

## **Comentarios Bibliográficos**

---

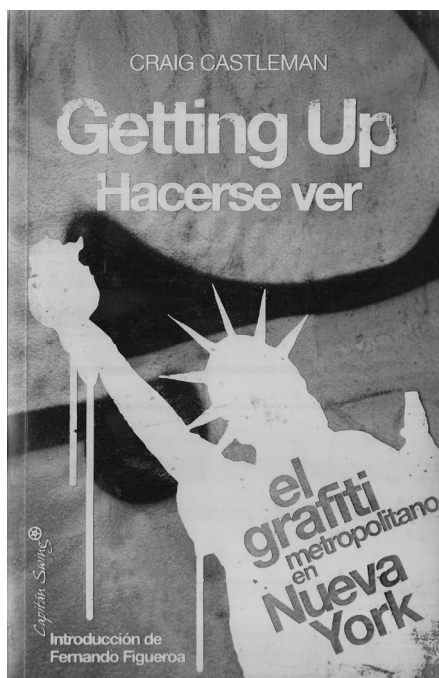


■ **CASTLEMAN, Craig, *Getting Up. Hacerse ver. El grafiti metropolitano en Nueva York, Madrid, Capitán Swing*, 2012**

Sebastián Arteaga  
Universidad de Málaga

No es ninguna novedad que el grafiti constituye actualmente la expresión artística que mejor representa la cultura urbana contemporánea. Y si bien no se trata de la única práctica creativa que la refleja, al menos sí es, con frecuencia, la primera en la que pensamos. Como tampoco es motivo de sorpresa la enorme cantidad de bibliografía que en la última década se ha publicado al respecto. Así, lo que hasta no hace mucho parecía tratarse de un objeto de estudio complejo de abordar desde la historia del arte por falta de documentación académica, hoy experimenta una situación completamente distinta. Aunque no por ello la complejidad de la temática se ha visto reducida; justo lo contrario.

*Graffiti, Subway Graffiti, Postgraffiti, Writing, Writing Art, Aerosol Art, Street Art, Urban Art*, etc., son solo algunos ejemplos del aluvión terminológico al que todo interesado/a en el tema debe enfrentarse antes o después. Si además ocurre, como es el caso, que las fronteras semánticas diferenciales no se hallan rigurosamente marcadas entre estos términos, estudiar el asunto con un mínimo de objetividad sin caer en lo arbitrario eleva el



grado de dificultad. Es por ello necesario rescatar aquellas obras escritas por autores que vivieron el fenómeno del grafiti de manera coetánea, para pulimentar y solidificar conceptos que hoy día pudieran no emplearse con el rigor que exige toda epistemología humanista. Es aquí donde la innovadora obra de Craig Castleman desempeña un papel fundamental.

Habiendo publicado originariamente su obra principal en 1982 con el título *Getting Up. Subway Graffiti in New York* (MIT Press, 1982), Castleman, que en aquella época ya era profesor adjunto de comunicación en el Bernard M. Baruch College de Manhattan, decidió explorar el fenómeno del grafiti. A comienzos de los ochenta, esta disciplina empezó a asentarse de modo más o menos estable en las calles de Nueva York, Manhattan y alrededores, difundándose mediáticamente tanto dentro como fuera de los EE. UU. En España, la pionera obra de Castleman se concibe como una referencia obligada para todo investigador/a del grafiti. Fue traducida en 1987 al castellano en la editorial Hemann Blume por Pilar Vázquez Álvarez.

El presente libro que comentamos hay que entenderlo como una reedición y actualización de la obra de Castleman a partir de la traducción de Pilar Vázquez Álvarez, cuyo vocabulario específico había quedado relativamente obsoleto con el paso del tiempo. Así, existen novedades importantes respecto a las pasadas ediciones españolas y extranjeras. La primera de ellas es la didáctica y precisa introducción, expuesta por Fernando Figueroa SAVEDRA. En ella el historiador del arte pone de manifiesto la importancia de la reedición del libro de Castleman a los veinticinco años de la primera traducción española, reivindicando ade-

más la necesidad de actualizar la terminología del grafiti. En ese sentido, agradece a investigadores como Juan Antonio Ramírez (1948-2009) y Jaime Brihuega Sierra por haber impulsado el estudio de estas prácticas.

La segunda de las novedades responde a la calidad de los documentos visuales de apoyo, que ejemplifican lo expuesto teóricamente a través de fotografías de Martha Cooper (n. 1940), Henry Chalfant (n. 1940) o Ted Pearlman (n. 1946), fotoperiodistas que documentaron la emergencia del grafiti y el *hip-hop* durante los años setenta y ochenta.

El libro de Castleman se desarrolla a través de nueve capítulos para mostrarnos una panorámica del *Writing* o «escritura» –independientemente de que se incluyan o no letras en la obra– neoyorquino de dos décadas: cuestiones como el concepto de *getting up* o «hacerse ver», pasando por aspectos estilísticos, formales, conceptuales y terminológicos del grafiti. No obstante, un rasgo que llama poderosamente la atención de la obra es el carácter accesible y narrativo en el tono del autor a la hora de escribir. Ha de quedarnos claro que a mediados y finales de los setenta, el hecho de que un docente de comunicación dedicara un libro completo al grafiti era considerado, cuanto menos, un experimento.

Resulta interesante apreciar el carácter descriptivo con el que el au-

tor narra los hechos, a modo casi de vivencias personales. Y es que buena parte del corpus de la obra consiste en declaraciones y testimonios por parte de diferentes personas pertenecientes en mayor o menor grado al fenómeno del grafiti: «escritores» o practicantes individuales, *crews* o «bandas», usuarios y policías del metro de Nueva York, vigilantes, artistas, parientes, profesores y amigos de escritores... coetáneos del propio autor, a los que entrevistó personalmente. Asimismo, cabe destacar la enorme labor periodístico-documental llevada a cabo por Castleman. Dada la escasez bibliográfica de la época sobre el grafiti, el autor recurre únicamente como apoyo académico a la obra del periodista y ensayista Norman Mailer (1923-2007) *The Faith of Graffiti (La fe del grafiti)*, Praeger/Alskog Publishers, 1974, así como a numerosas fuentes documentales de prensa: artículos del *New York Times*, *New York Daily News*, junto a catálogos de exposiciones y demás comunicados en diferentes periódicos.

Los capítulos más esclarecedores sobre el grafiti en sí son el segundo y el cuarto, dedicados en exclusiva a «la escritura» o *writing* y a sus escritores, analizando con una concreción y precisión microhistórica el proceso creativo; tanto el bosquejo previo en el *blackbook* o «cuaderno negro de apuntes», como la forma de acometer (*bombing*) vagones, pintándolos con rotula-

dores y/o *sprays*: tipografías, maneras de tratar los instrumentos, memorizar el plano metropolitano, esquivar a los guardias, etc.

Es en el momento de explicar y describir el trazo de las formas cuando Castleman lleva a cabo una clasificación tipológica que, desde entonces y hasta la fecha, ha permanecido inalterable para el mundo del grafiti. «Taqueos» o *tags* (firmas), «potas» o *throw-ups* (bosquejo rápido), (*master*) *pieces* o «piezas (maestras)» (composiciones de cuatro o más letras), vagones «de arriba a abajo» (*top-to-bottom*) y «de punta a punta» (*end-to-end*), «vagones enteros» o *whole cars* y «trenes enteros/gusanos» o *whole trains/worms*. Además, el autor nos describe también los diferentes tipos de «mensajes» o *messages* que pueden encontrarse en los vagones de las cocheras y/o metro, así como el concepto de «pisar» (*backgrounding*) una pieza o el acto de robar el material necesario para ejecutar la pintada (*rocking-up*), aludiendo así a un código moral no escrito del artista «fuera de la ley» (*outsider*), bajo la premisa nietzscheana de situarse más allá del bien y el mal.

La forma mediante la cual Castleman indaga en los escritores ocultos tras los nombres de guerra que firman pinturas en vagones y cocheras constituye el grueso del capítulo cuarto. Si bien el autor puede caer en una suerte de positivismo al establecer rasgos ge-

nerales que definen a los escritores de grafiti, es cierto que en buena parte de los casos, la teoría parece cumplirse; sobre todo porque trata el fenómeno desde un prisma localista. Según el autor, en la mayoría de ocasiones se trata de jóvenes situados en un margen de edad entre los quince y veinticuatro años, procedentes de toda etnia, nacionalidad y clase económica. Sin embargo, destacan varones afroamericanos, hispanos y caucásicos del sector más empobrecido de la población. También reivindica el papel de la mujer en el grafiti con nombres como Barbara 62, Eva 62, Charmin, Stoney, Grape I 897 o Swan, respetadas y admiradas escritoras por los colegas masculinos. Como curiosidad, y según declaraciones de escritores entrevistados por el autor, la mayoría de ellos eligen su seudónimo combinando y/o fragmentando sus nombres de pila con atributos psicológicos de su personalidad, lo cual manifiesta la importancia otorgada a (auto)construir y expresar su propia identidad, explicitando el ego sin prejuicio alguno.

Castleman señala cinco características comunes que hacen referencia a las inquietudes personales del escritor. La primera de ellas y la más evidente, es el gran interés que estos jóvenes poseen por la tradición, el lenguaje y técnica del grafiti. Por otra parte, los propios escritores afirman la necesidad de cultivar la ca-

pacidad física, especialmente la velocidad y flexibilidad, de cara a enfrentarse con la ley y huir velozmente del lugar del delito. El interés por ejercitar y mejorar la caligrafía es otro rasgo que diferentes docentes, como Elaine Spielberg, advierte como común entre escritores. Del mismo modo que la afición casi obsesiva por la historia del arte como fuente de inspiración, así como la ilustración, impresión, fotografía, pintura, el cómic y el cine. La quinta característica es fácilmente deducible: la alta capacidad de socialización que tienen los escritores, al verse en la necesidad de interactuar, establecer amistad e intercambiar información con sus iguales. De ahí el peso de las bandas de escritores o *crews*, suerte de sindicatos clandestinos de escritores –no confundir con bandas criminales de *gangsters*–.

Castleman dedica los cuatro últimos capítulos del libro a las organizaciones, cuestiones políticas del grafiti y al papel que sobre él desempeñan la empresa de transportes metropolitana de Nueva York, la MTA y la policía. Respecto a las primeras, éstas nacen para encauzar el grafiti hacia expresiones artísticas mejor aceptadas socialmente. También tratan de legitimar el estilo de esta expresión artística considerando a sus autores como artistas serios, los cuales producen sus obras en distintos soportes, como lienzo o cristal, integrando el grafiti en la institución

arte y expuesto en diferentes museos y galerías. UGA (United Graffiti Artist) y NOGA (Nation of Graffiti Artists) fueron las primeras y más importantes or-

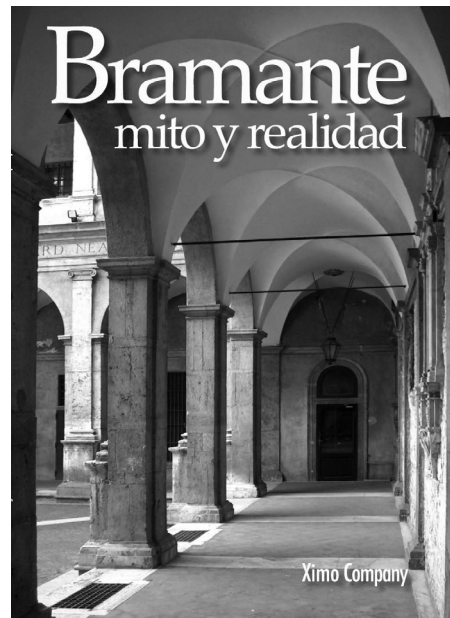
ganizaciones. Gracias a ellas, se dieron los primeros pasos para que la cultura urbana rompiera sus propios –y coloridos– muros. ■

■ **COMPANY CLIMENT, Ximo, *Bramante. Mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante, Lleida, Universitat de Lleida, 2012***

Marc Ballesté Escorihuela  
Universitat de Lleida

Prácticamente todos los estudios que han sido publicados hasta el momento sobre la figura de Bramante, han desarrollado un discurso heredado, en cierta medida, del mito creado por Vasari y han centrado su mayor atención en el período del pontificado de Julio II (1503-1513) en el que, el gran artista italiano, también poeta y pintor, obtuvo un reconocimiento indiscutible y el mayor encargo posible para un arquitecto de la cristiandad, la basílica de San Pedro. Sin embargo, Bramante no llegó a la ciudad de Roma en ese momento, lo había hecho uno años antes y después de servir a los Sforza y los Visconti en la Lombardía.

El libro del profesor Ximo Company, catedrático de arte moderno, director del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, y muy buen conocedor de la familia de



los Borja, propone a la colonia española y muy especialmente al linaje del religioso valenciano como la herramienta