La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol

FERNANDO FIGUEROA :: 25/08/2004

El adoquín puede contemplarse como un testimonio de primitividad, una proyección de la tosquedad originaria del hombre o un recuerdo de la brutalidad humana.

Pero, a la vez es por encima de todo un símbolo de la civilización, del progreso asociado en Occidente a la revolución urbana. No obstante, la asociación más común que realizamos con el adoquín proviene de las convulsiones sociales que van desde las revoluciones liberales del siglo XIX hasta el antiburgués Mayo francés del 68.

La calle, la barricada, el adoquín conformaban y conforman una triada visual inquietante, no exenta de romanticismo pero en absoluto nada halagüeña. Ésta nos advierte de la fragilidad de los constructos humanos y de la ilusoria percepción de progreso de la dinámica humana. Por tanto, la liberación del adoquín es un síntoma del malestar ciudadano y la prueba de que la sociedad actual se levanta sobre cadáveres petrificados. El recurso de profanar el pavimento de nuestras ciudades, aparte de un símbolo de la negación de las bases sobre las que se edifica, es una prueba de que los cauces convencionales de manifestación no satisfacen a este ciudadano rebelado. Un ciudadano que tanto protesta por una situación determinada como por no permitírsele usar de los mecanismos de escucha ofertados desde el sistema. De este modo, el adoquín pasa de ser un emblema de la comunicación entre los hombres a serlo de la incomunicación social, de la imperancia dominante de la sociedad tecnocrática que acalla la voz individual y uniformiza la colectiva. Y es que cuando los medios de comunicación institucionales, al servicio de la ideología oficial que sustenta al sistema de dominio que reprime el libre desarrollo y expresión del ciudadano, no resultan accesibles a una ciudadanía que desea manifestarse, a menudo cuestionando su capacidad de satisfacción y su discurso "democrático", ésta ha de echarse a la calle para hacerse oír, como mandan las viejas pautas tradicionales de conducta de nuestra cultura, por encima de la vigencia de tal o cual régimen político. Por ello, no nos ha de extrañar tampoco el deseo por parte de los poderes públicos de controlar la calle en todas sus dimensiones.

Por otra parte, en torno al 68 se observa una nueva actitud ciudadana y una alteración de las tradicionales formas de manifestación. Se muestra lo que Paul Goodman reclamó a través de sus novelas y que Dorfles denominaría "reconquista de la calle como escenario"1 e, incluso, se plantea -como puntualiza Frank Popper2- la conquista del nuevo espacio suburbano. Esto es, se reivindica por la ciudadanía una "vida de calle" que se ha ido relegando paulatinamente con la civilización, víctima de una auténtica institucionalización de su manifestación espontánea y que parece condenarse a su virtualización bajo el imperio tecnológico-industrial, donde parece que el destino del ciudadano es su reclusión doméstica. Se reclama el derecho de uso del espacio público, una vida callejera en la que pueda establecerse un intercambio comunitario en unos términos humanizados, que incluya acciones rituales, teatrales, festivas, lúdicas, etc. sin mediaciones interesadas o alienantes. Esta reacción popular, focalizada y hasta polarizada en el activismo juvenil, va a tener eco

en los ámbitos artísticos, pero lo que le da una sólida entidad como fenómeno social y estético, es más, como contracultura es la iniciativa surgida desde los sectores ciudadanos no vinculados con lo correctamente artístico.

Así, la calle se configura como ese espacio extraoficial de comunicación, aunque no sea el único espacio público que adquiera ese valor alternativo como cauce de expresión. En palabras de Baudrillard, "la calle es (...) la forma alternativa y subversiva de los medios de comunicación de masas"3, allí donde el intercambio inmediato hace que la distancia jerárquica entre emisor y receptor se transforme en un interés y responsabilidad mutuos por el diálogo espontáneo, superándose la incomunicación o la intervención fingida de unos mass-media banales y banalizadores. No obstante, las actividades discursivas de la calle no son inmunes a las estrategias de control institucional y su potencial contestario es relativo o, mejor dicho, inconstante.

Dentro de este cauce y de esta tendencia el ciudadano va a desarrollar toda una serie de mecanismos para hacerse oír en esta sociedad del espectáculo, desde la iniciativa personal o la acción colectiva. Se desarrollarán multitud de performances "amateurs" para expresar su opinión o visión de la realidad o su estado de ánimo desde el planteamiento de nuevas estrategias comunicativas, que en ocasiones contemplan rupturistamente el abandono de la destrucción, de la agresión física o el enfrentamiento humano bilateral, tradicionales en la cultura occidental, buscándose fórmulas -como diría Norman Brown- "no-políticas", más próximas a lo festivo, lo carnavalesco o lo dramático desde una perspectiva pacifista.

Entre estas experiencias y experimentos, destaca la recurrencia novedosa de un medio frente a cualquier otro por su espontaneidad e inmediatez y el peso de su presencia histórica en el panorama urbano: el graffiti. Un fenómeno lingüístico, ligado inseparablemente a los procesos de oficialización del lenguaje y estrechamente al desarrollo urbano y la alfabetización general de la sociedad, que se manifiesta a través de una desbordante sucesión de tipologías. Un medio, una experiencia que participa de ese shock benjaminiano4: ese residuo restante de la creatividad del arte que nos queda en la época de la comunicación generalizada, en la modernidad tardía5. Un exponente excepcional de la oscilación y el desarraigo humano y de la búsqueda imperiosa de una salida al atolladero contemporáneo en que se debate el hombre moderno.

2. El graffiti (el aerosol)

El graffiti es un fenómeno que ha de estudiarse desde un enfoque integral y no desde una visión integrista, sesgada y parcial, que lo distorsiona y empobrece. Tras los distintos vaivenes históricos, viene a definirse hoy por hoy como:

1) Un medio de expresión y comunicación no institucional.

2) Se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos, directa o indirectamente, sobre un soporte estable o inestable, fijo, portátil o móvil.

3) Puede presentar un carácter lúdico, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada.

4) Su usuario incurre conscientemente en la indecorosidad o la ilegalidad, en una actuación

fundamentalmente transgresiva.

Aunque el uso de la palabreja (muy posterior a la existencia del fenómeno) aparezca en la Italia del siglo XVII, es con las publicaciones de Raffaele Garrucci a mediados del XIX cuando se divulga en los ambientes académicos internacionales. Su definición ha sufrido fluctuaciones al hilo de la comprensión y la evolución y expansión del fenómeno graffiti, conforme a la dinámica histórica, actualizándose continuamente y trascendiendo su primitivo ámbito epigráfico. El traspaso masivo de este cultismo al habla coloquial acaece con la polémica periodística en los años 70 en las páginas del New York Times entre periodistas, políticos, artistas, intelectuales y ciudadanos suscitada acerca de las andanzas de ciertos chavales de gueto de NYC. Nadie podía suponer que la propuesta estética que iba a formularse entre la juventud afro-puertorriqueña de los suburbios de Philadelphia y New York a finales de los 60 y principios de los 70 desencadenaría el más esplendoroso episodio en la historia de este medio en sus más de 2.500 años de existencia, con una propagación mundial de su especial manera de entender y emplear el medio de la mano la subcultura Hip Hop que barrería el planeta en los años 80. Éxito que ha llegado a confundir y exclusivizar este término como patrimonio léxico e, incluso, conceptual de la subcultura Hip Hop, estimándose desde un enfoque reduccionista como graffiti sólo lo que se da dentro de sus coordenadas estéticas. No obstante, la espléndida "estrategia de venta" de esta propuesta y su previsible y subsidiario eco desnaturalizado en el ecosistema artístico de las galerías y de las ferias internacionales de arte y su proyección comercializada y a través de los medios de comunicación de masas no logran falsear ni la verdadera entidad del fenómeno ni la historia del término ni oculta que ya entre los años 50 y 60 el término graffiti se encontraba en Europa ampliamente divulgado en Italia y Francia a niveles populares, como demuestra la literatura coetánea sobre el Mayo francés del 68.

No obstante, habría que advertir que la exacerbación del graffiti como medio popular de expresión o de protesta en el espacio público, es una exigencia propia de la presente cultura de masas y un producto del desarrollo tecnológico-industrial y, por tanto, el caso newyorkino, pese a su despegue y expansión, no es ni la pionera ni la única tendencia en el paisaje grafitero contemporáneo, aunque su afortunada presencia nos lo parezca. Más allá de la recurrente e inexacta partición asentada entre los estudiosos entre los llamados graffiti americano (cuyo mayor exponente sería el caso newyorkino) y graffiti europeo (cuyo más ejemplar representante son las pintadas realizadas durante las movilizaciones estudiantiles de los 60 de Berkeley o el Mayo francés del 68, ampliamente difundidas e imitadas en otros contextos europeos); existen, entre otros endemismos, lo que pueden calificarse de escuelas autóctonas. Planteamientos sub o contraculturales más o menos a caballo entre el peso de la expresión plástica y el iconismo del primero y el peso de lo argumental o conceptual del segundo, que van más allá del graffiti tradicional anterior a mediados de nuestro siglo y que no se circunscriben en las directrices específicas del Hip Hop Graffiti, respecto a cuya irrupción son anteriores en sus escenas locales. Algunos exponentes de estas tendencias autóctonas en Europa serían la escuela francesa (que aúna la tradición del 68 con ciertas formas de arte conceptual por medio sobre todo del serigraffiti) o la española (emparejada con lo rockero, la nueva ola o el movimiento punk) o en América la argentina o la chicana. Incluso, para completar esta visión de conjunto hay que observar la existencia de una paulatina y sutil interinfluencia cada vez más notable entre tipologías antes muy diferenciadas y de la formulación de soluciones mixtas. De este

modo, quizás habría que replantearse algunas etiquetas como la de Graffiti Move, empleada comúnmente para la expansión del graffiti newyorkino y el Hip Hop Graffiti, al menos en su aplicación europea. En cualquier caso, desde una necesidad de ampliación, cara a acoger no sólo a una tendencia o una serie de tendencias afines localizadas, sino a toda esa oleada de propuestas que responden en el fondo a motivaciones semejantes de reivindicación de la individualidad desde la iniciativa personal o de la entidad de ciertos colectivos menores no identificados con el sistema establecido. Habrá que dar tiempo al tiempo antes de hacer declaraciones concluyentes a este respecto.

Así pues, se nos abre ante nosotros un fascinante mundo que gracias a un desarrollo inusual, cuantitativo y cualitativo, o a su traspaso de lo estrictamente ideológico a adoptar un fuerte acento de cotidianidad ha llamado la atención de unos pocos estudiosos, sensibles a su entorno inmediato, y, claro está, del ciudadano de a pie. Medio al que se le abre un fantástico horizonte de expansión y un verdadero trance con los nuevos soportes tecnológicos y las nuevas plataformas de comunicación.

No obstante, la gente y los medios de comunicación proyectan sobre este fenómeno más oscuros prejuicios que claridad. También, a menudo se ignora que todos llevamos un escritor de graffiti dentro de nosotros. Verdaderamente todos hemos hecho graffiti (en el hogar, la escuela, la calle...), aunque no lo recordemos o no fuésemos conscientes de ello. Aunque cierto es que hay distintos tipos y categorías de grafiteros y de escritores de graffiti y muy diferentes maneras de concebir y vivir el acto grafitero.

No todo el graffiti representa una actitud contracultural, pese a su componente de indecorosidad o ilegalidad. En algunos casos, puede hasta contemplarse como un excelente medio de socialización. De este modo, el graffiti, como medio permeable, no está exento de la reproducción o la perpetuación de los patrones culturales de unos modelos sociales que en principio critica o condena con su protesta. Por otra parte, la envergadura del fenómeno graffiti y en especial su abrumador desarrollo de manos del Hip Hop (hasta el punto de confundirse graffiti con Hip Hop tanto dentro como fuera del Hip Hop) podría también contraer su inevitable institucionalización. Sería el costo de llamar la atención, el pago por su éxito, en buena parte acallado en su repercusión mediante el silencio o la contrainformación de los mass media. Obviamente, se ha observado el diseño de una serie de medidas de integración que, pese a su talante conciliador y a distinguirse en la concepción del fenómeno de las estrategias tradicionales represivas, no ocultan su común fin último: el control del graffiti o, al menos, de los escritores del Hip Hop, los más traviesos. Pero, igualmente, (respiremos tranquilos) se observa la inutilidad de cualquier acción controladora, ya que el escritor de graffiti no es ni podrá ser un artista al uso, planteamiento de partida al que se acogen las propuestas de integración.

No obstante, ¿es ese el verdadero peligro? Mejor dicho, ¿sería el único peligro cara a la desarticulación de esta fantástica propuesta? Existe en el seno del Graffiti Move lo que yo no me atrevo a calificar más que de "protoacademización" o "institucionalización básica" (un proceso semejante al constituido en el seno de las artes o en otros sectores profesionales durante la transición a la sociedad capitalista), que trata de determinar quién es legítimamente escritor de graffiti, qué hace falta para serlo, qué es un auténtico graffiti y

cómo se regula su discurso y su forma, rompiendo en parte la frescura, espontaneidad y libertad que caracterizaba históricamente hasta hace poco la grafitosfera.

Quizás, la articulación de una estructura eficaz de autoafirmación y de organización defensiva del mundo autocontenido de los escritores de graffiti frente a la represión del sistema sea el mejor mecanismo de autodestrucción de una propuesta subcultural, siempre y cuando se mine la hermandad de sus componentes. Pero, quizás, la "institucionalización", con el ejercicio de unos valores éticos básicos, con una manera peculiar de ver el mundo, discrepante de la oficial; con un argot y unos distintivos culturales propios, con sus circuitos de información, encuentro e intercambio y una forma de vida particular, con unos valores que implican más que la excentricidad, un ethos proscrito y la oposición a todo dirigismo autoritario; sea uno de los síntomas más evidentes de su articulación como una propuesta contracultural. Y, sobre todo, todo esto se muestre como la prueba patente de que el arte vive fuera del mundo oficial del arte, que está al alcance de los no-artistas (los no-músicos, los no-bailarines, los no-pintores... los no-expertos del arte, formados y encauzados para el servicio del mercado oficial) y que puede alcanzar un nivel contracultural, siempre y cuando se libere del discurso cultural, escape del ecosistema artístico. El escritor de graffiti libera al arte de la prostitución, evidencia que el hombre puede asumir su entidad como artista sin tener que adoptar a la vez el papel de un chulo que se vende a su vez.

Sin embargo, me gustaría que esta sesión se centrase en el graffiti y en toda aquella otra modalidad discursiva realizada en espacios públicos, marginando aún más las clandestinas tipologías ceñidas a los espacios privados. Así, la calle debería de ser el marco de nuestra discusión, partiendo del adoquín hasta llegar al aerosol. Igualmente, quisiera que nos centrásemos visualmente en nuestro paisaje urbano inmediato, para hacer más asequible el fenómeno y también por curarnos en salud de las posibles recreaciones mediatizadas y distorsionadas de otras realidades distantes sobre las que no hemos establecido un contacto directo. En definitiva: ¿cómo percibimos la calle y las manifestaciones que acoge? y ¿cómo se muestran a través de los medios de comunicación esa misma calle y esas mismas manifestaciones?

Ponencia presentada y leída el martes 21 en las Jornadas de Historia del Arte Contemporáneo "1968-1998: 30 años de contracultura", celebradas en el Salón de Actos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid del 20 al 23 de abril de 1998.

Notas

1. DORFLES, Gillo: "Prólogo", en SILVA TÉLLEZ, Armando [1986]: Graffiti: una ciudad imaginada. Tercer mundo editores, Bogotá, 1988: 13-16.
2. POPPER, Frank [1980]: Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy. Akal, Madrid, 1989
3. BAUDRILLARD, Jean [1972]: "Requiem for the Media", For a Critique of the political Economy of the Sign. Telos Press, San Louis, 1981: 164-84
4. BENJAMIN, Walter [1936]: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Discursos interrumpidos. Planera-Agostini, Barcelona, 1994: 17-57.
5. VATTIMO, Gianni: "El arte de la oscilación", La sociedad transparente. Paidós, Barcelona,

1990: 133-154.

---

https://www.lahaine.org/est_espanol.php/la-calle-como-espacio-extraoficial-de-co