

El grafiti y su legitimación en el campo del arte

GRAFFITI AND ITS LEGITIMATION IN THE FIELD OF ART

Flor de Rocío Cerpa-Márquez*

Resumen: Se analiza la forma en la que el grafiti ha encontrado espacios autorizados, tanto privados como públicos, donde poder desarrollarse, estrategia de permanencia que es resultado de un perfeccionamiento en sus técnicas y métodos de elaboración. Se explica cómo esta expresión cultural se ha abierto un mercado en los medios de comunicación, convirtiéndose en objeto de producción y consumo acogido por el campo del arte. Finalmente, se describe el cambio en el modo de ver el grafiti a lo largo del tiempo por diversos grupos: los practicantes, el público general, los académicos y los promotores o gestores culturales.

Palabras clave: arte contemporáneo; arte de vanguardia; artes visuales; creación artística; estilo artístico; grafiti; estética urbana; cultura; arte comercial

Abstract: The way in which graffiti has found authorized spaces, both private and public, to develop is analyzed; a permanence strategy that is the result of perfecting its techniques and production methods. It is explained how this cultural expression has opened a market in communication media, becoming a production and consumption object taken in by the field of art. Finally, the change in the way of seeing graffiti over time by various groups is described: practitioners, general public, scholars and promoters or cultural managers.

Keywords: contemporary art; avant-garde; visual arts; artistic creation; art styles; graffiti; urban design; culture; commercial art

* El Colegio de Jalisco, México
Correo-e: florcerpa123abc@gmail.com

Recibido: 25 de marzo de 2019
Aprobado: 7 de agosto de 2019



La práctica del grafiti conlleva una serie de riesgos al momento de que quien lo realiza se incorpora a un *crew* o colectivo: subir bardas, correr, contravenir la autoridad, dominar una técnica poco común, utilizar herramientas especializadas, etc. Al ser una expresión dotada de cierta artisticidad, puede acceder al circuito del arte, ya que en varias ocasiones ha sido comparada con los movimientos de ruptura más relevantes de la historia contemporánea. Incluso, el grafiti se inserta en la burbuja del arte a la que pertenecen las vanguardias pictóricas, tradición que data de las primeras décadas del siglo XX.

El paso de los años, visto desde la perspectiva histórica, así como las instituciones educativas del arte formal, pueden motivar valoraciones que modelan el gusto del público. Pensemos, por ejemplo, en las segundas vanguardias de los años sesenta, como el *pop art*, que vía Andy Warhol popularizó el grafiti de Basquiat. Por ello, vale la pena preguntarse qué instituciones otorgan las categorías y clasificaciones sobre lo que es arte y quiénes son los actores que definen este mundo.

Convencionalmente, el grafiti moderno¹ ha sido definido como una práctica exclusiva de grupos marginados, de tal manera que se le considera una expresión subalterna. No obstante, a lo largo de más de cincuenta años desde su nacimiento, su estética ha llegado a poseer un cierto grado de complejidad, consolidándose como lenguaje formal. Asimismo, se han modificado las prácticas de su realización y recepción, por lo que los espacios en los que ahora se crea, difunde o proyecta también han cambiado al involucrarse otros agentes en estos procesos.

1 Pienso que el grafiti y el arte urbano son fenómenos diferentes (Couvreur, 2016), ya que, desde el punto de vista formal, el primero se caracteriza por la deconstrucción de la letra a partir de varios elementos gráficos, tales como la dimensionalidad, los colores, los símbolos y la perspectiva. Por su parte, el arte urbano comprende todo tipo de manifestaciones artísticas en el espacio público, además de que en los últimos años los insumos gráficos a los que recurre son preponderantes.

¿De qué manera el grafiti logra insertarse dentro de los campos artísticos, académicos y culturales aprobados? ¿Cómo se posiciona y legitima dentro del circuito de la producción e industria cultural? Concretamente, ¿cómo actúan los valores que se ponen en disputa en el campo social de la industria y la política cultural en el proceso de transformación e inclusión de esta práctica? Con el estudio de algunas categorías de análisis tomadas de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1990), se interpretan los mecanismos que van desde las heterodoxias hasta la inclusión social de esta manifestación artística. La idea de tomar este modelo proviene de la necesidad de observar el grafiti como un recurso expresivo que genera nuevos *'habitus'* y modifica viejas estructuras o sistemas en las esferas sociales del arte y la alta cultura. Por lo anterior, se considera que:

El arte no es tan solo una 'idea' sino un sistema de ideales, prácticas e instituciones y que gran parte de la actual retórica acerca de la muerte del arte, de la literatura o de la música sería —ya sea alarmista o laudatoria— subestima el poder residual del sistema del arte establecido (Shiner, 2001: 30-41).

De acuerdo con esta idea, el grafiti ha caminado en una línea disidente, tipificada de vandálica, al mismo tiempo que sus practicantes han preferido asumirse como artistas dentro de un espacio que admite que su expresión es arte, lo que le otorga un valor relativo según la mirada de ciertos sectores, entre ellos la opinión pública, los académicos, la industria y los propios ejecutantes. El circuito cultural dominante al que esta manifestación ha tenido acceso acepta expresiones subalternas que valora en su dimensión estética y económica (García Jiménez, 2003). De allí que el grafiti haya sido acogido por dicho sistema de mercado, el cual apuesta por expresiones que se constituyeron en un ámbito microsociedad y marginal como sinónimos de crítica, originalidad

e inclusión social, pero que paradójicamente tienen el potencial de ser proyectadas e industrializadas en otras plataformas ideales asociadas con lo contemporáneo, lo moderno, lo vanguardista, lo innovador, lo pluricultural, lo juvenil, la crítica social y el ludismo (Figuroa Saavedra, 2007).

La mecánica empleada por dicho sistema consiste en promover la comprensión en la percepción del grafiti, dedicándose a la enseñanza de éste en talleres financiados por alguna institución del Estado mediante proyectos sociales emanados de los organismos de cultura gubernamentales, como la Coordinación de Desarrollo Social del Estado de Jalisco, en México. De igual manera, se han dispuesto espacios públicos y privados, así como recintos culturales, para la realización de exposiciones y discusiones sobre el tema, mientras que de manera orgánica los medios de comunicación y los establecimientos comerciales de música, vestir, bares, diseño, etcétera, fungen como mecenas y aparadores simbólicos de estas manifestaciones: “En este caso, las expresiones subculturales practicadas por los jóvenes, poco a poco se ven vulneradas ante un proceso de readaptación” (John Clarke, en Feixa, 1999: 101). Contradictoriamente a lo que se piensa, Carlos Feixa opina que:

Las subculturas podrían no haber existido si no se hubiera desarrollado un mercado de consumo específicamente dirigido a los jóvenes. Los estilos generados en las metrópolis por las diferentes generaciones de jóvenes se han ido apropiando en diversas geografías, tal universalización del estilo ha sido un arma de doble filo, porque facilita su apropiación comercial, lo que le quita a la vez su potencial contestatario (1999: 101).

Según Bourdieu (1990), para comprender esta transitoriedad elástica o la tensa relación que existe entre la cultura subalterna y la hegemónica, podemos recurrir a la noción de campo, un

espacio social que se construye esencialmente de posiciones o puestos que ocupan sitios simbólicos en disputa, mismos que tienen características determinadas y juegan un rol establecido por su misma ‘ubicación’ o escala jerárquica. En un campo pueden existir varios tipos de actores con objetivos y estrategias divergentes que luchan por un mejor posicionamiento, es decir, por alcanzar un lugar legítimo y preferencial dotado de privilegios. No obstante, los miembros de un mismo campo comprenden y comparten intereses que los llevan, en cierta medida, a reconocer las reglas de este juego.

Las instituciones educativas, entre las que encontramos los museos, las universidades, las casas de cultura, la legislación y la crítica especializada, se reconocen como autoridades que dominan el campo del arte porque acumulan y protegen su capital. Asimismo, se fundamentan en un sistema que determina valores específicos: estilos de vida, espacios, reglas y normas a los que Bourdieu se refiere como *habitus*. En el campo que aquí estudiamos, el fenómeno del grafiti se inserta para disputarse un lugar.

Lo que hace que el grafiti sea valorado en su dimensión estética es la destreza, la dificultad y la interacción que el artista tiene con el medio. El éxito depende mucho del dominio que el ejecutante tenga sobre los diversos terrenos a los que se enfrenta, así como de la regulación y cuidado del espacio físico: calles, bardas e instalaciones urbanas, y leyes que protegen el patrimonio mueble e inmueble. Hacer grafiti representa una serie de complicaciones, por eso se admira la capacidad de hacerlo bien. Según Michel Parsons (2002), cuanto más complicado, más se valora. En general, se reconoce el cuidado en la elaboración sobre tiempo y el control de la técnica del aerosol.

Vale la pena tomar en cuenta los criterios con los que se perciben los nuevos fenómenos estilísticos. No se puede hacer un juicio estético de estos bajo las pautas con las que se analiza el

arte academicista, además de que se debe entender que los practicantes de grafiti no llegaron a formular sus preceptos mediante la observación o el aprendizaje formal, sino a gracias a la dificultad de su propia práctica y también al imaginario que tienen sobre el arte y la cultura visual que consumen. Tras la inserción de esta expresión con propuestas de juego y sujetos nuevos dentro del circuito del arte, se ven modificadas las características generales del campo al que se quiere acceder, sin embargo, el sentido de posición, es decir, el objetivo de los artistas de adquirir privilegios o reconocimiento, permanece.

Los jóvenes grafiteros que quieren ser legitimados están influenciados por ciertos rasgos y conductas, por ejemplo, un gusto particular por la plástica, el reconocimiento, la remuneración y el deseo de hacerse acreedores a los derechos de su obra por medio de la protección intelectual de sus creaciones². El grafitero no sólo comparte su visión del arte y la forma en la que se relaciona con otros miembros que construyen este campo, sino que también participa de él con un nuevo estilo de vida y la perspectiva de una realidad creativa. Aunque el círculo del arte plástico, pictórico y gráfico esté cada vez más abierto a diferentes experiencias estéticas y formas de apreciación, permean las tradicionales concepciones sobre el tema; así, esta expresión sigue teniendo que ver con valores relacionados con la nación, la etnicidad, el folclor, el regionalismo —realista o figurativo—, técnicas clásicas, etc. Si bien la aceptación o legitimación que el grafiti ha obtenido radica en un entramado de intereses sociales reflejados económicamente, también puede ser apreciado desde su expresividad. Cabe cuestionar cómo se ha llegado a captar y aprovechar el grado de artísticidad del grafiti, de qué manera se entiende y cuáles son las características formales que se valoran en él para que se generalice un juicio común relativo al gusto.

2 Aunque se sabe que existe un sector más conservador que no ve en sus grafitis productos comerciales.

HACIA UNA APRECIACIÓN DEL GRAFITI

El grafiti tiene cualidades objetivas, concretas y materiales, sin embargo, la mirada que se construye sobre este tipo de obras también se compone del medio social, es decir, aquellos elementos significativos que no son más que ideas que se tienen sobre dicha forma. La significación de una obra se construye a partir de la vinculación que se hace del objeto con otros de la misma índole. Las relaciones sociales, históricas e ideológicas son compartidas y reproducidas a nivel comunicacional y en esto radica la trascendencia del trabajo artístico.

En otro sentido, el receptor siempre siente una especial atracción por el color. Basado en un análisis de Parsons (2002) sobre las distintas fases de la percepción, el color se asimila como una belleza independiente, pero de forma que no es más que la unión de varios elementos. De este modo, se inserta como un elemento más hasta que se integra al contexto de la obra en su conjunto. En el caso del grafiti, puede generar extrañeza porque contrasta con las tonalidades del paisaje urbano, a su vez, hace que la obra sea un elemento más de disociación del contexto general de la calle, sin embargo, nunca se pone en duda su carácter expresivo (Imagen 1).

Para el caso del grafiti, es pertinente observar el desarrollo formal de la obra material, pero también del medio social, donde a lo largo del tiempo y el espacio y en función del uso ha significado cosas distintas, ya sea porque se ha tratado de educar al respecto para aceptarlo o no, o incluso para elaborarlo con cierto refinamiento técnico. Por eso es importante preguntarse cuáles han sido las formas habituales de mirar esta manifestación cultural en diferentes etapas sociales.

El grafiti se entiende, en este sentido, como arte abstracto, y es así porque su sentido natural radica en la desconstrucción de la letra, con todo y que algunas obras posean figuras e íconos, por lo que algunos han llamado a este tipo de expresión 'ilustración de gran formato'. Para saber que

IMAGEN 1. GRAFITI COMO DISOCIACIÓN DEL ASPECTO DE LA CIUDAD



Fuente: #guadalajara #jalisco #mexico #photography x @elrolk @afeks_rivas #rayon #120 #graffiti #bombing (2016).

Foto de Instagram: Diego Armando Cambero Flores.

algo está bien hecho es necesario identificar qué puede fungir como error. Desde el punto de vista del espectador, el yerro en el grafiti pareciera serlo todo, es decir, se relaciona a la vez con la disociación y la incompreensión de dichas formas, con lo legibles que pueden ser. Estos preceptos operan en el arte moderno abstracto y no figurativo. El grafitero que tiene bien claras las bases formales que constituyen su expresión y que al mismo tiempo cuenta con una escuela de aprendizaje de estilos heredados o transmitidos dentro del 'medio', posee una educación al respecto. Los practicantes saben bien cuáles son los errores que podrían cometer, mismos que muchas veces tienen que ver con el mal uso de las herramientas, por ejemplo, de las puntas de aerosol, pinturas de baja calidad, soportes indispuestos

técnicamente, lugares que no dan crédito a la pieza, etc. En otro sentido, el estilo en el grafiti es también sinónimo de originalidad, criterio que dificulta establecer un punto de comparación entre las obras. Un punto más que se valora en estos trabajos es que no puedan ser leídos de manera sencilla; que exista un código cerrado logra que dichas manifestaciones sean más interesantes. Esto resalta cuando la obra se analiza en su contexto, pues se considera que la codificación la hace más imaginativa y requiere una significativa capacidad interpretativa, generándose mucha mayor interacción con el espectador.

No obstante, cabe mencionar que la formación de los practicantes comenzó de manera independiente y autodidacta, pero tras un salto generacional, algunos artistas han adquirido

una formación en diseño gráfico, específicamente en relación con la tipografía y la caligrafía. Al margen de lo legal y lo ilegal, en estos casos la obra puede llegar a tener un grado de legibilidad, lo que deriva en la tendencia cultural y artística denominada *lettering*, que se enfoca en lograr altos valores estéticos en la creación de la letra en distintos soportes, como la piel o el papel, con herramientas que implican el acto de escribir correctamente a mano.

La experiencia estética del grafiti tiene que ver con una actitud perceptiva que, pese a que no existe una explicación sobre el medio o fondo de la obra, tiene que ver, quizá, con un gusto ecléctico que no se puede explicar de manera académica. Es por ello que los juicios que se hacen al respecto no son tan explicativos, sino tolerantes ante la complejidad: “de tal modo que la actitud abierta, aunque es un rasgo de la personalidad, está relacionada con la fase evolutiva de un aprendizaje sobre el tema porque exige una determinada asimilación antes de que sea razonable ejercerla” (Parsons, 2002: 111).

Cuando Parsons habla de técnica se refiere a que reconocemos que una obra es compleja en cuanto al manejo de herramientas usadas en su composición, como sucede con el grafiti. El uso de estos recursos, en algunos casos, puede justificar el gusto por el objeto. En muchas ocasiones, comprender la técnica obliga a catalogar algo como artístico. Por otro lado, pensar el grafiti como un arte industrial o popular tiene por consecuencia considerarlo parte de un sistema de producción masiva que juega un rol dentro de la cadena de valor de las empresas culturales, cuya lógica, a nivel operativo, consiste en estandarizar sus productos. En el quehacer de difundir una subcultura participan mercadólogos, marchantes y promotores que conocen o saben de las últimas tendencias de este arte y los estilos populares. El papel de los grafiteros no es ingenuo ante esta tendencia, paternalismo o aprovechamiento institucional y comercial, pues algunos

de ellos conciben como exitosa su práctica cuando sus creaciones son reconocidas por la burbuja del arte.

También es cierto que cuando se hace grafiti con el consentimiento de alguna autoridad se garantiza su duración, ya que en la mayoría de los casos existe la previa supervisión de los temas a tratar y se ha invertido en su producción. Cuando el grafiti se realiza sin permiso sigue siendo efímero. Ante esta aparente obviedad habría que preguntarse si el artista le da a su trabajo la misma importancia o valor contestatario, o si ve la posibilidad de concebir sus logros en la medida en que sus creaciones tengan una demanda mercantil y una remuneración.

A manera de conclusión, descubrimos que una periodización rígida y diacrónica no permite seguir el desarrollo del grafiti, pues si bien existen etapas que sostienen un relato histórico de este fenómeno, dichas fases no se sustituyen una la otra. Por ello, las obras que se realizan sin permiso y aquellas que se legitiman por un aparato sociocultural dominante permanecen en un vaivén que les funciona a los productores, ya que ambas tejen un camino multilineal donde, además, las características que han tenido en el pasado y el presente se encuentran y conviven en un proceso histórico en espiral.

Los planteamientos expuestos implican ver al grafiti como un fenómeno determinado por las miradas de varios actores que no experimentan sus periodos de cambio de la misma forma: las instituciones rígidas, los practicantes, los receptores, los teóricos, los académicos y los críticos. Esta práctica cultural ha sido preferentemente juvenil, una etapa de la vida transitoria, por lo que el punto de vista sobre este fenómeno también podría ser generacional. Mientras a lo largo del tiempo los grafiteros repiten sus prácticas y las llevan a cabo pendularmente entre lo permitido y lo no permitido, el campo intelectual ha conservado una tendencia que, paradójicamente, observa esta expresión como contracultural y

marginada, al mismo tiempo que la promueve, la gestiona y la revalora. La mirada social, por su parte, se familiariza cada vez más con el grafiti y lo acepta, si bien no debemos olvidar a sus detractores. Aunque en algún momento se pretende dar cuenta de los cambios morfológicos de esta manifestación y sus técnicas de elaboración, lo fundamental de este artículo es considerar el cambio en las miradas que la construyen, es decir los “modos de ver” (Berger, 2000).

El grafiti, percibido desde la actualidad, ya no es usado como una respuesta políticamente contestataria ni se le considera característico de jóvenes de clase baja, lo que difumina esta expresión dentro de la rígida estructura social.

Finalmente, estas reflexiones tratan de pensar en la revaloración estética y simbólica de las prácticas subalternas e invitan a realizar nuevas lecturas sobre el fenómeno contemporáneo del grafiti.

REFERENCIAS

- Bourdieu, Pierre (1990), “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, México, CONACULTA, pp. 135-141.
- Feixa, Carles (2008), “De culturas, subculturas y estilo”, en *De Jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel, pp.99-23.
- García Jiménez, Lola (2003), “Museos de Arte Contemporáneo y Galerías de Arte. Centros de Exposiciones Temporales”, *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, núm. 8, pp. 159-165.
- Parsons, J. Michael (2002), “El medio, la forma y el estilo”, en *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, pp. 131-178.
- Shiner, Larry (2001), “Palabras e instituciones”, en *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, pp. 30-41.
- Berger, John (2000), “Capítulo 1”, en *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 13-42.
- Milenio (2018), “El discurso que leyó Avelina Lésper en el debate con grafiteros”, *Milenio digital*, 5 de agosto de 2018, disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/discurso-leyo-avelina-lesper-debate-grafiteros>
- Cambero Flores, Diego Armando [drainvrs] (2016), “#guadalajara #jalisco #mexico #photography x @elrolk @afeks_rivas #rayon #120 #graffiti #bombing” [foto de Instagram], 27 de agosto de 2016, disponible en <https://www.instagram.com/p/BJnP38lAldK/>

Couvreur Alijarte, Nicolás (2016), *La biblia del grafitero. Una teoría constructiva para la generación que tomará el relevo*, tesis de doctorado, Universidad de Granada.

Figueroa Saveedra, Fernando (2006a), “Graffiti y contracultura”, en *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Barcelona, Minotauro, pp.119-127.

Figueroa Saveedra, Fernando (2006b), “Y el graffiti entró a los museos”, en *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Barcelona, Minotauro, p. 205.

FLOR DE ROCÍO CERPA MÁRQUEZ. Maestra en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara (UdeG), México. Actualmente, es estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales en El Colegio de Jalisco (COLJAL), México. Entre sus intereses académicos se encuentran la política pública de la cultura, el consumo cultural, las industrias creativas y los estudios sobre el espacio.