en la firma. Este punto es de importancia capital para captar la relevancia y las características particulares de este tipo de grafiti neoyorkino: es el *tag* el elemento fundamental sobre el que se articula todo, la firma, el nombre; y de ahí seguirá lo demás, el estilo. Los grafiteros comenzaron a adoptar el título de escritores (*writers*), y comenzaron a *bombardear* la ciudad con firmas, en principio sin ningún objetivo más allá que ver su nombre repetido y adquirir fama. Aún en los primeros pasos de esta fase inicial, el estilo era un asunto menor, lo realmente importante era la ubicuidad, el respeto, llegar a más sitios que el resto sin prestar demasiada atención a las propiedades ornamentales. En este momento todavía las letras son legibles, se reconocen perfectamente las grafías, pero pronto comienzan a añadirse adornos (estrellas, coronas, flechas), que complican la lectura y precipitan el primer paso hacia una encriptación gremial. Ese estilo cada vez más abigarrado va configurando lo que con posterioridad se conocerá como *wildstyle*: los caracteres se alargan y contorsionan hasta lo imposible, se entremezclan

---

13 CASTLEMAN, Craig, *Getting Up...*, p. 83.

dando una sensación de movimiento y elasticidad que tiene como contrapunto la opacidad sintáctica.

Es curioso como esta primera fase, que tiene como protagonista principal la firma, al importarse a nuestro país adquiere ciertas características autóctonas subrayables. El *estilo flechero* madrileño simboliza una nota distintiva dentro del panorama internacional, en la que el escritor *Muelle* tiene un protagonismo ineludible. Juan Carlos Argüello (1966-1995), más conocido por su inconfundible muelle, popularizó a mediados de los ochenta un estilo que multiplicó las flechas, añadiendo otras particularidades como la marca registrada (la letra “R” encerrada en un círculo) que, en un primer momento era puramente accesorio, pero, con el tiempo, se hizo realidad: inscribió su firma en el registro para tener *copyright*. Después de él vinieron otros como *Bleck la Rata* (que hurtaba su nombre del poco celebrado *Bleck le Rat* francés, inspirador directísimo de *Banksy* en el futuro), *Toro*, *Rafita*, *Tifón* (Daniel Guzmán, más conocido por su posterior carrera en el mundo del cine y la televisión), *Remebe*, *Dólar*, o *Glub* (contando este último con unas memorias sobre su actividad en aquellos años muy interesantes). Antes de la llegada de Afrika Bambaataa y los primeros focos de cultura *hip-hop* en España —frecuentemente en las inmediaciones de las bases americanas de Alcorcón y Alicante— la flecha ya hacía acto de presencia en las calles de la capital, y un claro ejemplo de ello lo encontramos en el documental de Pascual Cervera titulado *Mi firma en las paredes*<sup>14</sup> que reflejaba las inquietudes de aquellos jóvenes. Dejando a un lado este peculiar desarrollo del estilo local, las cosas siguieron evolucionando a lo largo de los ochenta por Nueva York. La mayor complejidad de las firmas fue pareja al avance en las herramientas: se perfeccionaban las boquillas, iban siendo más accesibles rotuladores con punta más ancha... incluso el ingenio hacía que los escritores modificasen algunos utensilios domésticos —reutilizando betunes e introduciendo la tinta, fabricando rotuladores con carretes de fotografía y la parte acolchada de los borradores de las pizarras, etc.— para marcar la diferencia con el resto y, sin darse cuenta, poner en marcha una carrera por la innovación y el desarrollo pictórico.

---

14 CERVERA, Pascual, *Mi firma en las paredes*, Radio Televisión Española (RTVE), 1990 [consulta 23 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/cronicasurbanas-firma-paredes/1067387/>





Fig. 1. *Subway Art*. Martha Cooper and Henry Chalfant. 1984. Nueva York

En un indeterminado momento de congestión de las principales zonas de *bombardeo* de firmas (estaciones y demás), los escritores dieron el paso a los vagones del metro (Fig. 1). Este paso fue crucial y supuso un salto cualitativo en el desarrollo del fenómeno. Los escritores que antes asumían ciertos riesgos (multas, guerras con otras bandas delictivas, anonimato), ahora los asumían con más contundencia: la peligrosidad de pintar en los hangares custodiados por vigilantes y perros, alambradas, los carriles electrificados, la cuantía sustancialmente mayor de las penas..., pero todo ello tenía como finalidad una

mayor exposición pública, que su nombre circulase de una parte a otra de la ciudad a la vista de todos. Escritores como *Super Kool*, *Phase II*, *Stan 153*, *Skeme*, *Lee*, *Blade*, o el celeberrimo *Seen*, comenzaron a llenar de colores los vagones. Las firmas iban quedando atrás y se iban imponiendo nuevos estilemas, colores, y nuevas formas. El *throw up* (la "pota"), el *estilo pompa*<sup>15</sup>, el plata rápido<sup>16</sup>. Todas estas nuevas formas combinaban ya varios colores —aunque con una gama cromática y una profundidad todavía simple— que seguían al desarrollo natural de la firma. Estas nuevas manifestaciones se caracterizaban por tener un fondo más o menos uniforme de un color base (cualquiera servía mientras hiciese contraste con el trazo del contorno, aunque los más populares por su sencillez era el uso de blancos y negros que, con el tiempo, evolucionaría hacia un estilo "plata", que hoy encontramos en la mayoría de piezas rápidas de autopistas, cierres y, en general, en cualquier lugar en el que el escritor no pueda disponer de tiempo suficiente para nada elaborado), un trazo que defina el relleno, y en ocasiones un mensaje del autor en uno de los costados.

La batalla comenzó a librarse en los trenes, y así queda reflejado en aquella obra clave del grafiti que fue el documental de Chalfant y

---

15 Dentro de los *throw-ups*, el estilo pompa es característicamente redondeado. Suele trazarse sin levantar el spray, de un solo trazo, y recuerda a ciertas tipografías presentes en el comic.

16 El término *Throw up* requiere alguna descripción más exhaustiva debido a que bajo este nombre encontramos una diversidad de prácticas heterogéneas. En general, la "pota" hace referencia a una composición simple de pocos colores, rápida, en la que el autor busca simplemente "dejarse ver", algo a medio camino entre una firma y una pieza (*piece*) en la que se introducirían colores, fondo, y otras características que requieren de planificación y logística necesarias. Debido a que suelen realizarse a la carrera (*on the run*), suelen tener un acabado muy pobre en contraste con las piezas, pero algunos han sabido sacar partido a esta sencillez y han hecho de ella su sello distintivo (véase el caso de *Buny* o *Coun* en España). Al tratarse de una de las formas de escritura más ilegal (directamente suele llamarse a esta práctica "vandal") y más perseguida por los servicios de limpieza, los escritores han ido modificando los hábitos (posiblemente también motivados por una industria del aerosol que ha ido respondiendo a las necesidades que los escritores reclamaban para que sus trabajos permaneciesen el mayor tiempo posible sin ser borrados), y han ido utilizando más y más el color plata para sus fines. El color plata es más difícil de borrar por su mayor densidad de cromo, por lo que se trata de la herramienta perfecta para dicho cometido. También, los colores para trazar han ido avanzando en tecnología, y ahora existen gamas de negros con pintura de mayor densidad para que el cromo no se "coma" la pintura, dando un acabado más óptimo.

Tony Silver *Style Wars: The origin of Hip-Hop* (1983<sup>17</sup>). En aquellas imágenes se veían las necesidades de expresión de aquellos adolescentes, sus sueños por pintar en más sitios y hacerse conocidos por todos, los problemas familiares que les suscitaba pintar en la calle, las opiniones de las autoridades sobre el fenómeno y sus iniciativas para erradicarlo, en suma, el bullir de un movimiento en pleno vigor. El documental tuvo un impacto tremendo en la opinión pública, especialmente en los jóvenes, lo que produjo una multiplicación de las pintadas y las *crews* en la ciudad. Se consolidó una escena con una terminología propia que ha sido recopilada en diversas ocasiones: Chalfant en su *Spraycan Art*<sup>18</sup> (1987), Sarah Giller en su web *Art Crimes*<sup>19</sup>(1996), y otros glosarios en internet que acumulan gran cantidad de términos relacionados con el grafiti y, en general, con el *hip-hop*<sup>20</sup>.

Si hasta los ochenta la técnica se fue perfeccionando, ya en los noventa era una realidad. La prensa hablaba de ello, surgían reportajes que alababan las nuevas vanguardias que las calles dictaban y, debido a esta toma de conciencia por parte de la mayoría de la sociedad del fenómeno, comenzaron a llevarse a cabo las primeras respuestas políticas de persecución contra el grafiti encarnadas principalmente por el alcalde neoyorquino John V. Lindsay. Castleman recopila algunas palabras al respecto bastante esclarecedoras:

“En la primavera de 1972 apareció en la prensa local un nuevo artículo sobre el tema del grafiti. Su intención no era ayudar a que los neoyorquinos se familiarizaran con los escritores, sino declararles la guerra a estos últimos. El 21 de mayo, el Presidente del Consejo, Sanford Garelik, se expresaba en los siguientes términos ante un grupo de periodistas: El grafiti contamina el ojo y la mente y puede ser una de las peores formas de contaminación que hemos de combatir. Invocaba a los ciudadanos de Nueva York a unirse a declarar una guerra abierta contra el grafiti y además recomendaba el establecimiento de un día mensual

---

17 CHALFANT, Henry y SILVER, Tony, *Style Wars*, Public Art Films, 1983, [consulta 23 de Julio de 2017].

18 CHALFANT, Henry y PRIGOFF, James, *Spraycan Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1987.

19 GILLER, Sarah, *Art Crimes*, [consulta 26 de Julio de 2017]. Disponible en: <https://www.graffiti.org/>

20 WIKIPEDIA, *Glossary of graffiti*, [consulta 23 de Julio de 2017]. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary\\_of\\_graffiti](https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary_of_graffiti)



Fig. 2. Why graffiti writers hate street artists. Lush. Disponible en: <https://www.instagram.com/lushsux>

de lucha contra el grafiti, en el cual los neoyorquinos, bajo los auspicios del departamento de medio ambiente, se dedicarán a raspar paredes, vallas, edificios públicos, estaciones y vagones del metro, etc"<sup>21</sup>.

Los escritores más relevantes comenzaron a recibir ofertas comerciales para decorar algunos establecimientos. La población —en la mayoría de barrios periféricos— asumía esa estética urbana que el grafiti había impuesto en la ciudad como parte de ella misma, y algunos comercios querían modificar su imagen para dar a su negocio

21 CASTLEMAN, Craig, *Getting Up...*, p. 200.

un aire más juvenil que diese un empujón a las ventas. Normalmente los trabajos se reducían a un diseño por parte del dueño que incluía algún logotipo o el nombre del negocio en tipografía totalmente legible, por lo que algunos estilos como el *wildstyle* estaban prohibidos y la libertad creadora de los escritores estaba sometida a los dictámenes del acuerdo.

Dentro de la comunidad de escritores de grafiti, toda aquella actividad que se aleje de su actividad natural —pintar en cualquier lugar su nombre con espráis y rotuladores—, de manera ilegal y no remunerada, se entiende como otra cosa, algo que ya no es grafiti propiamente dicho (Fig. 2). El uso del aerógrafo o de pinceles, supone acercarse a las herramientas propias del arte común, de igual manera que aceptar trabajos decorativos convierte al escritor en un *artista*. Los círculos del arte, las galerías, los críticos y marchantes, son vistos, o bien con recelo, o bien como estafermos a merced de los poderes económicos que manejan en realidad las instituciones.

A pesar de estas premisas, muchos escritores de grafiti empezaron a colaborar con algunos organismos relacionados con el mercado del arte, aceptando trabajos y cobrando algunas sumas de dinero que les permitiese subsistir con ello, dejando a un lado su actividad en la calle para centrarse en actividades más “formales”. Los motivos de este cambio de actitud por parte de algunos ya los hemos ido apuntando: la popularización de la estética grafiti hizo crecer la demanda de producción, y la política anti-grafiti estranguló poco a poco la actividad en las calles.

### 1. 3. *El grafiti y el arte*

Las primeras incursiones del grafiti dentro de las galerías se empezaron a dar ya en los años setenta, más en concreto en 1972 de la mano de un estudiante de sociología del *City College* de Manhattan llamado Hugo Martínez. Martínez, que capitaneó hasta 1982 la *Union of Graffiti Artist* (UGA) gracias a las amistades que se fue labrando de su encuentro con algunos jóvenes escritores de Manhattan como *Snake I*, *Stitch I*, *Cat 87*, que a su vez eligieron a nuevos miembros para la organización a los ya respetados *Lee 163*, *Bama*, o *Phase II*. El grupo comenzó reunido en el apartamento de Martínez, y finalmente consiguió un *loft* en la zona norte que arrendaban al municipio por un importe simbólico de un dólar anual. A pesar de algunos conflictos internos



que acusaban a Martínez de ser racista y machista con la gestión de las admisiones en el grupo, en 1973 se inauguró la primera exposición en la *Razor Gallery* del Soho (Nueva York) formada por una veintena de lienzos. El precio de las obras oscilaba entre 200 y 3000 dólares, de los que, según el relato de *Bama* recogido por Castleman<sup>22</sup>, se vendieron bastantes. El grupo terminó prescindiendo de Martínez para realizar una última exposición en la *Artist Space Gallery* del Soho y, finalmente, se autodisolvió.

Otra de las organizaciones que han facilitado la entrada de escritores en las galerías es la *Nation of Graffiti Artist* (NOGA), fundada en 1974 por el actor Jack Pelsinger. Del contacto con Martínez y los miembros de UGA, Jack montó un pequeño taller en Washington Heights abierto para todos los escritores (incluidos aquellos que no eran aceptados por la UGA). En diciembre de 1974 organizó la primera exposición en el *Central Savings Bank* de Broadway. El grupo siguió creciendo, se fueron añadiendo nombres más conocidos a sus filas como *Stan 153*, *IN*, o *Kase*. Durante el año 1975 el NOGA exhibió algunas obras y en 1976 el *Prospect Hospital* del Bronx les encargó la confección de un gran mural. En 1977 una iglesia metodista del Bronx puso a la disposición de la organización un almacén para sus actividades, que han ido menguando hasta la actualidad.

En 1978 Stefan Eins y su colega Joe Lewis abrieron la *Fashion Moda Gallery* en el sur del Bronx, y rápidamente también se convirtió en un punto de encuentro dentro de la escena de confluencia entre el grafiti y el arte. Otras galerías como la *Razor* de Nueva York o la *Medusa* en Roma empezaron en aquellos años a exponer grafiti de artistas como *Lee*, *Futura 2000* o *Seen*. En los ochenta se produce la gran explosión del grafiti en los ambientes *underground* del arte en Nueva York como nueva tendencia cultural de moda.

“In the 1980s, New York’s Lower East Side saw the proliferation of multi-disciplinary arts events and tightly knit social scene revolving around creativity, parties, and drugs. Like Abstract Expressionism in the 1940s, or the beat poets and social activist if the 1960s, the Graffiti movement blossomed within a specific, subversive social scene”<sup>23</sup>.

---

22 CASTLEMAN, Craig, *Getting Up...*, p. 432.

23 ROSS, Jeffrey Ian (ed.), *Routledge Handbook...*, p. 468.



El trasvase cultural había comenzado a cruzar el Atlántico, y en 1983 el museo *Boijmans Van Beuningen* de Rotterdam acoge diversas exposiciones de algunos escritores como *Blade, Seen, Crash, Noc* y *Lee*. El mercado europeo (Dinamarca, Francia y Países Bajos) fueron aceptando la entrada de algunas obras, lo que fue un factor decisivo para la institucionalización del grafiti dentro del mercado del arte mundial<sup>24</sup>. El trabajo de algunos galeristas como Claudio Bruni o Yaki Kornblit fue decisivo en este respecto. Aunque descontextualizado de su medio, el grafiti y la cultura *hip-hop* desembarcaba en el viejo continente bajo una nueva piel: el arte urbano

## 2. EL ARTE URBANO

Es durante ese 1983 cuando se inaugura la exposición “Post-Grafiti” en la *Sidney Janis Gallery*, dando, a mi entender, un paso importante hacia una institucionalización de aquello que, hasta la fecha, había quedado etiquetado como “grafiti” y con el que ahora, con la inclusión del prefijo “post”, había de prestarse a un análisis diferente. Es, como digo, este prefijo el que marca un salto cualitativo entre el calificado como “grafiti *hip-hop*” imperante hasta la fecha y un nuevo periodo de “artistas urbanos”, un salto fraguado por comisarios, galeristas, y demás individuos vinculados a las instituciones. Lo que otrora fueron grafitis —si se quiere hablar en un lenguaje punitivo, “pintadas”—, ahora se presenta como el fruto maduro de un proceso artístico. A modo de bisagra, el prefijo redefine términos porosos y ambivalentes como el de marginalidad, dotándolo de un nuevo significado: joven, urbano, rebelde, fresco. Los medios de comunicación, la toma de conciencia generalizada de su actividad independiente de la de las bandas criminales, así como la participación de individuos provenientes de las clases medias, propició dicho cambio de actitud y de recepción.

“This change of perception may have been spurred by an increased use of graffiti in mainstream marketing, media, and in the production of local creative capital by the turn of the century (Baudrillard, 1993; see also Alvelos, 2004). Just as it had once been associated with hip hop culture in New York, it was becoming seen as part of hipster culture in L.A...

In neighborhoods like Echo Park —a traditionally Chicano/a and bohemian district in Los Angeles (Hurewitz, 2007)— graffiti, which was

24 ROSS, Jeffrey Ian (ed.), *Routledge Handbook...*, p. 678.

once seen as evidence of a strong gang presence, began to be seen as indicative of artsy lifestyles and fashionably transgressive sensibilities (Bloch, 2012a). Part of this shift is the result of graffiti increasingly being understood as produced by white, art-school educated, middle-class, suburban, men and women possessing high degrees of distinctive social, economic, and cultural capital (Bourdieu, 1984, 1986; Lasley, 1995). The turn away from conflating graffiti with gang activity also resulted in a name change.

Graffiti in some of its more acceptable forms began to be called 'street art', a less portentous term than 'post-graffiti', which had been used in academic circles since the efforts to gallerize graffiti in New York City in 1983 (Janis, 1983; Dickens, 2008)<sup>25</sup>.

En vista que las medidas adoptadas por las instituciones políticas con el fin de erradicar de las calles el grafiti no tienen el resultado esperado, el *establishment* comienza a buscar alternativas para convertirlo en un fenómeno socialmente aceptable. El grafiti quedará definitivamente desacreditado como arte y pasará a verse como un pasatiempo de jóvenes inadaptados empeñados en burlar a las fuerzas del orden para ensuciar la ciudad con su ego-feísmo críptico. En el postgraffiti y el arte urbano, sin embargo, se prescinde de sus inconvenientes: el nombre del escritor ya no tiene un papel principal, ni tampoco la superficie; los muros pasan a ser lienzos, lo ilegal y efímero de la obra se pierden.

La cada vez más fuerte represión llevada a cabo por las patrullas anti-graffiti en el Nueva York de mediados de los ochenta, junto con la operación de lavado de imagen del grafiti (aceptado y por tanto aceptable) en las galerías, hace que el movimiento *underground* se mueva hacia el oeste y que allí germine un movimiento alternativo. La llamada *Generación X*, jóvenes desencantados con el ideal *hippie* que se refugiaron en el punk, el *skate* y, el grafiti como formas expresivas; tomó el relevo. Esto es manifiesto en la emergencia de grupos clásicos del nuevo estilo como *Red Hot Chili Peppers*, *Linkin Park*, *Blink 182*, que dieron pie a novelas como *La Escoba del sistema* de David Foster Wallace. También se sumaron ilustradores, los dibujantes de cómic, directores de cine independiente —véase, como ejemplo, la obra de Kevin Smith— y diseñadores gráficos. Se creó una nueva red de galerías más preocupadas por mantener los valores tradicionales del grafiti como

25 ROSS, Jeffrey Ian (ed.), *Routledge Handbook...*, pp. 441-442.

la *Alleged Gallery*, abierta en 1992 por Aaron Rose, como una década antes ya lo fue la *Fun Gallery* o la *Razor*.

Algunos escritores como *BG 183*, *Seen*, *Blade* o la *TATS CRU*, empezaron a confeccionar murales comisionados por empresas como Sony o Coca-Cola, así como diseños para artistas como *Big Pun*, *Rick Ross*, *Metallica*, *Nikki Minaj*, etc. Otros cambiaron el aerosol por el ordenador, el arte digital y el diseño gráfico, incluso el diseño de juguetes, de ropa, muebles (ejemplos como *Wise*, *Ces*, *Rime*, *Roid*...o en nuestro país *Dems*, *Rois*, *Lahe*, *El niño de las pinturas*, *Okuda*, etc). Como hemos dicho, la influencia del *skate*, el punk rock, la cultura *tattoo*, fueron determinantes en la revitalización y redifusión del movimiento, generando un nuevo campo de producción cultural del que salieron estrellas como *Shepherd Fairy*, *Stephen Powers*, o *Invader*. El empuje de estos artistas allanó el terreno para un género más inclusivo en formas y mensajes que pasó definitivamente a denominarse *Street Art*/Arte Urbano hasta nuestros días.

Quizá el siguiente acontecimiento importante que ha llamado la atención del mundo entero por haber cobrado con relevancia en medios y ser objeto de controversia ha sido el artista británico *Banksy*. Se podría decir que *Banksy* no ha sido del todo original, que tiene como referencia otros artistas (en su mayoría continentales) de los que copia/toma ideas y las transforma. Tomando como referencia un análisis histórico, no tiene lugar hacer una crítica por ello, ya que ninguna creación puede tomarse como *ex nihilo*, por lo que hay que valorar su importancia a través de otros factores. Como nos dice Maia Morgan en su artículo *Graffiti, Street art, and the evolution of the art market*<sup>26</sup>, es pertinente hablar de un momento post-*Banksy* dentro del mercado del arte contemporáneo. A pesar de que muchos artistas han ido medrando dentro del mercado durante todos estos años, de que han ido cobrando relevancia en ciertas esferas de influencia (presente en exposiciones en las *Blue chip galleries* de Chelsea, foco de especial importancia para el mercado del arte de Nueva York, así como en el *MoMa*, y otras galerías europeas), no cabe duda de que *Banksy* es el más laureado por la crítica. Ya por el año 2014, muchas galerías comenzaron a realizar retrospectivas sobre artistas con un estilo cercano al grafiti/arte urba-

---

26 MORGAN, Maia, *Graffiti, Street art, and the evolution of the art market*, en ROSS, Jeffrey Ian (ed.), *Routledge Handbook...*, p. 462.



Fig. 3. *Truck Art Project*. Suso33. 2016

no, he incluso el mercado se extendió más allá de sus límites tradicionales y se comenzaron a vender obras directamente extraídas, es decir, arrancadas de la calle, para su posterior venta. Esta práctica, curiosamente, no era ilegal debido a que los artistas no poseen derechos sobre las obras que han realizado, en muchas ocasiones, en propiedades privadas. Pero, volviendo a la nueva oleada de artistas que como *Banksy* han copado el mercado, podemos destacar las obras de *Faile*, *Swoon*, *Bast*, *Kaws*, *Mcgee*, *Fairey* y *ESPO* como componentes sobresalientes de un estilo más acorde al artista urbano, y clásicos como *Futura*, *Lee*, *Seen2*, *Cope2*, que continúan su evolución como escritores de grafiti sin perder su estilo original de aquellos setenta en Nueva York.

Superada la tradicional distinción entre “arte elevado” y “arte popular” —en terminología de Eco, la dialéctica entre *Apocalípticos e integrados*<sup>27</sup>— llevada a cabo, quizá en primer lugar por las vanguardias y quizá posteriormente por el impresionismo abstracto, hay que añadir, como oportunamente apunta también Morgan<sup>28</sup>, el importante relevo generacional dentro de las instituciones. Todos los jóvenes que crecieron en los setenta y los ochenta y que se vieron imbuidos por la publicidad, la televisión, el cine, y lo que veían en las calles, ahora son los mismos curadores, galeristas, y críticos que manejan los aparatos del sistema institucional. Aquellos jóvenes —que ahora

27 ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, 1984.

28 MORGAN, Maia, *Graffiti, Street art...*, p. 460.

están en la treintena o cercanos a los cuarenta— también son figuras relevantes dentro del coleccionismo y de las altas finanzas. Algunos ejemplos dentro del gremio de directores de cine independiente (como Jonathan LeVine o Aaron Rose), hasta Angelina Jolie y Brad Pitt comprando obras de *Banksy* por valor de un millón de libras<sup>29</sup>. En el caso español también tenemos algunos mecenas interesados en la materia. Jaime Colsa, fundador y consejero delegado de la empresa de transportes Palibex, coleccionista y también promotor del proyecto *TruckArtProject* (Fig. 3) que, en los últimos años, ha dado la posibilidad a jóvenes artistas urbanos (*Suso33, Okuda, Spok, Rosh333, Felipe Pantone, Aryz, Remed, Nano4814, Sen2 Figueroa*, etc.) de decorar algunos de los camiones de su empresa a la vez que ha promocionado económicamente el rodaje de cortos y la producción de grandes murales o exposiciones. Otros galeristas como Javier López y Fer Francés, o galerías de nueva apertura como la *Fresh Gallery*, también han apostado por artistas urbanos para sus colecciones, y han abierto nuevas vías de difusión para este contenido.

### 3. CONCLUSIONES: ¿ARTE URBANO Y GRAFITI COMO BIENES PATRIMONIALES?

No es mi cometido en este texto llevar a cabo una historia general del concepto de propiedad, ni un excursus sobre las implicaciones que tiene el derecho privado en el derecho público, pero sí considero conveniente proporcionar algún apunte que constate la indefinición latente que un concepto tan capital tiene dentro del derecho positivo.

“Propiedad equivale en sentido gramatical a la cualidad de una cosa. Así se habla de propiedades físicas, o de propiedades de otro tipo. En el Derecho Civil lo que interesa al tratar de la Propiedad es la forma jurídica de las facultades o poderes del Hombre sobre las cosas, la relación de pertenencia o apropiación sobre las mismas. Lo que parece en este momento el punto esencial del concepto es la actuación que puede realizar el propietario sobre un Bien Económico. Se contempla la valoración jurídica del fenómeno de goce o utilización de las cosas; o sea de una actividad concreta que, arrancando de una base subyacente

29 DAYLYMAIL, ‘Brangelina’ spend £1 million on Banksy work at contemporary art auction in London [consulta 23 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-487230/Brangelina-spend-1-million-Banksy-work-contemporary-artauktion-London.html>

económica, se traduce en una relación jurídica que permite al propietario el poder decidir el destino económico del bien. La Propiedad no es por lo tanto una determinación de cosas físicas, ni algo ceñido a una concreta cosa material. Es una posición de Derecho, que puede referirse a cualquier bien del mundo exterior. En este sentido puede decirse que es una noción abstracta o preconcepto (...) Por consiguiente el Código Civil es el ordenamiento que fundamentalmente define la propiedad; no interesa tanto si su fundamento es de Derecho Natural o cuál sea ese fundamento, el 'hecho' de la propiedad existe"<sup>30</sup>.

El conflicto de intereses sobre *la propiedad*, sobre lo que es público y de qué manera es tomado en consideración por la ciudadanía es, en mi opinión, el problema nuclear. Las razones para la criminalización del grafiti toman como premisa la agresión que éste supone contra la propiedad privada, cuestión que se antoja resbaladiza pero que se esgrime como fundamental para su erradicación. Las demás causas (la "suciedad" que produce, los argumentos *estéticos* en su contra, las acusaciones de que sea un primer paso para niveles de delincuencia mucho mayores) son mucho menos importantes, a pesar de que, posiblemente, sean los que más se prodiguen en los medios de comunicación. ¿Qué criterio tienen los ayuntamientos para cubrir —con pintura que muchas veces ni siquiera es del color del propio muro— las manifestaciones, artísticas o no, de sus propios ciudadanos? Si la pintada está situada en una zona común, ¿por qué ha de ser eso un daño? Y sobre las pintadas en propiedades privadas ¿acaso no tienen algunas zonas parte de cara al público, es decir, forman parte de su paisaje? Al menos así lo creen la mayoría de escritores de grafiti, que entienden por lugares comunes aquellos que ejercen una función análoga.

"Graffiti writers and street artists share in this desire to believe in extensive public space. Interviewees in my research revealed an assumption that placing an artwork in 'the street' means they have located an artwork in public space, rather than on private property; even when a wall might clearly be part of the outer boundary of a house, its exterior wall will frequently be regarded by them as public (for example if it abuts the thoroughfare). For graffiti writers and street artists, 'public space' tends to be defined as denoting areas in which groups of individ-

---

30 CARRETERO SÁNCHEZ, Santiago, *La propiedad: Bases sociológicas del concepto en la sociedad postindustrial*. ITURMENDI, José (dir.) Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-3 [consulta: 20 Junio 2017]. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/0/S0003501.pdf>



uals congregate (open squares, piazzas, plazas, malls, train stations) or pass through (streets, laneways, underpasses, train lines, bridges, tunnels) –a publicness that derives from the function of a space rather than from its ownership”<sup>31</sup>.

Dentro de lo que se ha llamado *the aesthetics of authority* por Jeff Ferrell, el discurso institucional se encarga de criminalizar al grafiti por su falta de gusto, o lo que es lo mismo, por ser “feo”. Es curioso como este discurso ha tenido tan buena acogida entre la población, hasta el punto de que alimenta hoy en día con la distinción grafiti/*street art*. Simplemente es necesario preguntar a varias personas al azar sobre qué les parece una firma de, por ejemplo, *Seen*, y acto seguido enseñarles cualquier plantilla de *Banksy*. Con la mayor seguridad calificarán a lo primero de “feo”, y a lo segundo de “expresión artística”. Sin ir más lejos, podemos tomar como ejemplo las respuestas de la gente en el documental *Mi firma en las paredes*<sup>32</sup>: “Esto de las pintadas me parece un poquito feo, porque es que esto de ensuciar...y esto está feísimo. Y yo creo que estos chicos deberían mirar lo que es la ciudad y tenerla un poquito más limpia”.

Otro ejemplo lo encontramos en el documental *Style Wars*<sup>33</sup> de la mano del inspector de policía Bernie Jacobs:

“Grafiti, como su nombre indica, no es un arte, grafiti es la aplicación de un mensaje a una superficie. Les mostraré grafiti...como esas...letras al final del vagón, justo detrás de mí ¿Es esto una forma de arte? No lo sé, no soy crítico de arte, pero pongo la mano en el fuego y digo que esto es un delito”.

Este tipo de calificaciones nos remiten directamente a la teoría estética tradicional. Ya antes del artículo “The artworld” de Danto, podemos encontrar precedentes que eliminan una aproximación esencialista de corte platónica a las obras de arte. Sus propuestas lindan con la sociología, y tratan de buscar una definición ajena a sus propiedades perceptibles. Tomando como referencia el análisis de los juegos que lleva a cabo Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, autores como Arthur C. Danto y George Dickie buscan definir —quizá con más timi-

31 YOUNG, Alison, *Street art, public city...*, p. 129.

32 CERVERA, Pascual, *Mi firma en las paredes...*

33 CHALFANT, Henry y SILVER, Tony, *Style Wars*, Public Art Films, 1983, [consulta 23 de Julio de 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NFBRf-hoABIQ>

dez el primero que el segundo — qué o quién permite disfrutar de tal facultad. Si bien Danto sólo habla de manera tangencial del “mundo del arte” como “juez universal”, es Dickie el que construye una teoría institucional basada en una “institucionalización de la belleza”. En el sentido en el que las instituciones para Dickie valoran o califican las obras de arte, éstas se aproximan a un análisis descriptivo que compondrá un discurso institucional. La norma del gusto institucionalizada no sólo se limita a describir (“es feo”), sino que además prescribe (“nos debería parecer feo”). Es así como Dickie, tras distintas matizaciones de su teoría — formulada primero en un artículo<sup>34</sup> y después en dos obras sucesivas<sup>35</sup> — completa en 1974 una definición de su teoría: “una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) un conjunto de cuyos aspectos ha hecho que alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le hayan conferido el estatuto de ser candidato para la apreciación”<sup>36</sup>. Esta definición institucional solventa algunos de los problemas que podemos advertir en las definiciones *a priori* de algunos sistemas filosóficos, y se adapta a casos recientes dentro de la historia del arte contemporáneo como, curiosamente, el caso —expuesto como problema de los indiscernibles por Danto en su artículo<sup>37</sup>— de *la Caja Brillo* de Warhol. Se podría afirmar que la teoría institucional confiere cierto poder performativo a ciertos organismos institucionales para determinar lo que es o no es, *de facto*, una obra de arte. Una obra de arte, por tanto, no puede ser entendida desde fuera de la propia historia del arte, y la propia historia del arte no puede ser entendida sin la idea de cultura.

En *El Mito de la Cultura*, Gustavo Bueno analiza el desarrollo histórico del concepto desde su uso subjetivo (*cultura animi*), hasta su

34 DICKIE, George, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, 6 (1969), pp. 253-256. Disponible en: [https://www.jstor.org/stable/20009315?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20009315?seq=1#page_scan_tab_contents)

35 DICKIE, George, *Aesthetics: an introduction*. Indianapolis, Pegasus, 1971. Disponible en: <https://archive.org/details/aestheticsintrod00dick>; DICKIE, George, *Art and the aesthetics: an institutional analysis*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1974. Disponible en: <https://archive.org/details/artaesthetica00dick>

36 DICKIE, George, *Art and the aesthetics...*, p. 34.

37 DANTO, Arthur, “The artworld”, *The Journal of Philosophy* 61, 19 (1964), pp. 571-584.

maduración como idea metafísica en la filosofía alemana (Herder, Fichte, Hegel). La idea de cultura (*Kultur, Bildung*) como idea-fuerza de un “Estado de la cultura” constituyente que esté envuelto en uno aún más amplio: el de la “cultura universal”.

Esta idea de la cultura universal está ligada a otra idea metafísica — a saber, la de humanidad — que ya se hace explícita desde el primer artículo de la Declaración de principios de cooperación cultural internacional de la UNESCO de 1966: “1. Toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos. 2. Todo pueblo tiene el derecho y el deber de desarrollar su cultura. 3. En su fecunda variedad, en su diversidad y por la influencia recíproca que ejercen unas sobre otras, todas las culturas forman parte del patrimonio común de la Humanidad”. En esta abstracción de una cultura compartida tiene, a juicio de Bueno, un papel importante la industrialización y la cultura kitsch:

“El ideal de la cultura universal se realiza, por tanto, principalmente, en la sociedad industrial — tanto en sus élites como en las masas — como cultura kitsch (aun cuando el kitsch sea de especies diferentes). La cultura kitsch se caracteriza, precisamente, por su universalidad relativa (respecto de una supuesta y autodenominada cultura de élite o de vanguardia), y por el abigarramiento tanto de objetos como de funciones dentro de un mismo objeto (un reloj despertador será al mismo tiempo encendedor y sacacorchos). El kitsch va siempre referido a otro nivel cultural (en arte, literatura, etc.) que se estima como superior a nivel de élite o de vanguardia. Una vanguardia que quiere ser sucesora, en principio, de la cultura aristocrática, que también era una cultura enciclopédica, cosmopolita [...] Y mientras que el kitsch de la *belle époque* manifestaba su capacidad de participación de la cultura aristocrática (incluso feudal) mediante la reproducción industrial de cuadros, esculturas, novelas, que, al mismo tiempo, envolvían la idea de un progreso de los tiempos, una revalorización del presente, como época de plenitud, de felicidad, de igualdad — que llevaba a Gaudí, por ejemplo, hasta el extremo de imitar con piedras el cemento, o el cemento con piedras, en sus construcciones de kitsch romántico —, el neo-kitsch, el kitsch de la socialdemocracia (podemos dejar de lado el kitsch soviético del ‘socialismo real’), ofrece ya sus propias formas culturales creadas por ‘diseño’ o multiplicadas industrialmente como en el *pop-art* que asociamos a Andy Warhol”<sup>38</sup>.

---

38 BUENO, Gustavo, *El mito de la cultura*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1996, pp. 212-213.

Esta tensión entre lo kitsch y las vanguardias es análoga a la que está presente entre el discurso institucional y lo que queda fuera. A colación, se podría decir que, en las sociedades de mercado, todo lo que no está en el mercado es despreciable. Hemos visto en los primeros epígrafes como el grafiti es, básicamente, una respuesta a esa mercantilización y racionalización del espacio en virtud de intereses comerciales, por lo que, a efectos institucionales, queda fuera de su campo. Sin embargo, sus esfuerzos por absorberlo no han cesado, dando lugar a mutaciones más *simpáticas*, como ya vimos en el apartado dedicado al *post-grafiti* y al *Street art/arte urbano*, en las que se continúa abundando.

No hay que perder de vista la trascendencia política de estas tensiones. No se trata ya de debates estéticos, sino de la configuración misma de la sociedad: los límites de lo público y lo privado. Las leyes de patrimonio versan sobre estos límites, imponiendo la titularidad pública de algunos bienes y restringiendo su uso privado. Algunos textos a nivel europeo hacen referencia a estos problemas: *The European Landscape Convention (the 'Florence Convention', Council of Europe 2000)*, la *Faro Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Council of Europe 2005)*, la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de la UNESCO de 1972<sup>39</sup> y la de 2003<sup>40</sup> dedicadas a la protección del patrimonio material e inmaterial, la *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (UNESCO 2005)*, y la Recomendación sobre el paisaje urbano histórico del 2011<sup>41</sup>.

Multitud de trabajos <sup>42</sup>(Auclair, y otros, 2015), (Kisić, 2013) (Kohn, 2004) (Dardot, y otros, 2014) (Stavros, 2016) (Harrison, 2013) (Subirats,

39 UNESCO, *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, 1972 [consulta 26 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

40 UNESCO, *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, 2003 [consulta 26 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

41 UNESCO, *Actas de la conferencia general, 36ª reunión*, 2012, p. 65 [consulta 26 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002150/215084s.pdf#page=65>

42 AUCLAIR, Elizabeth; FAIRCLOUGH, Graham, *Routledge studies in culture and sustainable development: Theory and Practice in Heritage and Sustainability*, Abingdon, Routledge, 2015; KISIC, Višnja, *Governing Heritage Dissonance: Promises and realities*

y otros, 2016) tratan esta problemática desde distintas perspectivas, dejando en evidencia que continúa siendo un tema de debate.

El grafiti expresa de forma abrupta una división entre lo privado y lo público. Hasta la fecha, han sido vanos los intentos por reconfigurar el mensaje del grafiti hacia derroteros más acordes con el criterio estético dominante, así como han resultado insuficientes las inventivas que han buscado erradicar su presencia en los muros y trenes. Por lo que respecta a su prohibición, ha fracasado. El futuro pasa por la aceptación del fenómeno y, quizá, por su —en términos patrimoniales— puesta en valor. Esta capitalización en provecho de lo común será, antes o temprano, una realidad<sup>43</sup>; y ahora quizá queda lo más complicado: esgrimir unos criterios de protección que cumplan los requisitos legales necesarios y suficientes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AUCLAIR, Elizabeth; FAIRCLOUGH, Graham, *Routledge studies in culture and sustainable development: Theory and Practice in Heritage and Sustainability*, Abingdon, Routledge, 2015.
- AUSTIN, Joe, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, Nueva York, Columbia University Press, 2001.
- BANKSY, *Existencilism*, Londres, Weapons of Mass Distraction, 2002.
- BANKSY, *Wall and Piece*, Londres, Randomhouse, 2005. Disponible en: [https://archive.org/details/fp\\_Banksy-Wall\\_And\\_Piece/page/n0](https://archive.org/details/fp_Banksy-Wall_And_Piece/page/n0)
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones I (Imaginación y sociedad)*, Madrid, Taurus, 1971.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

---

*of selected cultural policies*, European Cultural Foundation, 2013; DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian, *Commun: Essai sur la révolution au XXI siècle*, Paris, La Découverte, 2014; STAVROS, Stavrides, *The city as commons*, Londres, Zed Books, 2016; KOHN, Margaret, *Brave New Neighborhoods: The privatization of public space*, Londres, Routledge, 2004; SUBIRATS, Joan y RENDUELES, César, *Los (bienes) comunes: ¿Oportunidad o espejismo?*, Barcelona, Icaria, 2016.

43 El término *gentrificación*, tan en boga últimamente, ya pone de relieve que dicho proceso está en marcha. Al respecto, es interesante el trabajo de SMITH, Neil, *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, Routledge, 1996; LANGEGGER, Sig, *Rights to Public Space: Law, Culture, and Gentrification in the American West*, Palgrave Macmillan, 2017; HELBRECHT, Ilse, *Gentrification and Resistance: Researching Displacement Processes and Adaptation Strategies*, Wiesbaden, Springer, 2018.

- BRASSAÏ, *Graffiti*, Londres, Flammarion, 2002.
- BRASSAÏ, *The language of the wall*, Londres, Flammarion, 2002.
- BUENO, Gustavo, *El mito de la cultura*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1996.
- CARRETERO SÁNCHEZ, Santiago, *La propiedad: Bases sociológicas del concepto en la sociedad postindustrial*. ITURMENDI, José (dir.) Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid [consulta: 20 Junio 2017]. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/0/S0003501.pdf>
- CASTELLS, Manuel, *City, Class and Power*, Nueva York, Macmillan Education, 1978.
- CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, Madrid, Siglo XXI, 2014.
- CASTELLS, Manuel, *The urban question: a Marxist approach*, Londres, Edward Arnold, 1977.
- CASTLEMAN, Craig, *Los graffiti*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- CASTLEMAN, Craig, *Getting Up / Hacerse ver: El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid, Capitan Swing, 2012.
- CASTRO, Sixto, *En teoría, es arte*. Salamanca, Editorial San Esteban, 2005.
- CASTRO, Sixto, *George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas*, en Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes, 2013.
- CASTRO, Sixto, *Vituperio de Orbanejas*. Salamanca, Herder, 2009.
- CERVERA, Pascual, *Mi firma en las paredes*, Radio Televisión Española (RTVE), 1990 [consulta 23 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-dertve/cronicas-urbanas-firma-paredes/1067387/>
- CHALFANT, Henry y COOPER, Martha, *Subway Art*. Nueva York, Thames and Hudson, 1984.
- CHALFANT, Henry y PRIGOFF, James, *Spraycan Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1987.
- CHALFANT, Henry y SILVER, Tony, *Style Wars*, Public Art Films, 1983, [consulta 23 de Julio de 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NFBRFhoABIQ>
- COUNCIL OF EUROPE, *European Landscape Convention. European Treaty Series 176, Strasbourg*, European Treaty Series, 2000.
- COUNCIL OF EUROPE, *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention)*, Strasbourg, European Treaty Series 199, 2005.
- COUNCIL OF EUROPE, *Heritage and beyond/Patrimoine et au delà, Strasbourg*, Council of Europe Publishing, 2009, [consulta: 16 Julio de 2017]. Disponible en: [www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/identities/PatrimoineBD\\_en.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/identities/PatrimoineBD_en.pdf)
- DANIEL, Bill, *Who Is Bozo Texino?*, 2005, [consulta 23 de Julio de 2017]. Información disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt2987966/>



- DANTO, Arthur, *Andy Warhol*, London, Yale University Press, 2009.
- DANTO, Arthur, "The artworld", *The Journal of Philosophy*, 61, 19 (1964), pp. 571-584.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian, *Commun: Essai sur la révolution au XXI siècle*, Paris, La Découverte, 2014.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, 2002.
- DICKIE, George, *Aesthetics: an introduction*. Indianapolis, Pegasus, 1971. Disponible en: <https://archive.org/details/aestheticsintrod00dick>
- DICKIE, George, *Art and the aesthetics: an institutional analysis*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1974. Disponible en: <https://archive.org/details/artaesthetica00dick>
- DICKIE, George, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, 6 (1969), pp. 253-256. Disponible en: [https://www.jstor.org/stable/20009315?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20009315?seq=1#page_scan_tab_contents)
- DICKIE, George, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DICKIE, George, *El siglo del gusto*, Madrid, Visor, 2003.
- DIEGO, Jesús de, *Graffiti. La palabra y la imagen*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 2000.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, 1984.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986.
- FAIREY, Shepard, *MANIFESTO*, [consulta: 15 de Julio de 2017]. Disponible en: <https://obeygiant.com/articles/manifesto/>.
- FAIREY, Shepard, *The Art of D\*Face: One Man and His Dog*, Londres, Laurence King, 2013.
- FERRELL, Jeff, *Crimes of Style: urban graffiti and the politics of criminality*, Boston, Northeastern University Press, 1996.
- FERRELL, Jeff, "Urban Graffiti: Crime, Control, and Resistance", *Youth & Society*, 27 (1995), pp. 73-92.
- FRETZ, Eric, *Jean-Michael Basquiat: A biography*, Santa Barbara, Greenwood, 2010.
- GARÍ, Joan, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Fundesco, 1995.
- GILLER, Sarah, *Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape*, 1997, [consulta: 22 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/faq/giller.html>
- HANNERZ, Ulf, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
- HANNERZ, Ulf, *Exploring the city: Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.
- HARRIS, Marvin, *Antropología cultural*, Salamanca, Alianza, 2001.

- HARRIS, Marvin, *La cultura norteamericana contemporánea*, Madrid, Alianza, 1984.
- HARRISON, Rodney, *Heritage: critical approaches*, Abingdon y Nueva York, Routledge, 2013.
- HELBRECHT, Ilse (ed.), *Gentrification and Resistance: Researching Displacement Processes and Adaption Strategies*, Wiesbaden, Springer, 2018.
- IRONS, Jessica, *Spray Away. Making the case for legal graffiti as a legitimate form of public art in Sydney*, [consulta: 20 de Julio de 2017]. Disponible en: [https://www.be.unsw.edu.au/sites/default/files/upload/pdf/schools\\_and\\_engagement/resources/\\_notes/5A2\\_45.pdf](https://www.be.unsw.edu.au/sites/default/files/upload/pdf/schools_and_engagement/resources/_notes/5A2_45.pdf)
- KISIC, Višnja, *Governing Heritage Dissonance: Promises and realities of selected cultural policies*, European Cultural Foundation, 2013.
- KOHN, Margaret, *Brave New Neighborhoods: The privatization of public space*, Londres, Routledge, 2004.
- LANGEGGER, Sig, *Rights to Public Space: Law, Culture, and Gentrification in the American West*, Palgrave Macmillan, 2017
- LEWISOHN, Cedar, *Street Art: The graffiti revolution*, London, Tate Publishing, 2008.
- LUHMANN, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.
- MILES, Malcolm, *Art, space and the city: public art and urban futures*, London, Routledge, 1997.
- MUMFORD, Lewis, *Art and Technics*, Nueva York, Columbia University Press, 1952. Disponible en: <https://archive.org/details/arttechnics-00mumf>
- MUMFORD, Lewis, *The city in history*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1961. Disponible en: [https://openlibrary.org/books/OL5821442M/The\\_city\\_in\\_history\\_its\\_origins\\_its\\_transformations\\_and\\_its\\_prospects](https://openlibrary.org/books/OL5821442M/The_city_in_history_its_origins_its_transformations_and_its_prospects).
- ROSS, Jeffrey Ian (ed.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Nueva York, Routledge, 2016.
- STEINBECK, John, *Las uvas de la ira*, Madrid, El País, 2002.
- SMITH, Neil, *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, Routledge, 1996
- STAVROS, Stavrides, *The city as commons*, Londres, Zed Books, 2016.
- SUBIRATS, Joan y RENDUELES, César, *Los (bienes) comunes: ¿Oportunidad o espejismo?*, Barcelona, Icaria, 2016.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven, *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- WACLAWEK, Anna, *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970-2008*, Montreal, Li-

brary and Archives Canada, 2008.

WACLAWEK, Anna, *Graffiti and Street Art*, Nueva York, Thames & Hudson, 2011.

YOUNG, Alison, *Street art, public city: crime and the urban imagination*, Abingdon, Routledge, 2014.

