



Facultad de Geografía e Historia

Grado en Historia del Arte

# La nueva concepción del arte urbano

Trabajo de Fin de Grado

Alumno: Iago Rial González-Moro

Tutora: Begoña Fernández Rodríguez

Curso 2020-2021

## Resumen

Es sorprendente cómo una idea, un movimiento o una expresión artística pueden cambiar de parecer en tan poco tiempo. En su origen tanto el graffiti como el arte urbano, para un público fuera de estos ámbitos, se han visto como una prolongación del vandalismo y, sin embargo, hoy en día muchos los categorizan como arte. ¿Qué ha sucedido para que miles de ciudades hayan decidido decorar sus muros o fachadas con este tipo de creaciones? A través del análisis de la historia, la simbología, los estilos y las formas de estas dos recientes incursiones en el panorama artístico, intentaré dar respuesta a esa pregunta, elaborando así “La nueva concepción del arte urbano”.

**Palabras clave:** Arte urbano, graffiti, política, arte, mercado.

## Resumo

É sorprendente como unha idea, un movemento ou unha expresión artística poden cambiar de opinión en tan pouco tempo. Orixinalmente, tanto o graffiti como a arte urbana, para un público fóra destas áreas, foron vistos como unha extensión do vandalismo e, non obstante, hoxe en día moitos os catalogan como arte. Que pasou para que miles de cidades decidiran decorar as súas paredes ou fachadas con este tipo de creacións? A través da análise da historia, o simbolismo, os estilos e as formas destas dúas recentes incursións na escena artística, intentarei responder a esa pregunta, elaborando así “O novo concepto de arte urbana”.

**Palabras chave:** Arte urbana, graffiti, política, arte, mercado.

## Abstract

It is amazing how an idea, movement or artistic expression can change your mind in such a short time. Originally, graffiti and street art, for an audience outside these fields, have been seen as an extension of vandalism and yet today many categorize them as art. What has happened so that thousands of cities have decided to decorate their walls or facades with such creations? Through the analysis of the history, symbology, styles, and forms of these two recent forays into the art scene, I will try to answer that question, thus elaborating “The new conception of street art”.

**Keywords:** Street art, graffiti, politics, art, market.

## Índice

Introducción.....	3
1. Objetivos .....	4
2. Metodología .....	4
3. Definición de conceptos .....	7
3.1. ¿Qué es el graffiti? ¿Y el arte urbano? .....	7
3.2. Comparación entre ambas disciplinas .....	13
3.3. Formatos y estilos.....	15
4. Orígenes y evolución.....	20
4.1. El nacimiento del graffiti en Filadelfia y la llegada a la “Gran Manzana”	20
4.2. Nueva York: Meca del graffiti.....	22
4.3. Arte urbano: la pegada de lo <i>mainstream</i> .....	24
5. La propagación de la cultura .....	28
5.1. Incursión en el mercado del arte.....	29
5.2. La cultura hip hop y la fuerza de los medios de comunicación de masas	31
5.3. Diversas respuestas por parte de la sociedad.....	33
5.4. Banksy o el rey Midas .....	35
6. Conclusiones .....	38
7. Bibliografía.....	39
8. Anexos.....	42

## **Introducción**

El arte urbano es la manifestación artística por excelencia hoy en día, convierte una ciudad en escaparate del carácter de los ciudadanos, es decir, a través de las pintadas en los muros, las farolas o las fachadas, entre otros, podemos aproximarnos a las ideas y mentalidad de las personas o de la sociedad, al tiempo que se convierten en reflejo de la cultura. Es una cultura viva muy reciente, que evoluciona y cambia al mismo tiempo que nosotros envejecemos, es por ello por lo que merece una atención especial.

En concreto, en este Trabajo Fin de Grado nos centraremos en la evolución, el significado y la percepción cambiante de la sociedad a lo largo del tiempo de la cultura del graffiti y del arte urbano, desde sus inicios, finales de la década de 1960, hasta la actualidad. El tema será presentado desde un punto de vista histórico-artístico y, al mismo tiempo, sociológico, ya que analizaremos diversas piezas a partir de un juicio estético y las respuestas dadas hacia unas creaciones de naturaleza urbana e ilegal, por parte de una sociedad con miedo al cambio.

En un principio, definiremos cada corriente artística y las compararemos, para evidenciar sus diferencias, y poder hablar así de movimientos que, aun compartiendo raíces, son totalmente diferentes. Para ello, recogeremos algunas obras de diferentes grafiteros norteamericanos claves para los inicios del graffiti, como Seen, Futura 2000, Mad o Dondi, con el fin de ejemplificar los orígenes, diferentes formatos y estilos, y comprender la influencia que tuvieron dentro de los inicios del arte urbano.

El mismo modelo se llevará a cabo para desarrollar, contextualizar y analizar la historia del arte urbano, en este caso, a través de las obras de artistas como Blek le Rat, Shepard Fairey o Banksy, los cuales sentaron cátedra dentro del panorama artístico contemporáneo. En especial, se dedicará un apartado en concreto hacia Banksy, desarrollando su figura, estilo e influencia, ya que actualmente es el referente indiscutible de la escena urbana y la razón por la cual, dicha corriente, ha ganado tanta popularidad entre el público.

La elección de todos los grafiteros y artistas, al igual que sus piezas, a lo largo del TFG, viene dada principalmente por un criterio personal, conformado por diversos aspectos, a mi parecer relevantes, como la influencia, novedad y originalidad de las obras, la importancia en su contexto y el legado.

Por último, una vez planteado y explicado en profundidad los elementos propios del graffiti y el arte urbano, llevaremos a cabo un apartado de reflexión final, acerca de cómo ciertas directrices de nuestra sociedad, como los gobiernos o los *mass media*, son capaces de alterar el valor o la apreciación de nuestras artes. Cómo, en su origen, un mecanismo de denuncia, que representa una oposición contra el sistema y sus bases económicas, a raíz de su creciente popularidad, ha llegado a acaparar grandes espacios expositivos en la actualidad.

## **1. Objetivos**

La finalidad de este estudio es mostrar el panorama del graffiti y el arte urbano, a partir de su origen, alcance, diferencias y presencia en la sociedad contemporánea. En concreto, los objetivos a cumplir son los siguientes:

- Presentar una definición clara y concisa de cada una de las corrientes, mostrando sus diversos formatos, estilos y, a su vez, reflejando sus diferencias.
- Reflejar la importancia del graffiti, entendido como la expresión gráfica de toda una cultura urbana, que ha acaparado el panorama artístico y social de nuestros días. Cómo la cultura hip hop norteamericana ha roto fronteras, dejado un legado y ha sido capaz de manifestarse en la otra punta del mundo con la misma fuerza.
- Mostrar exhaustivamente el cambio de actitud y recibimiento por parte del público en general de ambas corrientes, analizando la historia, las piezas y obras primigenias, y sus principales protagonistas.
- Entender el proceso legitimador que ha vivido a lo largo del tiempo el arte urbano, y explicar el porqué de su fuerza en el mercado artístico actual. Y, por consiguiente, comprender y contextualizar la mala fama que, aún hoy en día, presenta el graffiti.

## **2. Metodología**

Para llevar a cabo este trabajo se ha partido de un amplio vaciado bibliográfico, de fuentes y bibliografía que se considera fundamental en el estudio de este tema, de igual manera que se ha realizado un vaciado a artículos científicos en publicaciones periódicas, textos y trabajos de investigación, documentales o fanzines, relacionados con el arte callejero y con sus diversas formas de expresión.

Uno de los primeros puntos a señalar es la relativa escasez de libros o monografías que abordan, de una manera amplia y clara, el fenómeno del graffiti y el arte urbano, entendido, en un primer momento, como un movimiento *underground* desligado del panorama artístico. Entre los más destacados y que se consideran fundamentales para este estudio quiero mencionar a Mailer (*The Faith of Graffiti*, 1974), Castleman (*Getting Up: Subway Graffiti in New York*, 1984), Chalfant y Cooper (*Subway Art*, 1984), Garí (*La Conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*, 1995) y Figueroa-Saavedra y Gálvez (*Madrid Graffiti 1982-1995: Historia del graffiti madrileño*, 2002).

Como base para el objeto de estudio, me he guiado principalmente a través diversos ensayos y tesis doctorales que revisan el tema a estudiar desde diferentes perspectivas, como De Diego (*La Estética del Graffiti en la Sociodinámica del Espacio Urbano*, 1997), Abarca (*El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, 2010), Gómez (*25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos*, 2014), Couvreur (*La biblia del graffitero. Una teoría constructiva para la generación que tomará el relevo*, 2016) o Fernández (*Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*, 2018).

Hay que hacer hincapié en la importancia que han tenido los trabajos anteriormente citados. A nivel internacional, Mailer, Castleman, Chalfant y Cooper, con sus monografías, fueron los que sentaron las bases académicas y promovieron el graffiti más allá de las calles del Bronx. Dichas monografías nacieron en un momento clave para el graffiti, su auge y pleno desarrollo en los años 80. A través de una excepcional fotografía de las piezas, entrevistas y charlas con los propios protagonistas, recogieron las experiencias, historias, acontecimientos y vocabulario propio de la escena graffiti neoyorquina de la época, otorgándole así una atención e importancia merecida. Este momento fue un antes y un después, ya que crearon auténticos manuales de referencia para toda una generación y dieron pie a la adopción, a nivel global, de la escritura graffiti.

Lo mismo harían en España autores como Garí y Figueroa-Saavedra, ya que presentarían el ámbito del graffiti a nivel nacional, haciendo ver cómo, a principios de los años 90, ya había una escena autóctona con sus propios referentes y protagonistas. Pero, sobre todo, ayudarían a sentar las bases de futuros trabajos académicos de temática urbana en lengua española, y es aquí donde surgen grandes tesis doctorales, destacando De Diego, Abarca, Gómez, Couvreur y Fernández. Nos encontramos con marcos teóricos y

trabajos de campo de gran extensión y riqueza, caracterizados por un estudio en profundidad tanto del graffiti como del arte urbano a nivel académico en nuestro país.

En cuanto a otras fuentes de interés, dentro del marco audiovisual, encontramos una interesante selección de documentales y películas, destacando, en un primer lugar, *Style Wars* (1983) *Wild Style* (1983) y *Beat Street* (1984), ya que fueron los primeros filmes íntegramente dedicados al hip hop y sus vertientes, y los precursores de un sinfín de largometrajes. Y es que, ya entrados en el pleno siglo XXI, encontramos grandes referentes como *Infamy* (2006), *Bomb it* (2007), *Exit Through the Gift Shop* (2010) y *Hip-Hop Evolution* (2016-2020), los cuales han ayudado a seguir expandiendo, comprendiendo y divulgando la cultura callejera.

En cuanto al desarrollo del trabajo, se ha elaborado a partir de las normas APA, principalmente por su comodidad y facilidad a la hora de citar. En cuanto a la estructura y exposición, se ha llevado a cabo en base a una línea cronológica y dividido en tres partes bien diferenciadas: “Definición de conceptos”, donde se desarrolla cada corriente y sus principales características; “Orígenes y evolución”, conformado por el contexto histórico; y “La propagación de la cultura”, donde se muestran los efectos de ambas manifestaciones en el tiempo. Además, se han incorporado las figuras dentro del texto, debido a que, al tratarse de un objeto de estudio de naturaleza estética y visual, creemos que pueden facilitar la lectura y comprensión de este.

Como conclusión, hay que mencionar algunos problemas encontrados a la hora de elaborar el trabajo. Principalmente, lo más laborioso ha sido desarrollar un tema tan amplio teniendo presente las limitaciones espaciales del TFG, ya que al tratarse de un objeto de estudio fuera de lo común en las enseñanzas de nuestro grado, es vital la explicación de los conceptos más básicos para la comprensión del trabajo, por lo que ser conciso y claro ha sido lo que más dificultad ha supuesto. Por consiguiente, un problema menor ha sido la elección de los grafiteros y artistas a desarrollar, ya que, al haber un gran número de ellos, es necesario llevar a cabo una búsqueda concienzuda de fuentes primarias, las cuales no han sido muy numerosas, pero sí de una gran calidad, para poder realizar la mejor selección posible, la cual ayude a reflejar el tema de la mejor forma posible.

### 3. Definición de conceptos

En primer lugar, desarrollaré un marco teórico, sentando así las bases de ciertos conceptos necesarios para poder comprender el presente trabajo. Comenzaré hablando del graffiti y, a su vez, de la cultura hip hop, seguido por el arte urbano, definiendo cada expresión por separado y comparándolas.

La definición de dichos términos es más compleja de lo que parece, debido a su connotación tan amplia, difusa y poco concreta, ya que se trata de formas de expresión, en su origen, completamente apartadas del academicismo, careciendo de pilares en los que apoyarse a la hora de enfrentarse a ellas. Por lo tanto, los enunciados que voy a llevar a cabo son el resultado de la lectura y comprensión de algunos de los estudios mencionados anteriormente.

#### 3.1. ¿Qué es el graffiti? ¿Y el arte urbano?

El término graffiti al que voy a hacer referencia durante todo el trabajo, es aquel entendido como la expresión gráfica de la cultura hip hop, es decir, el denominado como graffiti hip hop o graffiti contemporáneo.

En primer lugar, hay que hacer una introducción a la historia del hip hop, ya que es el marco que engloba y potencia, desde un inicio, ambos fenómenos de expresión. Se trata un movimiento artístico que surgió a finales de 1960 y principios de 1970, entre las jóvenes comunidades afroamericanas y latinoamericanas pertenecientes a los barrios del Bronx, Queens y Brooklyn de Nueva York. Sus antecedentes se encuentran en las denominadas *block parties*, fiestas callejeras en las que un Dj<sup>1</sup> reproducía música soul, funky o disco, dejando que la gente improvisara bailando o rapeando durante los *breaks* o partes instrumentales de las canciones (Couvreux, 2016, p. 105).

Los primeros Dj's en adquirir reconocimiento fueron Kool Herc y Grandmaster Flash, aunque sería Afrika Bambaataa el que revolucionaría la escena, con la fundación de *Universal Zulu Nation* en 1976, una asociación de concienciación juvenil, que pretendía promover un ideario en contra de la violencia, la droga, el racismo y la desigualdad presente en los barrios neoyorquinos de la época, construyendo una

---

<sup>1</sup> *Disc jockey* o pinchadiscos, es una persona que selecciona y mezcla música grabada, normalmente, por otros artistas, creando una pieza original para ser escuchada por una audiencia.

fraternidad mundial a través de una serie de manifestaciones artísticas populares. Esta es la razón, por la cual se le atribuye a Bambaataa la unión de los cuatro elementos del hip hop: el rap, la música Dj, el breakdance y el graffiti (Figuroa-Saavedra, 1999, p. 132).

Como veremos más adelante, el graffiti ya existía anteriormente de forma independiente, aunque no tardaría en adherirse a la cultura hip hop, ya que evolucionó de forma paralela en espacio y tiempo, y compartía valores e ideales como, por ejemplo, la filosofía *Do it your self* (Couvreur, 2016, p. 105).

Una vez explicada la introducción del graffiti en el hip hop, cabe mencionar la etimología de la palabra, con el fin de resolver las dudas en cuanto a su utilización, formas de escribir y significados. Y es que *graffiti*, plural de *graffito*, proviene del italiano, y fue extendido y divulgado por el arqueólogo Raffaele Garrucci a mediados del siglo XIX, para referirse a marcas o incisiones encontradas en los muros de antiguas ruinas. En la década de los 80, autores como Castleman o Chalfant, serán los que recojan este término con el fin de estudiar el fenómeno que estaba aconteciendo en esos años en los vagones del metro y suburbios de Nueva York (Couvreur, 2016, p. 68).

Las definiciones dadas a lo largo del tiempo sobre el concepto de graffiti están incompletas o responden a intereses particulares de los propios autores. Esto sumado a su intrínseca naturaleza cambiante da como resultado la necesidad de establecer una forma lingüística y una definición concisa (De Diego, 2000, p. 51). Figuroa-Saavedra (1999) resume en pocas palabras, de una manera clara y completa, la mejor forma para referenciar un graffiti:

Se ha consensuado de modo internacional el empleo de este sustantivo italiano en su forma plural: graffiti (del verbo: *graffiare*). Su empleo es invariable para ambos números, aunque coloquialmente se diga “graffitis” en su pluralización, atendiendo a las reglas castellanas de formación del plural de modo conceptualmente redundante. Asimismo, he optado por emplear la forma graffiti y no su traducción castellana como grafito, por el carácter internacional del término y por el valor cultural, simbólico o emblemático en algunas ocasiones, que ha adquirido esta forma gráfica. También he optado por escribir las variantes castellanas del vocablo graffiti con una única efe (p. ej., grafitero), salvo *Graffitismo*. (p. 24)

Aquí encontramos las justificaciones que el autor da para hacer uso de la palabra graffiti y sus variantes. Postura con la que yo estoy totalmente de acuerdo y tomaré para desarrollar este TFG ya que, de forma sencilla, explica la utilización del término en el ámbito más popular y coloquial.

Antes de dar una definición lo más ajustada posible, hay que hacer referencia a los dos principales modelos de graffiti contemporáneo<sup>2</sup> que Garí desarrolla y toma directamente de Baudrillard, basados principalmente en el contexto de origen (Baudrillard, 1980; Garí, 1995).

Por un lado, el modelo francés o europeo tiene su origen en las revueltas parisinas de Mayo del 68, el cual bebe de la gran tradición filosófica, poética y humorística arraigada en la cultura popular, preocupándose más por el contenido que por la elaboración plástica, lo que será una constante en Europa hasta la irrupción de la corriente americana.



Fig. 1 *Goce sin obstáculos. Graffiti situacionista de finales de los años 60*

Y, por otro lado, el modelo americano, vinculado directamente a la ciudad de Nueva York, nace con una función totalmente diferente, predominando aspectos como los signos icónicos, el color, la influencia de los *mass media*, el simbolismo..., y dando como resultado un desarrollo formal y una experimentación



Fig. 2 «The Art Train»

técnica. Gracias a la influencia del movimiento hip hop, esta vertiente será la que se desarrolle y expanda por todo el planeta a principios de la década de los 80, dando como resultado las bases de lo que hoy en día conocemos como graffiti hip hop (Garí, 1995, pp. 30-32).

---

<sup>2</sup> La utilización de esta división genérica tiene el objetivo de clasificar el amplio panorama que abarca el mundo del graffiti en su origen, y no el de superponer o discriminar una de las zonas.

En cuanto a la definición, hay que puntualizar la diversidad de opiniones y perspectivas presentes, que a su vez son las que, con el tiempo, han ido conformando el propio fenómeno del graffiti contemporáneo. Esta forma de expresión es caracterizada, de forma muy completa, por De Diego (1997), a partir de los siguientes puntos, “Promoción y comunicación.... Ocupación del espacio.... Ilegalidad, transgresión y desafío.... Cinetismo y fugacidad de la observación.... Articulación oculta del espacio. Laberinto.... Intertextualidad e intericonicidad.... Superación de la dicotomía arte/expresión. Internacionalidad y globalidad” (pp. 77-79).

Por ello, la que para mí es la definición que mejor enmarca alguno de los puntos más relevantes, anteriormente citados, es la que da Abarca (2010):

Marcas gráficas y/o textuales ejecutadas sistemática e ilegalmente sobre superficies públicas, que utilizan un código concreto y se dirigen por tanto a una audiencia concreta, de forma que sirven como sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada.

El principal aspecto de nuestra definición de graffiti radica, por tanto, en el público al que está dirigido. El graffiti utiliza un lenguaje gráfico concreto y un conjunto concreto de símbolos y códigos, y forma parte del folklore de una subcultura determinada. (p. 239)

Esta definición recoge aspectos primordiales para entender hoy en día lo que es el graffiti, ya que toca puntos como el reforzamiento de la identidad, la utilización de signos/símbolos propios, el marcaje del territorio, la utilización del espacio público y, por consiguiente, la ilegalidad y transgresión de su naturaleza.

Al igual que sucedía en el caso anterior, para empezar a hablar de arte urbano, hay que incidir de nuevo en la carencia de definiciones teóricas fijas, de ahí la controversia a la hora de dar una denominación, encontrándonos con múltiples referencias: arte urbano, street art, urban art o postgraffiti, entre otras.

Abarca, aun no estando de acuerdo con la utilización de este término, explica de una forma muy clara el porqué de su uso más generalizado. Y es que, es la manera más extendida para referirse, a grandes rasgos, a todas esas formas de arte público independiente que no son graffiti. El término nació en los años 80, con el fin de dar nombre a todas aquellas propuestas artísticas y gráficas distintas al graffiti que estaban surgiendo en las calles (Abarca, 2010, p. 35).

Por el contrario, defiende la utilización del término postgraffiti, como la correcta denominación. Postura con la que no estoy de acuerdo ya que, aun mencionando aspectos muy interesantes para tener en cuenta en el estudio de esta disciplina<sup>3</sup>, no creo que este nuevo término aporte algo novedoso que haga que se imponga sobre el resto. Al fin y al cabo, es contraproducente porque añade más confusión a la hora de su estudio y comprensión.

Al mismo tiempo, también explica la ambigua utilización de los términos anglosajones en castellano, ya que comprende un campo demasiado amplio y poco definido de la materia en nuestro idioma:

En lengua inglesa es habitual el uso de la expresión “street art” (arte callejero, arte de calle), y algo menos habitual “urban art” (arte urbano). Ambos términos son equivalentes, tanto en inglés como en castellano. En castellano es muy común el uso de la voz original “street art”, sobre todo en contextos comerciales. El término “arte urbano” se utiliza algo menos, y es preferido en contextos académicos. (Abarca, 2010, p. 38)

Por lo tanto, para el presente estudio utilizaré la denominación de arte urbano dada por Fernández (2017), “manifestaciones artísticas realizadas de forma independiente en espacios urbanos, públicos o privados, con carácter ilegal, aunque la legalidad no es excluyente, anónimas o seudónimas, de naturaleza sorpresiva, inteligibles para un público generalista<sup>4</sup> y con un objetivo moralizante y/o estético” (p. 43).

Es cierto que es una denominación muy amplia, que engloba un heterogéneo conjunto de lenguajes, pero creo que con lo que hay que quedarse es con la finalidad de diferenciarlo del graffiti, punto en común entre todos los términos antes mencionados.

A continuación, lo que sí veo necesario, una vez ya dentro del arte urbano, es mencionar una diferenciación muy general, con el fin de explicar las dos principales vertientes que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo. Y para ello, haré referencia

---

<sup>3</sup> Como, por ejemplo, la distinción generalizada de dos tipologías claras.

<sup>4</sup> Público o espectador general entendido como, aquel tipo de persona que tiene unos conocimientos globales sobre un campo, en este caso, el arte, y es capaz de aplicarlos y entenderlos, pero que en un ámbito más específico de dicho campo no es capaz de desenvolverse

a la distinción que hace Abarca, aunque reemplazando el término de postgraffiti por el de arte urbano.

En primer lugar, encontramos el arte urbano icónico, basado en la repetición constante de un único motivo, el cual puede no variar en absoluto en cada aparición como, por ejemplo, el conocido rostro de André el Gigante de Shepard Fairey; o puede repetirse con una ligera variación, con el fin de dar cierto margen de libertad al artista y así también no aburrir al espectador como, por ejemplo, los mosaicos de Invader, que a menudo son muy similares entre sí, pero en verdad diferentes.



Fig. 3 «Obey Giant»

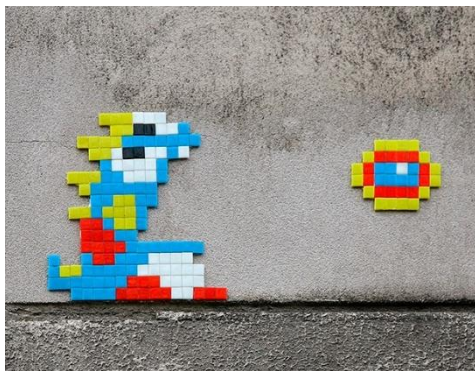


Fig. 4 PA\_700



Fig. 5 PA\_1075

Y, en segundo lugar, encontramos el arte urbano narrativo, el cual no repite un motivo concreto, sino que siempre lleva acabo imágenes nuevas, pero ejecutadas con un estilo<sup>5</sup> gráfico concreto, permitiendo al espectador percibir las como parte de un discurso continuo y reconociendo así su autoría. La constancia de estilo puede percibirse en diversas variables como la composición pictórica, los materiales, la imaginaria o la localización. Como ejemplos más representativos, más tarde desarrollados, son: Banksy, un autor que juega con la ciudad, cargando de crítica y simbolismo sus intervenciones maquilladas con una estética pop; y Keith Haring, que con su iconografía propia intentaba

---

<sup>5</sup> Estilo entendido como el conjunto de características que identifican la tendencia artística de un autor.

denunciar problemas vivos de la sociedad del momento, como era la concienciación sobre el Sida o el auge del crac en las calles (Abarca, 2010, pp. 387-389).



Fig. 6 «Mobile Lovers»



Fig. 7 Hombre limpiando pintura rupestre



Fig. 8 Todos juntos podemos parar el sida

### 3.2. Comparación entre ambas disciplinas

Una vez descritas ambas formas de expresión, es el momento de señalar ciertas semejanzas y diferencias. Pero, antes de comenzar, veo la necesidad de tratar el tema de si ambas disciplinas se pueden considerar arte o no.

Este aspecto en el panorama del graffiti es muy discutido, ya que encontramos opiniones tanto a favor como en contra. Hay que destacar que, desde los primeros estudios del graffiti, podemos ver como para hacer referencia a las personas que practican esta novedosa forma de expresión se utiliza la palabra *writers*, es decir, escritores de graffiti o grafiteros en español; y para dirigirse a sus producciones, se utiliza *masterpieces*, traducido como obras maestras o piezas (Castleman, 1987; Cooper y Chalfant, 1984; Chalfant y Prigoff, 1987).

La base de origen y acción viene dada por dos expresiones: *getting up* (“dejarse ver”) y *tag* (“firma”). Dos términos que definen a la perfección el objetivo que tiene en

mente un escritor de graffiti, el de hacer que su nombre aparezca con la mayor frecuencia posible y, a su vez, que sea reconocido y aceptado por otros escritores, a través de un estilo, forma y metodología propia (Cooper y Chalfant, 1984, p. 14). Por lo tanto, podemos afirmar que, en su origen, finales de los años 60 y principios de los 70, la intencionalidad del graffiti es la del puro reconocimiento y la búsqueda de la trascendencia dentro del propio gremio, un objetivo alejado totalmente del panorama artístico del momento.

Sin embargo, la intrínseca evolución y profesionalización del graffiti provocó que, poco a poco, se empezase a diluir la imagen delictiva que se le había colgado y se empezase a entender y a estudiar desde un punto de vista artístico-cultural. Y es que la vinculación con la creciente cultura hip hop, en la década de los 80, ayudó mucho a entender el graffiti como un nuevo medio de expresión artística y de renovación cultural (Figuroa-Saavedra y Gálvez, 2002, p.12).

Es justo en estos mismos años cuando empieza a surgir en la calle una nueva vertiente nacida del graffiti, con unas implicaciones y características diferentes, denominada arte urbano. Aquí, ya en su origen, observamos una profundidad en el mensaje, que va más allá del reconocimiento, inclinándose más bien hacia la provocación y la crítica social. Este discurso es maquillado con motivos e iconos reconocibles de la cultura popular, para que el público general pueda comprenderlo y disfrutarlo, dejando así entrever un conocimiento claro de la Historia del Arte (Abarca, 2010; Fernández, 2017).

Actualmente, la concepción de “arte” bien es sabido que es muy compleja, debido a su gran carga subjetiva e incapacidad definitoria, por lo que el hecho de que una pieza u obra urbana sea arte o no dependerá del receptor e incluso del contexto. Lo que sí se puede afirmar es la creciente aceptación y puesta en valor que, ambos fenómenos, están viviendo con respecto a sus orígenes por parte de las instituciones y de la sociedad en general. Por lo que, a lo mejor, esta respuesta social pueda ayudar a resolver la pregunta planteada en un inicio.

A continuación, a través del análisis de sus objetivos y técnicas, se tratará de comparar ambas disciplinas para poder entenderlas mejor de forma individual y, aun teniendo puntos en común, reflejar que se trata de dos vertientes diferentes.

En primer lugar, una diferencia evidente es el tipo de persona que practica cada disciplina. Aun no habiendo un perfil social fijado entre los grafiteros, sí que es cierto que el fenómeno surgió y creció en los suburbios y barrios más pobres del Nueva York de la época, por lo que la mayoría de los escritores, en su origen, eran jóvenes pertenecientes a familias humildes. Este contexto converge totalmente con los practicantes del arte urbano que, aun viniendo muchos del puro graffiti, se caracterizan generalmente por ser personas con estudios universitarios, ya relacionados con el mundo del arte y del diseño (Abarca, 2010, pp. 54-56).

En cuanto a las técnicas y materiales, es cierto que ambos utilizan el *spray* y el rotulador, aunque el graffiti de una forma más exclusiva que el arte urbano, el cual amplía su repertorio con la utilización de plantillas, pegatinas, pintura plástica, tizas, carteles..., entre otros elementos.

Sin embargo, la diferencia clave entre ambos, anteriormente mencionada, es la intencionalidad de las obras, es decir, a quienes van dirigidas y el porqué de su creación. El graffiti utiliza un código cerrado, que solamente es entendido si te encuentras dentro del panorama, ya que utiliza unas técnicas y unas formas propias, con la finalidad de llegar a la perfección estilística de las firmas y, así ganar el mayor reconocimiento posible por parte del resto de escritores y no tanto del espectador general. En contraposición, el arte urbano utiliza un código abierto, a través de motivos gráficos reconocibles, que invitan al espectador no especializado a participar y buscan denunciar ciertos problemas sociales.

Por último, hay que mencionar que también encontramos algunas similitudes, como la utilización del espacio urbano como lugar para realizar sus intervenciones, la utilización de los aerosoles y los rotuladores, y el deseo porque las piezas sean reconocidas. Es evidente que el gran peso de las diferencias atestigua que nos encontramos ante dos movimientos totalmente diferentes (Fernández, 2017, pp. 92-96).

### 3.3. Formatos y estilos

En este apartado mencionaré y explicaré, brevemente y a grandes rasgos, los diferentes formatos y estilos del graffiti y del arte urbano. Dentro del graffiti encontramos un amplio vocabulario codificado que da nombre a las diversas formas de expresión, las

cuales se diferencian generalmente por su tamaño, localización y complejidad, siendo las tres modalidades más sustantivas el *tag*, el *throw-up* y la *masterpiece/piece*.

El *tag* o “firma”, consiste en el nombre del escritor de graffiti realizado con letras estilizadas y con un estilo totalmente personal, convirtiéndose en seña de identidad. Se caracteriza por su rápida realización, a través de un ágil y único trazado (Cooper y Chalfant, 1984, p. 68).

El *throw-up* o “vómito”, consiste en un nombre formado por dos o tres letras delineadas y rellenas con un mínimo de pintura. Es la forma más rápida y simple de “dejarse ver”, no importa el estilo, sino la cantidad de veces que se repite (Castleman, 1987, pp. 38-40).

La *masterpiece/piece* u “obra maestra/pieza”, es la denominación dada a un nombre que consta de cuatro o más letras, caracterizadas por su policromía y la búsqueda de un estilo (Chalfant y Prigoff, 1987, p.12).

Hay que mencionar las diferentes modalidades que existen específicamente si el graffiti se realiza en un tren o metro, y es que encontramos: *Window down* o “de ventana para abajo”, pieza o vómito situado bajo la ventana de un vagón (Cooper y Chalfant, 1984, p. 70); *Top to bottom* o “de arriba a abajo”, pieza o vómito que abarca toda la altura de un vagón; *End to end* o “de extremo a extremo”, pieza o sucesión de piezas que se extienden de un extremo a otro del vagón; *Whole car* o “vagón entero”, como su propio nombre indica, se trata de un vagón pintado entero; y *Whole train* o “tren entero”, conseguir pintar un tren o metro entero se considera la forma más elevada posible dentro del graffiti (Castleman, 1987, pp. 40-45).

Todos estos diversos formatos pueden ir acompañados de *characters*, personajes o figuras inventados por los propios escritores, influenciados por los medios de comunicación y la cultura popular americana (Cooper y Chalfant, 1984, p. 80); y de *dedications*, comentarios o mensajes para, generalmente, exaltar una pieza propia recién hecha, referenciar problemas políticos o sociales, o dedicársela a un amigo o familiar (Castleman, 1987, pp. 47-50).

*Style* es entendido por los grafiteros, como la manera específica de diseñar las letras e interconectarlas. Los estilos varían de un escritor a otro, de un grupo a otro y de una línea de metro a otra, encontrándonos desde unas letras simples y legibles, hasta lo más complejo e ininteligible (Cooper y Chalfant, 1984, pp. 66-67). Sin embargo, hay que

mencionar tres tipos de estilos que sobresalen sobre el resto: *Bubble letter* o “letra pompa”, es el primer estilo nacido como tal y se caracteriza por ser un tipo de letra redonda y achatada, imitando una burbuja; *3D* o “letra tridimensional”, estilo posterior al anterior, que se caracteriza por la tridimensionalidad de las letras y la mayor preocupación por los sombreados; y, por último, *Wild style* o “estilo salvaje”, último estilo en nacer, caracterizado por presentar una composición y diseño de las letras más compleja e ilegible, además de añadir elementos propios como tridentes, sierras, puntas o flechas (Castleman, 1987, p. 34).



Fig. 9. «Tag» de Futura de 2000



Fig. 10 «Throw up» y «window down» de Quick



Fig. 11 «Pieces», «whole car», «character», «dedication», «bubble letter» y «wild style» de Jason y Richie (Seen)



Fig. 12 «Pieces», «end to end», «character», «dedication», «3D» de Blade



Fig. 13 «Piece», «top to bottom», «3D» de Mad

Dentro del arte urbano, la escena es totalmente diferente a la del graffiti, sí que es cierto que encontramos también una gran variedad de formatos, pero no tanto unos estilos generalizados, sino más bien unas finalidades comunes. Los formatos más utilizados por los artistas urbanos son: el *sticker*, el cartel, el *wheatpaste* y el *stencil*.

El *sticker* o “pegatina” es un pedazo de papel o vinilo autoadhesivo, generalmente, de dimensiones reducidas, lo que permite al artista llevarlo siempre encima y colocarlo instantáneamente con un mínimo de riesgo, convirtiéndolo en el material ideal para la propagación ilegal de una imagen. Puede ser una pegatina vacía, en la que manualmente intervenga el artista, o impresa mecánicamente (impresión con láser, fotocopia, serigrafía u offset). Se caracteriza por su bajo precio y su sencillez de preparación y de reproducción (Abarca, 2010, p. 514).

El cartel o póster es reproducido mecánicamente y guarda una estrecha relación con las vallas publicitarias, presentando las mismas ventajas que la pegatina (Abarca, 2010, p. 515).

El *wheatpaste* o “engrudo” es prácticamente lo mismo que el cartel, la diferencia está en la figuración y las grandes dimensiones que presenta. La imagen se lleva a cabo manualmente o de forma mecánica, siendo habitual eso sí recortar la silueta a mano (Abarca, 2010, pp. 515-518).

El *stencil* o “plantilla/estarcido”, consiste en un material rígido perforado para crear figuras o letras, y posteriormente aplicar pintura sobre la zona recortada, reproduciendo así la imagen en la superficie. Al igual que el resto de los formatos permite reproducir una imagen de forma fiel, inmediata y discreta, aunque tiende a ser algo más laborioso, dependiendo de la complejidad de la obra (Abarca, 2010, pp. 518-519).

Desde su origen, estos formatos son los más característicos dentro del arte urbano, sin embargo, debido a la intrínseca necesidad de los artistas por diferenciarse del resto, no cesan de aparecer nuevas técnicas y formas como el uso de papel maché, el azulejo, la tiza y el rotulador, entre otros. La experimentación y la imaginación son los medios para conseguir la finalidad que tienen todos los artistas en la cabeza, ganar la tan querida atención y reconocimiento del viandante (Fernández, 2017, p. 62).

Por último, hay que destacar que tanto el graffiti como el arte urbano, a lo largo de las últimas décadas han contribuido enormemente al desarrollo de la pintura mural contemporánea, contribuyendo con la estética propia de cada manifestación artística, y decorando por encargo infinidad de fachadas en todo el mundo.



Fig. 14 Pósters de Keely y COST en Nueva York



Fig. 15 «Wheatpaste» en Cuba



Fig. 16 «Sticker» de OSGEMEOS en Nueva York

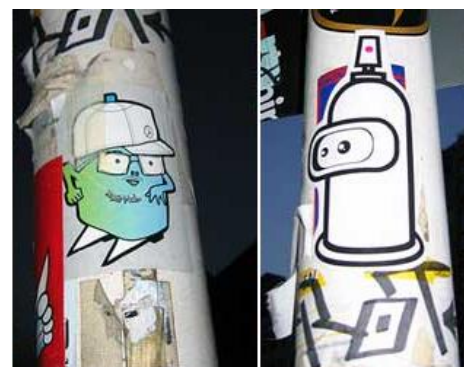


Fig. 17 «Stickers» en Berlín



Fig. 18 «Mermaid's Tale». Pintura mural en Ostende



Fig. 19 «Stencil» en París

#### 4. Orígenes y evolución

Encuadrar el nacimiento del graffiti en un marco espaciotemporal es un aspecto algo complejo, ya que nos enfrentamos a una cultura que, en sus inicios, presentaba como vehículo de difusión un discurso eminentemente oral y una escasez de piezas registradas, resultado de una expresión de naturaleza efímera. Por lo que, no es hasta los años 80, cuando podemos hablar de unas fuentes como tal, fruto principalmente de los estudios de Castleman (1982), Cooper y Chalfant (1984), y Chalfant y Prigoff (1987). Estos tres trabajos se construyeron con la colaboración directa de los grafiteros del momento, por lo que se convirtieron en un registro veraz y objetivo de la memoria graffiti, de ahí su gran popularidad y reconocimiento (De Diego, 2000, pp. 159-160).

##### 4.1. El nacimiento del graffiti en Filadelfia y la llegada a la “Gran Manzana”

Las formas del graffiti hip hop que nosotros conocemos hoy en día, tienen como escenario principal los barrios marginales de la ciudad de Nueva York de los años 70. Aunque, en verdad, muchos artistas de la época atribuyen las primeras manifestaciones del graffiti contemporáneo a Filadelfia, concretamente al conocido como Cornbread. Darryl McCray comenzó a firmar con su apodo por toda la ciudad a finales de la década de los 60, motivado por la búsqueda de una autoafirmación individual y fruto del aislamiento social sufrido por las clases más bajas en el contexto norteamericano de la época, convirtiéndose así en el primer grafitero de la historia: “I was the world's first graffiti artist” (Reiss, 2007).



Fig. 20 «Tag» de Cornbread



Fig. 21 Firmas de Tity, Cornbread y Kool Klepto Kidd, entre otras

Lo que comenzó siendo una simple llamada de atención, se conceptualizaría en lo que ahora se conoce como *tag*. En estos años no importaban la calidad de las firmas, porque todavía no había demasiado estilo ni referencias, lo que contaba era cuantas veces y en cuantos lugares podías escribir tu nombre, lo que más tarde se denominaría *bombing* o “bombardear”. En 1968, Filadelfia ya contaba con decenas de escritores de graffiti, que intentaban crearse una identidad propia a través de ingeniosos motivos y nombres inspirados en la cultura popular, destacando un gran número de jóvenes grafiteros como Cool Earl, Tity “Peace Sign”, Kool Klepto Kidd, Dr. Cool 1, Chewy, Bobby Cool o Cold Duck, entre otros (Gómez, 2015, p. 206).

La firma de Cornbread fue de las primeras en incluir la corona, con el fin de proclamarse rey de la escena, más tarde llegarían las flechas, espirales, estrellas y la disposición de palabras en dos líneas, que aparecerían una y otra vez en las firmas del resto de escritores de Filadelfia (Gómez, 2015, p. 209). Formalmente el estilo de la zona se caracterizaba por su disposición vertical, “letras alargadas, finas y muy juntas, como si estuvieran levantadas sobre pequeñas plataformas” (Castleman, 1987, p. 61). Al igual que más tarde en Nueva York, la localización de las firmas comenzaría en los barrios periféricos y acabarían por conquistar vallas publicitarias, furgonetas, camiones y autobuses, con el afán de que sus nombres recorrieran el mayor número de espacios posible (Gómez, 2015, p. 210).

Son estos jóvenes los que crearon escuela y un precedente dentro del movimiento *tagging*. Pero sería con la llegada de Top Cat 126 a Nueva York, a principios de la década de los 70, cuando el estilo de Filadelfia irrumpe en la escena neoyorkina, la cual será la encargada de exportar el graffiti al panorama internacional (Armstrong, 2019, p. 33).

#### 4.2. Nueva York: Meca del graffiti

El futuro graffiti hip hop se ha ido gestando desde finales de los años 60 en los guetos de las principales ciudades norteamericanas, hasta que, durante el primer tercio de los años 70, alcanzó su plena definición como propuesta sociocultural en la ciudad de Nueva York. Es concretamente en 1971, con la publicación de un artículo en *The New York Times* sobre el graffiti y un adolescente apodado Taki 183, cuando el fenómeno presentó una popularización inmediata y un abrir de puertas al mundo (Cooper y Chalfant, 1984, p. 14).



Fig. 22 Firma de Taki 183

Un grupo de jóvenes, entre ellos, el ya mencionado Taki 183, Frank 207, Chew 127 y Julio 204, comenzaron a escribir sus nombres y el número de sus casas en los muros, autobuses y monumentos de sus barrios, con el fin de aparecer en el mayor número de lugares posibles y crearse una identidad propia, obviando eso sí una búsqueda de estilo. Por lo tanto, fue en esta época cuando comenzó una “guerra” entre los escritores por diferenciarse y llegar a ser los más conocidos (Castleman, 1987, p. 59).

A finales de los años 70, se comenzaron a utilizar letras muy juntas, finas y costosas de leer, surgiendo así los primeros y principales estilos, como *Bubble letter*, *3D* o *Wild style*. Es aquí cuando se va más allá y se comienza a ocupar el metro de Nueva York con líneas y vagones completamente pintados, resultado del afán de impresionar y ser el más original, reflejando un interés por la experimentación formal y visual (Castleman, 1987, pp. 62-63).

Es necesario mencionar, a las figuras que se consideraron los reyes de la escena graffiti en el Nueva York de la época. En primer lugar, Lee Quiñones, la figura central de los comienzos de la pintura de trenes, debido al elevado número de piezas creadas con un estilo propio, llegando a pintar más de cien vagones enteros en escasos cinco años. El siguiente a señalar es Richard Mirando, alias Seen, debido a su aptitud innata para las

letras grandes acompañadas de elaborados personajes de dibujos animados coloridos, y su elevado grado de osadía, llegando a escribir su nombre en grande en el famoso cartel de Hollywood, en 1985. Y, por último, Donald Joseph White, o Dondi, pionero en la escena, debido a su modus operandi, ya que se caracterizaba por la previa planificación de sus piezas con gran lujo de detalle en cuadernos de dibujo, antes de su realización en los vagones de tren (Armstrong, 2019, pp. 43-44).



Fig. 23 «Whole car» de Lee



Fig. 24 «Whole car» de Seen



Fig. 25 «Whole car» de Dondi

No obstante, con el tiempo, las leyes se endurecieron y las autoridades neoyorkinas limpiaban sin descanso las líneas de metro, provocando un retroceso del graffiti, estigmatizándolo y etiquetándolo de vandalismo y desobediencia civil (Cooper y Chalfant, 1984, p. 99).

Ya entrados los años 80, el graffiti alcanzó su mayor esplendor en el metro de Nueva York, y es en este momento cuando se empiezan a publicar los primeros monográficos y documentales que trataban el fenómeno en auge, además del intento por parte del mercado del arte de incluir en su catálogo el graffiti. También hay que destacar

de esta época el inicio de su expansión mundial, gracias a la correlación con la conocida como cultura hip hop. Mientras tanto, las medidas de seguridad en el metro de Nueva York continuaron fortaleciéndose, hasta llegar el punto, a finales de los años 80 y principios de los 90, de abandonar las vías por parte de los escritores, a causa de las duras represalias. Como consecuencia, se comenzaron a bombardear lugares antes secundarios como calles, carreteras, trenes de mercancías, furgonetas, puentes, túneles, etc. (Abarca, 2010, pp. 278-280).

Paralelamente, el arte urbano comienza a desarrollarse, dando lugar a la confluencia de ambas corrientes en el tiempo. Mientras tanto con el paso del tiempo el graffiti y sus diversos estilos han ido evolucionando, pero manteniendo siempre intacta su identidad.

#### 4.3. Arte urbano: la pegada de lo *mainstream*

En primer lugar, hay que mencionar las posibles influencias o “antecedentes” de lo que hemos considerado arte urbano. De ahí que podamos hacer referencia a las manifestaciones de arte rupestre, en concreto las pinturas en forma de manos halladas en diferentes cuevas de todo el mundo, ya que estas eran llevadas a cabo utilizando la mano como plantilla y pintando alrededor con pigmentos de origen vegetal, recordándonos a lo que hoy denominamos *stencil*; o, a la cartelería comunista, antifascista o estudiantil propia de mediados del siglo XX, caracterizada por su uso político, pero dejando ya entrever un tono más reivindicativo. Estos ejemplos son algunos acontecimientos transcurridos durante nuestra historia, los cuales han utilizado técnicas y estéticas que hoy en día se llevan a cabo dentro del arte urbano (Fernández, 2017, pp. 118, 126).

En cuanto a los “orígenes artísticos”, se pueden ubicar en la segunda mitad del siglo XX en Nueva York, ya que es en esta época cuando comienzan a producirse diversas corrientes artísticas, como el Pop Art, que se desarrollaron a partir de la estética de la vida cotidiana y los bienes de consumo de la época, creando así una forma de ver el arte más social y global, e indirectamente aportando unas bases de creación para lo que hoy entendemos como arte urbano.

En los años 60, hay que destacar la figura de Daniel Buren, un pintor que, a partir de esta época, abandonó su práctica figurativa tradicional y comenzó a dejarse llevar por las intervenciones independientes en la calle, buscando localizaciones visibles, habitualmente vallas publicitarias, con el fin de instalar de forma ilegal, sus conocidos *affichages sauvages*. Se trataba de piezas



Fig. 26 Daniel Buren. Colocación desenfrenada de afiches

caracterizadas por la repetición de un motivo de franjas verticales de colores, a partir de papel estampado, reflejando un proceso consciente de usurpación del espacio público, un posicionamiento evidente contrario a la publicidad y un precedente de arte urbano icónico (Abarca, 2010, p. 409).

En la década de los 70, hay acontecimientos y figuras importantes que empiezan a generar actuaciones urbanas diferentes a lo anterior. Y es que Richard Hambleton con *Mass Murder*, crea una serie de imágenes de asesinatos en masa, entre 1976 y 1979, que comienza a llamar la atención del público general neoyorquino, debido a la novedosa utilización del pavimento como soporte, el gran impacto visual que presenta y el uso del humor negro. El mismo impacto causaría, Ernest Pignon-Ernest, con un estilo propio, a medio camino entre una estética realista y expresionista, y a través de estarcidos oscuros, cargados de un alto valor denuncia, tratando temas como la pobreza, la miseria, el racismo..., temas explotados por los artistas urbanos actuales. Por lo tanto, fueron los primeros en utilizar técnicas y formatos similares a las actuales, ya que, a partir de la pintura, el póster o el engrudo, comenzaron a plasmar mensajes sociales en las calles, empezando a conseguir la atención de los viandantes (Fernández, 2017, pp. 130-133).



Fig. 27 «Mass Murder»



Fig. 28 «Expulsions»

Aunque el verdadero germen de este fenómeno artístico se da en los años 80, concretamente con las figuras de Jean-Michel Basquiat, Keith Haring y Blek le Rat. Tres personalidades que presentan dos puntos en común: los inicios en el mundo del graffiti y su influencia a la hora de crear algo diferente a lo anterior.

Es en este momento cuando el graffiti se encuentra más consolidado y, como ejemplificaremos más adelante, algunas figuras destacadas comienzan a hacer trabajos más cercanos al arte urbano. Por lo que, empiezan a aparecer artistas intermitentes que dotarían de fuerza a las bases del futuro movimiento, y se comienza a vislumbrar dos tendencias claras dentro del arte urbano, la norteamericana, con Nueva York como epicentro, y la europea, con sede en París.

Los artistas estadounidenses experimentaron con estilos propios y más cercanos al arte de la pintura, pero aplicando siempre su “formación callejera”. Basquiat, a pesar de su origen grafitero, ya que en sus inicios firmaba como Samo, siempre renegó de dicha escena, y se acercó a una pintura, cargada de filosofía y poesía, y de una gran calidad plástica y expresiva, que nunca renunció a esa estética urbana heredada (Fernández, 2017, p. 135).

Haring era un amante del dibujo y la ilustración, lo que le llevó a hacer rápidas siluetas con tiza a través del metro de Nueva York, caracterizadas por ser figuras y símbolos con estética de dibujo animado, en formato burbuja, creándose así un estilo propio y ganándose, con brevedad, la aceptación del público y las galerías de arte. Hay que destacar sus mensajes cercanos a conceptos universales como la vida, la muerte, el amor o la guerra, dotando a sus obras de un carácter global y accesible (Abarca, 2010, p. 420).



Fig. 29 Jean-Michel Basquiat en su estudio



Fig. 30 «Crack is wack»

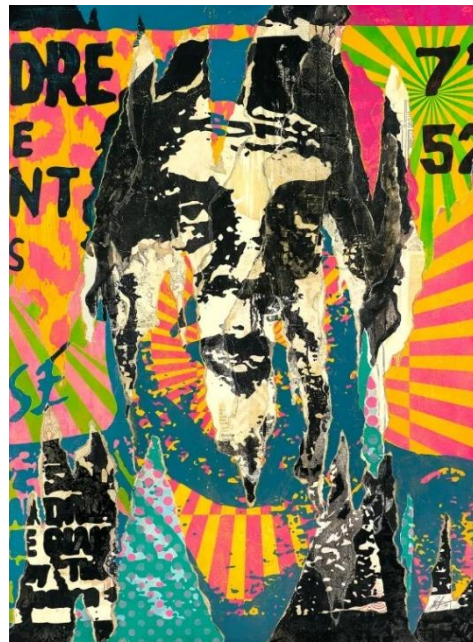
El artista parisino Xavier Prou, alias Blek le Rat, es considerado popularmente como el primer artista urbano en utilizar el *stencil* para crear figuras a tamaño real. En 1981, comenzó a utilizar las plantillas para llenar los muros de París de diferentes tipos ratas, tanto en formato como en estética, utilizadas como un símbolo de libertad.



Fig. 31 «Stencil» de Blek de Rat en París

Por lo que, se empieza a utilizar el *stencil* como herramienta irónica y de protesta. Convirtiéndose así en uno de los pioneros y mayores referentes del movimiento, además del primero en conseguir cierta repercusión mediática (Fernández, 2017, p. 139).

A principios de los 90 el arte urbano empieza a forjar su propia identidad y personalidad. El artista Shepard Fairey con la creación de la campaña “Obey Giant” marcó un antes y un después en la difusión de este movimiento, gracias al uso de carteles, pegatinas y plantillas del luchador André el Gigante. Se convirtió en un pionero en la utilización de dichas técnicas, además de dotar al arte urbano de una de sus principales características: la capacidad de repetir y difundir una misma obra alrededor de todo el mundo y que esta sea reconocida (Abarca, 2010, p. 465).



*Fig. 32 Figura André el Gigante*

Es ya en el año 2000, cuando nace la figura más influyente del arte urbano, el artista británico Banksy, que más adelante desarrollaremos en un epígrafe propio, debido a su importancia en el panorama artístico. La magnitud de sus intervenciones, y la claridad y cercanía de sus mensajes, han provocado el auge del arte urbano, además de mejorar la percepción que la sociedad tiene, colocando, por primera vez, la etiqueta de arte, y no de acto vandálico (Abarca, 2010, p. 471).

Desde los orígenes del movimiento se ha observado una evolución constante, encontrando claras conexiones con otros sectores culturales y sociales. Actualmente, el arte urbano vive su época dorada, habiendo muchos que admiran las intervenciones que decoran las paredes de las ciudades, pero también un elevado número de opositores, provocando así incesantes debates en la sociedad. Prueba de ello es su continua mercantilización e inclusión en los círculos museísticos y galerísticos, que como consecuencia han provocado ciertas controversias entre los artistas y sus seguidores.

## **5. La propagación de la cultura**

Para poder entender la expansión mundial que han sufrido ambos movimientos en tan poco tiempo, primero tenemos que explicar el periodo de gestación que se estaba llevando a cabo en la escena neoyorquina, ya a principios de los años 70. Hablaremos de dos vías de desarrollo bien diferenciadas, como son “la integración del graffiti en el

campo plástico y la explotación estética a través de proyectos audiovisuales, editoriales y espectáculos” (Gómez, 2014, p. 39).

### 5.1. Incursión en el mercado del arte

En Nueva York, a principios de la década de los 70, comenzaron a crearse organizaciones de escritores que tenían como finalidad “sacar de las calles” el graffiti y dirigirlo hacia un panorama galerista de arte más convencional y socialmente aceptado. Principalmente, potenciando la capacidad creativa de los jóvenes grafiteros, llevándolos hacia un tipo de arte rentable y, al mismo tiempo, legitimando el estilo callejero y a sus miembros como artistas (Castleman, 1987, p. 117).



Fig. 33 Colaboración n° 1 de la UGA sobre lienzo



Fig. 34 Pieza de Phase 2 sobre tela (UGA)

Las dos organizaciones más relevantes fueron *United Graffiti Artists* (UGA) y *Nation of Graffiti Artists* (NOGA). Su producción estaba basada en trabajos híbridos de estética graffiti en formato lienzo e ilustración, intentando crear productos vendibles que abrieran las puertas al mercado. Finalmente, a causa de la incompreensión hallada en los círculos de producción artística comercial europea, dichas organizaciones acabaron por desaparecer, pero sentando un precedente que más tarde el arte urbano, a partir de la década de los 80, sí supo aprovechar, hablamos de la incorporación de lleno en el mercado del arte (De Diego, 1997, p. 57).

El no funcionamiento del graffiti en los museos y galerías puede entenderse por varios motivos. En primer lugar, el cambio de su soporte natural y original, como son las calles, por un soporte artificial, como es el lienzo. Y es que debido al discurso tan cerrado y puro que caracteriza a esta corriente, es entendible la no proliferación dentro los círculos comerciales, ya que la mayoría de los escritores conciben el graffiti como un fenómeno libre y salvaje. En segundo lugar, debido a una de sus características básicas, como es la

utilización de un código cerrado, que busca ser reconocido y entendido principalmente por el resto de los escritores y no por el espectador general. Y, en tercer lugar, como consecuencia de esa incompreensión por parte del resto de la sociedad, surge el rechazo, el desprecio y la no aceptación como corriente artística. Y esto se evidencia aún hoy en día, con los escasos conocimientos que se tiene del graffiti, debido a que no se habla de él ni se explica, a no ser que “estés dentro” o por puro interés propio.

Lo que sí consiguieron esas primerizas incursiones fue formar pintores académicos, dibujantes e ilustradores, que llegaron a profundizar en el campo plástico y explotar sus habilidades, eso sí alejándose completamente del graffiti. Es el caso, por ejemplo, de las exposiciones de Lee, Fab 5 Freddy, Futura 2000, Dondi y Lady Pink, en la famosa *Fun Gallery* de Nueva York, un pequeño espacio que acogió tanto graffiti como el futuro arte urbano promovido por Haring y Basquiat (Armstrong, 2019, p. 48).

Este tipo de exposiciones sí que ayudaron, con el tiempo, a incorporar las nuevas “estéticas urbanas” a la sociedad capitalista, que en un primer momento las rechazó, y sencillamente las acabó aceptando porque empezaron a ser muy rentables. Esa es la razón, por la cual, hoy en día, vivimos la plena mercantilización del arte urbano, convertido en un producto del sistema, que la propia industria cultural alimenta. Reflejado en el auge de un nuevo público más joven dispuesto a consumir un arte urbano percibido, ahora sí, como fenómeno artístico, y que quiere ser comprendido tanto a nivel iconográfico como iconológico. Por lo tanto, la oferta artística se adapta a la demanda de los nuevos consumidores, entrando ya en juego los galeristas y comisarios de arte como un medio para conseguir dicho objetivo y, al mismo tiempo, lucrarse con el mismo (Fernández, 2017, pp. 367-368).

En este caso, no creo que haya que abrir el debate de si una obra de arte urbano deba quedarse o no en la calle, ya que me parece una evolución totalmente natural y orgánica la que ha vivido, siendo evidente que su motivación original, de denuncia social, política y económica, se ha adaptado a los tiempos en que vivimos, y que la propia industria cultural la ha recogido y utilizado a su antojo. De ahí la incesante controversia que existe al respecto, y que seguramente nunca tenga una respuesta clara.

Algunas voces reconocen que el arte urbano es un movimiento de la calle, pero asumen su evolución y su nueva posición en el ámbito museístico. En este sentido, Man o Matic (2016) asegura que las obras pierden su esencia fuera de la calle,

pero el mercado, regido por intereses económicos, manda y todos los artistas aceptan esta situación porque necesitan comer. (Fernández, 2017, p. 371)

A pesar de cierto tipo de iniciativas para frenar dicha mercantilización o del descontento generado entre algunos artistas y miembros del movimiento, resulta innegable su alta rentabilidad y posición artística-social. Hemos llegado al punto de considerar ciertas obras de arte urbano como un lujo, generadora de estatus; como un producto de *merchandising*; o como un reclamo de turismo. Por lo que podemos afirmar que, hoy en día, el arte urbano se asemeja más a un negocio que a una forma de expresión propia, como era en su origen (Fernández, 2017, pp. 374-375).

## 5.2. La cultura hip hop y la fuerza de los medios de comunicación de masas

Esta penetración en el mercado artístico y la repentina aceptación popular seguramente no podría haber ocurrido sin la explosión, ya en los años 80, de la nueva tendencia cultural de moda, la denominada como hip hop. Y es que el graffiti neoyorquino creció en paralelo y se unió posteriormente a dicha cultura, conformándose como uno de sus cuatro pilares, junto con el rap, la música DJ y el *breakdance*. A lo largo del tiempo, el graffiti se fue consagrando como su expresión gráfica, ya que siempre se encontraba presente en caratulas de discos, *flyers* de eventos, camisetas, vídeos musicales, películas..., por lo que, comenzaba a salir de las calles del Bronx, para acercarse al resto del globo (Armstrong, 2019, p. 37).

La industria cinematográfica tuvo un importante papel en el crecimiento de la popularidad, con filmes muy reseñables como son *Style Wars* y *Wild Style* de 1983 y *Beat Street* de 1984, convirtiéndose en claros ejemplos visuales de la estética graffiti, y ayudando así a explotar la creciente escena internacional (Armstrong, 2019, pp. 99-100).

Aunque los elementos desencadenantes de su difusión, que proporcionaron una metodología y una fuente de inspiración a todos los jóvenes, fueron las monografías. Diversos investigadores y fotógrafos comenzaron a trabajar junto con los propios escritores, para reflejar la idiosincrasia del panorama artístico en cuestión de una forma veraz y real. Principalmente, hay que destacar las obras: *Getting Up: Subway Graffiti in New York* (1982) de Castleman, considerada la “Biblia” de los grafiteros, ya que muestra la historia, los códigos y el vocabulario autóctono, a través de la propia voz del graffiti;

*Subway Art* (1984) de Cooper y Chalfant, realiza un excelente trabajo fotográfico y recopilatorio de la pintura de trenes de Nueva York; y *Spraycan Art* (1987) de Chalfant y Prigoff, adopta una visión más global del panorama, estudiando la escena desde diferentes puntos como Ámsterdam, París, Berlín, Barcelona o Viena. Estos trabajos supusieron un antes y un después, ya que fijaron unos precedentes y llamaron a una evolución (Gómez, 2014, pp. 40-41).

En cuanto a la evolución del arte urbano, no se puede entender sin hablar de la fuerza que tienen los medios de comunicación de masas en nuestras vidas. En parte, su rápido crecimiento, ya en sus orígenes, viene dado por una estética graffiti, expandida y asentada. Y aun sabiendo que graffiti y arte urbano no son lo mismo, ambos tienen “procedencia callejera”, un elemento crucial, que será explotado por los medios de comunicación y el futuro internet, para mantener el arte urbano siempre en el punto de mira mediático de cada época. Y es que, gracias a la fácil compresión de sus obras, la originalidad y el desconocimiento del autor, el arte urbano se ha vuelto interesante y, sobre todo, noticiable, lo que se traduce en un aumento del interés del espectador general por conocer más sobre los artistas y sus trabajos (Fernández, 2017, p. 380).

El movimiento artístico y los medios se benefician de forma recíproca de la aparición de noticias. Por un lado, el arte urbano puede llegar a más gente y ser conocido, y por otro, los medios de comunicación alcanzan, a través de este tipo de información, a audiencias a las que no llegarían con otro tipo de contenidos. (Fernández, 2017, p. 382)

Los puntos clave, para entender el interés publicitario hacia el arte urbano por parte de los medios, son los siguientes: se trata de un movimiento novedoso, es sencillo hablar de él, se encuentra más cerca de la legalidad que su referente más próximo y ha pasado de un público especializado a uno general. Por todas estas razones, los medios se acercan a esta corriente, porque saben que pueden alcanzar cotas más altas de audiencia y, por consiguiente, aumentar sus beneficios (Fernández, 2017, p. 384).

Por último, hay que destacar el auge, en los años 90, del fenómeno Internet, el cual, sin lugar a duda, ha supuesto un avance a nivel mundial en cuanto al intercambio y distribución de la información, y en lo que respecta al graffiti y al arte urbano, a la forma de presentarse al mundo. Actualmente, lo primero que hace un grafitero o un artista urbano al terminar una pieza es fotografiarla y compartirla con sus seguidores, recibiendo

de manera instantánea infinidad de opiniones diversas, de cualquier lugar. Esta nueva herramienta cambia los paradigmas de lo que un día se llamó *getting up*, ya que ahora ya no compites sólo contra la gente de tu barrio, sino que te enfrentas a un planeta entero, que te va a ver, criticar, juzgar, alabar, odiar, querer o despreciar (Armstrong, 2019, p. 107).

### 5.3. Diversas respuestas por parte de la sociedad

Uno de los temas más polémicos y controvertidos es la cuestión de la ilegalidad de las piezas en el espacio público. Desde los inicios de ambas corrientes, se han mostrado posturas muy contrarias por parte de los ayuntamientos y gobiernos, tomando como respuesta habitual, el proceso de eliminación de las piezas en las calles a través de servicios de limpieza públicos y privados. También se han creado campañas publicitarias de concienciación o cuerpos policiales especializados, dejando entrever que la persecución y represión, siempre dentro del marco de la legalidad, es mucho más acusada en el graffiti que el arte urbano. Esto es así porque las piezas de graffiti cubren más superficie, suelen ser de mayor tamaño y son hechas con materiales permanentes, por lo tanto, como consecuencia, causan más daño material y económico (Fernández, 2017, p. 309).

Un claro ejemplo de este pensamiento tan hostil, aún hoy generalizado entre muchas personas, en contra del graffiti, son las palabras que le dedica el por aquel entonces alcalde de Nueva York entre 1966 y 1973, John Lindsay, a Norman Mailer, afirmando que “la gente entraba en los vagones nuevos y de repente veían que estaban todos sucios, pintados por dentro y por fuera, y esto los deprimía mucho... les cambiaban el humor. Se desanimaban al ver los vagones desfigurados” (Mailer, 2010, p. 24).

A pesar de estas palabras tan duras y representativas del ideal de la época, es curioso cómo, ya a finales de la década de 1990 y principios del 2000, la estética urbana ha comenzado a ser asimilada por los gobiernos y las grandes empresas publicitarias para ganar adeptos más jóvenes, cambiando por completo la visión negativa que hasta hace bien poco se tenía de ambas corrientes. En concreto, hay que hablar de la visión cambiante que ha vivido el arte urbano hasta nuestros días. Es obvio por qué las élites han escogido el arte urbano como herramienta política antes que el graffiti, y es que este último desde sus inicios se le ha etiquetado como marginal, sucio, pobre, incomprendible..., mientras

que el arte urbano parece ser todo lo contrario, más bien, original, divertido y, sobre todo, entendible (Abarca, 2010, p. 583).

Por ello, el arte urbano ha sido el elegido para tener obras de valor incalculable dentro del mercado del arte, porque tiene el potencial para gustar a todo el mundo. De ahí que se lleguen a suceder escenas tan surrealistas como, retirar paneles de madera y metal, o muros enteros, para conseguir la obra de un artista, y más tarde poder venderla, o atornillar láminas de metacrilato transparente, cubriendo la obra, con el fin de proteger tanto su valor artístico como económico. El ejemplo más significativo de estas intervenciones tan extravagantes es la obra de Banksy, ya que algunas piezas se han convertido en excelentes reclamos turísticos, llegando incluso a considerar un borrado selectivo, es decir, respetar ciertas obras, a causa de su creciente demanda popular y los beneficios que genera a los ayuntamientos (Abarca, 2010, p. 584-585).

Es sorprendente cómo una simple firma, una pieza o una obra artística en un espacio público, puede alterar completamente el entorno que lo rodea, y prueba de ello son los procesos de gentrificación y la habilitación de los espacios legales. Tanto escritores como artistas comienzan a pintar edificios y grandes paredes en desuso en los barrios más desfavorecidos de la ciudad. Con el paso del tiempo y el cambio hacia una connotación más positiva del arte urbano, dichos barrios comienzan a verse como zonas atractivas, cargadas de un alto nivel cultural, por lo que, a causa de los bajos costes de los alquileres, comienza a llegar la clase media a estas zonas, asentándose y abriendo estudios artísticos, tiendas, bares, cafeterías..., y convirtiendo lo que antes eran cuatro malas calles en los nuevos barrios de moda. Lo que provoca la subida de las propiedades y, como consecuencia directa, el abandono obligado de los habitantes originales. Ejemplos claros de cómo algunos artistas ocupan zonas abandonadas y lo convierten en sitios de moda son el almacén *Ghost Ship* de Oakland y la *Tacheles Gallery* de Berlín (Armstrong, 2019, p. 156).

Para finalizar, hay que mencionar los denominados espacios legales. Estamos hablando de lugares de la ciudad habilitados, por los propios ayuntamientos, para decorarlos de graffiti y arte urbano. Esto es debido a lo comentado anteriormente, el cambio de concepción del sistema frente a dichas corrientes, a raíz de la posible obtención de beneficios comerciales y mejora de reputación. He aquí la respuesta al porqué miles de fachadas, ya sólo hablando de nuestro país, están decoradas con arte urbano. Sin duda,

esto también ayuda a los escritores y artistas, ya que se les permite, de forma totalmente legal, pintar piezas a gran escala en lugares céntricos, con total seguridad, visualización y reconocimiento (Armstrong, 2019, p. 160).

#### 5.4. Banksy o el rey Midas

Sin lugar a duda, Banksy es el máximo exponente del arte urbano y una de las figuras más influyentes en el panorama artístico y social en la actualidad. Un artista sarcástico, irónico y ambigualmente anónimo, que suscita opiniones encontradas en torno a la idea de manifestación artística, ya que sus obras se posicionan en la delgada línea entre publicidad y arte. Si a esto le añadimos una cuidada y sostenida campaña de imagen, obtendremos las claves para entender su apreciación entre el gran público.

Entre sus propuestas, encontramos elementos de mobiliario urbano que ironizan sobre la condición material de los espacios públicos. El entretenido e interesante modo de interpretar la ciudad como contenedor de experiencias, revela lugares cargados de significado, generalmente ignorados y desgastados por el uso y la historia.

Se ha especulado mucho respecto a la misteriosa identidad del artista, y es que según Manco (2002), reconocido diseñador y director de arte, Banksy nació en Bristol, Inglaterra, en 1974, e inició su carrera artística en el mundo del graffiti, a raíz del gran auge en dicha ciudad en la década de los 80 (p.76). Aunque, según asegura en su propio filme *Exit Through The Gift Shop*, a él nunca se le dio muy bien, por lo que empezó a realizar plantillas y otro tipo de intervenciones, dándose de cuenta que el mundo del arte urbano era mucho más amplio. Por lo que, comenzó a pintar en su supuesta ciudad natal entre 1992 y 1994, donde se concentran un gran número de sus obras, al igual que en Londres, adónde se mudaría en el año 2000 (Fernández, 2017, p. 167).

Hay diversas teorías e hipótesis respaldadas que intentan responder a la famosa pregunta “¿Quién es Banksy?”, y la única conclusión que se puede sacar en claro, observando el número de obras y la magnitud de estas, es que es bastante complicado que una única persona sea capaz de lograr tales trabajos, por lo tanto, estaríamos hablando de la posibilidad que Banksy sea un grupo de individuos.

Sus eventos plásticos son pretextos para exhibir, en imágenes carismáticas, las contradicciones del capitalismo, dando como resultado acciones artísticas rápidas, en un medio rápido, para personas que se mueven rápidamente, rompiendo así con el hábito

perceptivo y cognitivo en el ámbito artístico. Ha creado alrededor de 350 obras en dos décadas, de las cuales aproximadamente 190 intervenciones han sido generadas en la calle, mientras que el resto se compone de exposiciones y otros proyectos (Fernández, 2017, p. 219). Por ello, ante la magnitud de su obra tomaré como ejemplo alguna de sus piezas, para caracterizar su técnica, sus elementos y su mensaje.

Un motivo recurrente en su producción artística es la rata, un animal salvaje, temido, inteligente, nocturno y un símbolo de libertad y supervivencia. Hay que destacar la innegable influencia del artista parisino Blek le Rat en la práctica del *stencil*, incorporando figuras a tamaño real para recrear temas políticos desde una perspectiva sarcástica.



Fig. 35 «Stencil» ratas de Banksy

Utiliza a su gusto elementos de los discursos autoritarios y los expone. Las técnicas publicitarias y de campaña de masas, son usadas contra el pensamiento que sustenta, es decir, la idea es usar los elementos presentes y aceptados, tomar su misma retórica y trastocarla para exponer su mentira.

Su posicionamiento político, su espíritu crítico y su capacidad de provocación han sido manifestados en multitud de ocasiones, presentes en temas como el abuso de la videovigilancia en Londres (entre otras ciudades), la situación actual de Siria, el consumismo, la religión, la doble moral... Todo esto vincula al artista británico con la iconografía anarquista y punk, además de con el activismo social.



Fig. 36 ¿Qué estás mirando?



Fig. 37 Napalm

El artista británico hace gala de su vasta cultura artística, donde en muchas ocasiones toma como bases hitos de la historia del arte para dotar de mayor fuerza a sus obras, ofreciendo lecturas alternativas y globales. Este recurso permite, a su vez, romper barreras dentro del arte urbano, situándolo fuera de sus circuitos e iconografías más característicos, ampliando así su profundidad conceptual (Puyol, 2018).



Fig. 38 «Consumer Jesus»



Fig. 39 «Picasso stolen quote»

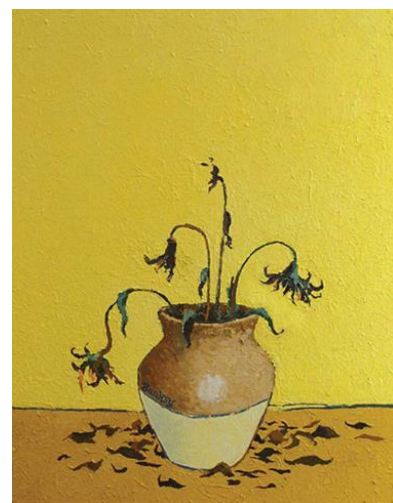


Fig. 40 «Sunflowers from Petrol Station»

No podemos saber que pensaba exactamente el artista a la hora de realizar sus obras, pero sí podemos, en cambio, crear nuestra propia lectura de estas, en un momento de reflexión sobre nuestro pensamiento; de esta forma la interpretación de ellas se vuelve una explicación a nuestra manera de entender el mundo. Como resultado de su atractiva obra, Banksy ha entrado de lleno en el mercado e Historia del Arte, manteniendo el espíritu de transgresión y denuncia, pero también de reflexión acerca del auténtico significado del arte. Tanto público tradicional, inversores y coleccionistas del mundo del arte han sido atraídos por una manifestación y un personaje que han roto moldes.

Como conclusión, cabe destacar que cualquier personaje que esté en lo más alto y posee una gran fama, va a tener muchos admiradores, pero también detractores. Y es que ser uno de los artistas más queridos y odiados dentro del mundo del arte, provoca que la imagen y acciones propias estén continuamente en el punto de mira de enemigos,

seguidores y medios. Resulta irónico que del imaginario anticapitalista y de protesta, el artista cree su sello de identidad, siendo al mismo tiempo el artista más comercial del momento. Hay que añadir que no se tiene una idea clara sobre su relación con las grandes multinacionales, museos y galerías, que se lucran con su trabajo, lo que provoca una incoherencia entre el personaje y el artista. Aunque, al fin y al cabo, sea para bien o para mal, lo importante siempre será que hablen de ti (Fernández, 2017, p. 215).

## **6. Conclusiones**

A lo largo del presente trabajo, he mostrado y desarrollado unos hechos para poder cumplir unos objetivos propuestos. En primer lugar, he dividido las dos corrientes principales del estudio, con el fin de recalcar que, aun teniendo muchos puntos en común y, sobre todo, estéticas parecidas, ambas vertientes son diferentes. Y, por lo tanto, es necesario estudiarlas y comprenderlas por separado, para así, poder disfrutarlas o criticarlas, con al menos el uso de la razón.

En segundo lugar, creo que se ha evidenciado la riqueza cultural que ha aportado y sigue aportando tanto el graffiti como el arte urbano. Es curioso, como un germen que brota de un continente alejado completamente de nosotros, es capaz de llegar igualmente en tan pocos años, y que incluso sea capaz de cambiar nuestra forma de vestir, de hablar e, incluso, de ser. Esto significa que no estamos hablando de unas simples pintadas o manchas en las paredes, sino de un proceso estético-cultural que ha cambiado una sociedad mundial en escasos cincuenta años.

En tercer lugar, como todo lo que no se entiende, en un principio, se rechaza, pero a medida que ha pasado el tiempo, los ideales van cambiando y las mentes, poco a poco, se van abriendo. Y es que, gracias a grandes avances, como internet, la información y las opiniones, actualmente corren de un lugar a otro en segundos. Estos dos simples factores han ayudado a que el graffiti y el arte urbano se hayan abierto completamente al mundo, saliendo de los barrios y llegando a personas dispuestas a seguir trabajando y evolucionando ambas corrientes artísticas.

Y, por último, la legitimación que ha vivido, en concreto, el arte urbano, en poco más de veinte años ha sido inmensa. Vivimos en una sociedad en la que cualquier cosa, por muy estúpida, insignificante o simple que parezca, si se le puede obtener un beneficio

económico ya va a valer la pena. ¿Quién le iba a decir a Haring que una obra suya podría llegar a ser una moneda de cambio de valor incalculable?

## 7. Bibliografía

- Abarca, F. J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11419/>.
- Ahearn, C. (Director). (1983). *Wild Style* [Película]. Wild Style.
- Armstrong, S. (2019). *Street Art*. Blume.
- Banksy (2002). *Existencilism*. Weapons Of Mass Distraction.
- Banksy (2006). *Wall and Piece*. Century.
- Banksy (Director). (2010). *Exit Through the Gift Shop* [Película]. Paranoid Pictures.
- Baudrillard, J. (1980). Kool Killer o la insurrección del signo. En L. Porcel (Ed.), *El intercambio simbólico y la muerte* (90-99). Monte Ávila Editores.
- Birlanga, J. G. (2013). La ciudad como texto y pretexto. De la estética metropolitana a las prácticas artísticas contemporáneas. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 3(1), 327-348. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4704505>.
- Chang, G. (Director). (2006). *Infamy* [Película]. 1171 Production Group.
- Calderón, E. (2019). Arte urbano expuesto: procedencia, contenido e implicación. *Geconservación*, (26), 134-144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7324485>.
- Castleman, C. (1987). *Los graffiti*. Hermann Blume.
- Chalfant, H. y Prigoff J. (1987). *Spraycan Art*. Thames and Hudson.
- Chalfant, H. y Silver, T. (Directores). (1983). *Style Wars* [Película]. Public Art Films.
- Cooper M. y Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. Thames and Hudson.
- Couvreux N. (2016). *La Biblia del graffitero: una teoría constructiva para la generación que tomará el relevo* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/44296>.
- Couvreux N. (2017). Visión purista y visión evolutiva: Dos maneras de concebir el graffiti y el arte urbano. *Tercio Creciente*, (11), 131-150. <http://www.terciocreciente.com/index.php/revista-n-11>.

- De Diego, J. (1997). *La Estética del Graffiti en la Sociodinámica del Espacio Urbano* [Tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza]. <https://www.graffiti.org/faq/diego.html>.
- De Diego, J. (2000). *Graffiti, la palabra y la imagen: un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo XX*. Libros de la Frontera.
- Fernández, E. (2017) *Origen, evolución y auge del arte urbano: el fenómeno Banksy y otros artistas urbanos* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/46424/>.
- Figuroa-Saavedra, F. (1999). *El “graffiti movement” en Vallecas: historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2510/>.
- Figuroa-Saavedra, F. (2006). El graffiti en metálico: análisis sobre el graffiti y la circulación monetaria. *Historia y comunicación social*, (12), pp. 23-44. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2298352>.
- Figuroa-Saavedra, F. (2006) Manipulación e intoxicación informativa: el despropósito crítico de un académico del graffiti. *Cuadernos del minotauro*, (4), pp. 103-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2365897>.
- Figuroa-Saavedra, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 62(1), pp. 111-144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2326198>.
- Figuroa-Saavedra, F. y Gálvez, F. (2002). *Madrid Graffiti 1982-1995: Historia del graffiti madrileño*. Megamultimedia. <http://www.spanishgraffiare.com/descargaMG.html>.
- Garí, J. (1995). *La conversación mural*. Fundesco.
- Giller, S. (1997). Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape. *Art Crimes*. <https://www.graffiti.org/faq/giller.html>.
- Gómez, J. (2014). De Filadelfia a Europa: El viaje del graffiti. *Ecléctica*, (3), 32-47. [https://www.academia.edu/34574637/Ecl%C3%A9ctica\\_Revista\\_de\\_Estudios\\_Culturales\\_n%C3%BAmero\\_3\\_2014](https://www.academia.edu/34574637/Ecl%C3%A9ctica_Revista_de_Estudios_Culturales_n%C3%BAmero_3_2014).
- Gómez, J. (2015). *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos*. [Tesis de doctorado, Universitat de València].

[https://www.researchgate.net/publication/281442866\\_25\\_Anos\\_de\\_Graffiti\\_en\\_Valencia\\_Aspectos\\_Sociologicos\\_y\\_Esteticos](https://www.researchgate.net/publication/281442866_25_Anos_de_Graffiti_en_Valencia_Aspectos_Sociologicos_y_Esteticos).

- Lathan, S. (Director). (1984). *Beat Street* [Película]. Orion Pictures.
- Mailer, N. (2010). *La fe del grafiti*. 451.
- Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. Thames and Hudson.  
<https://archive.org/details/Stencil.Graffiti..Tristan.Manco/page/n77/mode/2up>.
- Moriente, D. (2015). De vándalo a artista: Banksy. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (27), 31-52.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5990022>.
- Pallarès, J. (2019). Musealizar el Arte Urbano. Preguntas, relatos y complejos tras Street Art-Banksy&Co. *Ge-conservación*, (16), 215-225.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7324473>.
- Puyol, Ana. (2018). *Banksy, in the gift shop*. AACADigital. (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1448>).
- Reiss, J. (Director). (2007). *Bomb It* [Película]. Flying Cow Productions.
- Reyes, F. (2012). Graffiti ¿arte o vandalismo? *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias*, 6(3), 53-70.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4195156>.
- Rudas, G. (2012). Arte contemporáneo y nuevos autoritarismos. Notas para una reflexión. *Poliantea*, 8(15), 97-116.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4784538>.
- San Juan, J. (2018). Graffiti y arte urbano: una propuesta patrimonial de futuro. *Santander. Estudios de Patrimonio*, (1), 181-210.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6675499>.
- Vigara, A. M. y Reyes, F. (1996). Graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (4).  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275081>.
- Wheeler, D., Bascuñán, R. y Peters, R. (Productores ejecutivos). (2016-2020). *Hip Hop Evolution* [Serie documental]. HBO Canadá; Netflix.

## 8. Anexos

Fig. 1: Adaptado de *Street Art as the Art of Action* [Fotografía], por Igor Ponosov, 2013, Partizaning (Recuperado el 21 de abril de 2021 de <http://eng.partizaning.org/?p=4938>).

Fig. 2: Adaptado de *Photos of Dondi's Work* [Fotografía], por Jim Prigoff, 1998, Art Crimes (Recuperado el 21 de abril de 2021 de [https://www.graffiti.org/dondi/prigoff\\_flix.html](https://www.graffiti.org/dondi/prigoff_flix.html)).

Fig. 3: Adaptado de *Shepard Fairey* [Fotografía], por Elizabeth Daniels, (s.f.), Elizabethdanielsphotography (Recuperado el 23 de abril de 2021 de <https://www.elizabethdanielsphotography.com/#/89542/>).

Fig. 4: Adaptado de *Paris* [Fotografía], por Invader, 2016, Space-invaders (Recuperado el 23 de abril de 2021 de <https://www.space-invaders.com/world/paris/>).

Fig. 5: Adaptado de *Paris* [Fotografía], por Invader, 2013, Space-invaders (Recuperado el 23 de abril de 2021 de <https://www.space-invaders.com/world/paris/>).

Fig. 6: Adaptado de *Outside* [Fotografía], por Banksy, 2015, Banksy.co.uk (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://banksy.co.uk/out.asp>).

Fig. 7: Adaptado de *Outside* [Fotografía], por Banksy, 2008, Banksy.co.uk (Recuperado el 23 de abril de 2021 de <https://banksy.co.uk/out.asp>).

Fig. 8: Adaptado de *Todos juntos podemos parar el sida* [Fotografía], por Keith Haring Foundation, 1989, Macba (Recuperado el 23 de abril de 2021 de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida>).

Fig. 9: Adaptado de *Futura 2000, 1973* (p. 68), por M. Cooper y H. Chalfant, 1984, Subway Art.

Fig. 10: Adaptado de *Throw-up by Quik, 1982* (p. 69), por M. Cooper, 1984, Subway Art.

Fig. 11: Adaptado de *Happy Holiday by Richie (Seen) and Jason, 1982, at 174th Street, South Bronx*, (pp. 96-97), por M. Cooper y H. Chalfant, 1984, Subway Art.

Fig. 12: Adaptado de *Blade and Dolores by Blade* (p. 90), por M. Cooper y H. Chalfant, 1984, Subway Art.

Fig. 13: Adaptado de *Mad, 1982* (p.73), por M. Cooper y H. Chalfant, 1984, Subway Art.

- Fig. 14: Adaptado de *Pósteres de Keely y COST en Nueva York* [Fotografía], por TheDustyRebel, 2012, TheDustyRebel (Recuperado el 15 de mayo de 2021 de <https://www.thedustyrebel.com/post/34310382715/keely-x-cost-crosby-street-door>).
- Fig. 15: Adaptado de «*Wheatpaste*» en *Cuba* [Fotografía], por Swoon, 2003, Swoonstudio (Recuperado el 15 de mayo de 2021 de <https://swoonstudio.org/street>).
- Fig. 16: Adaptado de «*Sticker*» de *OSGEMEOS en Nueva York* [Fotografía], por Ekosystem, (s.f.), Ekosystem (Recuperado el 15 de mayo de 2021 de [https://www.ekosystem.org/\\_image.php?mode=photoBigXXL&id=926767](https://www.ekosystem.org/_image.php?mode=photoBigXXL&id=926767)).
- Fig. 17: Adaptado de «*Stickers*» en *Berlín* [Fotografía], por Ekosystem, (s.f.), Ekosystem (Recuperado [https://www.ekosystem.org/\\_image.php?mode=photoBigXXL&id=8544](https://www.ekosystem.org/_image.php?mode=photoBigXXL&id=8544)).
- Fig. 18: Adaptado de «*Mermaid's Tale*». *Pintura mural en Ostende* [Fotografía], por D\*Face, 2020, Dface.co.uk (Recuperado el 16 de mayo de 2021 de <http://www.dface.co.uk/muralz>).
- Fig. 19: Adaptado de «*Stencil*» en *París* [Fotografía], por Xavier Prou, 1981, Blekleratoriginal (Recuperado el 16 de mayo de 2021 de <http://blekleratoriginal.com/fr/annees-1980/>).
- Fig. 20: Adaptado de *World Renowned Effects* [Fotografía], por Darryl McCray, (s.f.), Cornbreadthelegend (Recuperado el 22 de mayo de 2021 de <https://www.cornbreadthelegend.com/>).
- Fig. 21: Adaptado de *World Renowned Effects* [Fotografía], por Darryl McCray, (s.f.), Cornbreadthelegend (Recuperado el 22 de mayo de 2021 de <https://www.cornbreadthelegend.com/>).
- Fig. 22: Adaptado de «*Taki 183*» *Spawns Pen Pal* [Fotografía], por Don Hogan, 1971, The New York Times (Recuperado el 7 de junio de 2021 de <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>).
- Fig. 23: Adaptado de *Lee, 1979* (pp.54-55), por M. Cooper y H. Chalfant, 1984, Subway Art.
- Fig. 24: Adaptado de *United Artist by Seen, 1982, at Whithlock Avenue, South Bronx* (pp. 52-53), por M. Cooper y H. Chalfant, 1984, Subway Art.

- Fig. 25: Adaptado de *Children of the Grave Again, Part 3 by Dondi*, 1980 (pp. 36-37), por M. Cooper y H. Chalfant, 1984, Subway Art.
- Fig. 26: Adaptado de «*Affichages sauvages*» [Fotografía], por Daniel Buren, 1969, Danielburen (Recuperado el 7 de junio de 2021 de <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1945/Affichages%20sauvages?page=4>).
- Fig. 27: Adaptado de «*Mass Murder*» [Fotografía], por Richard Hambleton, 1977, WikiArt (Recuperado el 7 de junio de 2021 de <https://www.wikiart.org/en/richard-hambleton/image-mass-murder-1977>).
- Fig. 28: Adaptado de «*Expulsions*» [Fotografía], por Ernest Pignon-Ernest, 1978, Pignon-Ernest (Recuperado el 7 de junio de 2021 de <https://pignon-ernest.com/>).
- Fig. 29: Adaptado de *Jean Michel Basquiat* [Fotografía], por Gianfranco Gorgoni, 1982, Saint Twenty (Recuperado el 8 de junio de 2021 de <https://sainttwenty.com/tag/jean-michel-basquiat/>).
- Fig. 30: Adaptado de «*Crack is wack*» [Fotografía], por Keith Haring Foundation, 1986, Haring (Recuperado el 8 de junio de 2021 de <https://www.haring.com/!/archives/murals-map/attachment/crack-is-wack-01>).
- Fig. 31: Adaptado de «*Stencil*» en París [Fotografía], por Xavier Prou, 1982, Blekleratoriginal (Recuperado el 8 de junio de 2021 de <https://blekleratoriginal.com/fr/annees-1980/nggallery/page/1>).
- Fig. 32: Adaptado de *MIXED MEDIA PAINTING* [Fotografía], por Shepard Fairey, 2020, Obeygiant (Recuperado el 21 de junio de 2021 de <https://obeygiant.com/fine-art/>).
- Fig. 33: Adaptado de *RAPID ENAMEL: THE ART OF GRAFFITI* [Fotografía], por Richard Flood, 1972, Renaissancesociety (Recuperado el 21 de junio de 2021 de <https://renaissancesociety.org/exhibitions/332/rapid-enamel-the-art-of-graffiti/>).
- Fig. 34: Adaptado de *RAPID ENAMEL: THE ART OF GRAFFITI* [Fotografía], por Richard Flood, 1984, Renaissancesociety (Recuperado el 21 de junio de 2021 de <https://renaissancesociety.org/exhibitions/332/rapid-enamel-the-art-of-graffiti/>).
- Fig. 35: Adaptado de *Outside* [Fotografía], por Banksy, (2018), Banksy.co.uk (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://banksy.co.uk/out.asp>).
- Fig. 36: Adaptado de *Outside* [Fotografía], por Banksy, (2004), Banksy.co.uk (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://banksy.co.uk/out.asp>).

Fig. 37: Adaptado de *Inside* [Fotografía], por Banksy, (2010), Banksy.co.uk (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://www.banksy.co.uk/in.asp>).

Fig. 38: Adaptado de *Inside* [Fotografía], por Banksy, (2004), Banksy.co.uk (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://www.banksy.co.uk/in.asp>).

Fig. 39: Adaptado de *Inside* [Fotografía], por Banksy, (2009), Banksy.co.uk (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://www.banksy.co.uk/in.asp>).

Fig. 40: Adaptado de *Inside* [Fotografía], por Banksy, (2005), Banksy.co.uk (Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://www.banksy.co.uk/in.asp>).