Running Title: *Las calles me inspiran*

Las calles me inspiran: La confluencia de la movida madrileña y la contracultura en el graffiti contemporáneo español

By

Ajay Major

Submitted in partial fulfillment

of the requirements for

Honors in the Department of Modern Languages and Literatures

UNION COLLEGE

June, 2012

Tabla de Contenido

Tabla de Figuras iii
Abstracto iv

1 El graffiti y el arte callejero 1

A Etimología 1
B Graffiti como arte callejero y arte urbano 4
B1 La perspectiva emic 5
B2 La perspectiva etic 23

2 El Muelle y la movida madrileña 35

A El Muelle 35
B El graffiti autóctono madrileño 44

3 *Las calles me inspiran* 57

Obras Citadas 59

Tabla de Figuras

1 El graffiti y el arte callejero 1

1 *Taki 183.* 1
2 *"Taki 183 Spawns Pen Pals".* 2
3 *Ousel*. 6
4 *Graffiti de Belin en Linares.* 7
5 *Clas.* 8
6 *Detalle de Mural de Berok.* 9
7 *Banksy: One Nation Under CCTV.* 9
8 *Culture Jamming with Jorge Rodriguez-Gerada.* 11
9 *Inspiration: Jorge Rodriguez-Gerada.* 11
10 *Street Art by Escif.* 12
11 *Lahe.* 13
12 *Miss Van.* 13
13 *El Xupet Negre – El Pez.* 14
14 *SPOK.* 14
15 *El Demoni por Sixeart.* 15
16 *Nuria + Eltono.* 16
17 *Babar/Megan Double Vision by Eskae.* 19
18 *Eltono in the "Tras La Pared" Exhibition.* 20
19 *Peace, Crack15, Hector.* 21
20 *Dr. Hofmann.* 23
21 *Blast y On_ly.* 24
22 *BTOY.* 26
23 *Kenor.* 27
24 *The Prayer by Sam3.* 28
25 *Julieta.* 29
26 *Cha.* 31

2 El Muelle y la movida madrileña 35

27 *Firma Muelle Montera.* 36
28 *GLUB.* 45
29 *REMEBE (MADRID).* 45
30 *Remebe.* 46
31 *Spok.* 47
32 *Rafita.* 49
33 *Max 501.* 50
34 *Blek.* 51
35 *Tifón.* 53

Abstracto

MAJOR, AJAY *The streets inspire me*: The confluence of *la movida madrileña* and counterculture in contemporary Spanish graffiti. Department of Modern Languages, June 2012.

ADVISOR: Christine Henseler

The contemporary graffiti movement in Spain evolved spontaneously and independently from other graffiti movements under the influence of *la movida* counterculture during the post-Franco transition. *La movida*, which viewed the street as the agora of Spanish society, emphasized the importance of artistry and the need to exist in and connect with the people in the street. These cultural values were internalized by early graffiti artists and were reflected in their work in the *flechero* style popularized by El Muelle, the pioneer of graffiti art in Spain. These fundamental beliefs, supported by the post-Franco rejection of foreign thought by the Spanish public, resulted in the incomplete incorporation of external graffiti movements into Spanish graffiti culture in the late eighties and nineties. The contemporary graffiti culture in Spain retains the original values of *la movida* and El Muelle, with its artistic focus and street-centralism highlighted in letter and figure works alike. Although graffiti culture is unquestionably an integral element of Spanish counterculture, it is not a counterculture in the globally-understood sense and is dissimilar from other graffiti movements in its appreciation for the streets. Unlike taggers and other urban artists, the contemporary graffiti artist in Spain is ultimately a product of the streets and finds his or her inspiration in its walls and its people.

La pared, un refugio de cuanto está prohibido, da voz a todos los que de otro modo estarían condenados al silencio. Estigmatizados con la marca del mal, el erotismo y la violencia encuentran aquí vía libre. Pero la angustia de tocar “tabúes,” de transgredirlos, nos alerta sobre el hecho de que el muro tal vez conserva algo “sagrado.” Exorciza. Purifica. Libera todo lo que está reprimido y suprimido de todo aquello que oprime.

—Brassaï

1 El graffiti y el arte callejero

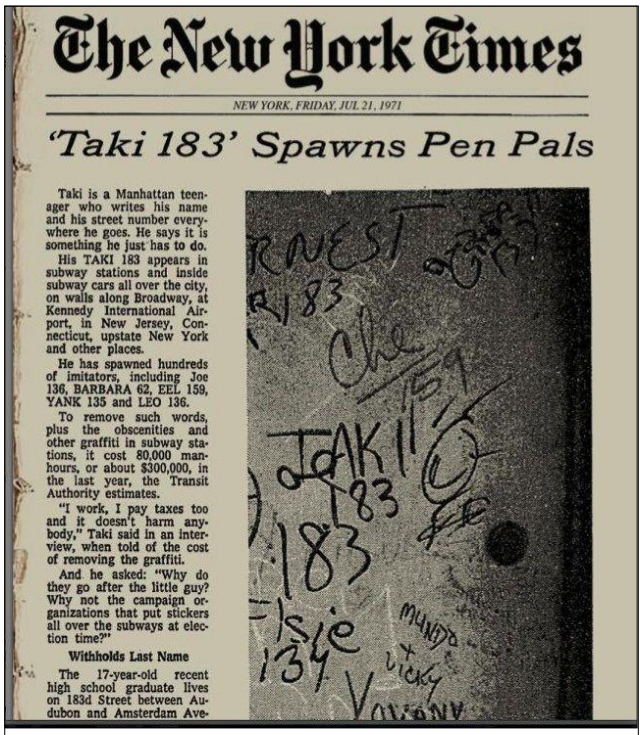
Desde el inicio de la civilización moderna, había un diálogo en las esferas públicas sobre el papel del arte callejero y graffiti en el movimiento más largo de arte en vivo. Para los miembros de la comunidad artística que rechazan estas prácticas, la conversación se centra en la cuestión fundamental: ¿es graffiti arte? El diálogo se complica por la falta de una voz clara o un cuerpo común que defina las características y los propósitos de estas formas de arte en nombre de los artistas en las calles. Sin una concepción de qué añaden el arte callejero y el graffiti al arte "alto," cada movimiento de arte callejero adopta sus propias técnicas y motivaciones, creando una forma de arte complejo y multifacético y completamente nuevo que intrínsecamente desacata las escuelas establecidas de arte. Para empezar este estudio de los grafiteros en España, hay que explorar la historia y la etimología de los términos españoles "graffiti" y "grafitero" y cómo unen los movimientos distintos de arte callejero.

Figura 1. *Taki 183*.
Fotografía. Nueva York. *The History of Getting Up and Going Viral: From TAKI 183 to BNE*. Street Art Scene, 30 Mar. 2011. Web. 15 Apr. 2012. <http://streetartscene.wordpress.com/2011/03/02/the-history-of-getting-up-and-going-viral-from-taki-183-to-bne/>.

A Etimología

El movimiento moderno de arte callejero urbano empezó en la ciudad de Nueva York en los años sesenta con el artista Taki 183, quien escribía su nombre en los

trenes y estaciones de metro por todas partes de la ciudad en marcador y más tarde en pintura en aerosol (fig. 1). La firma que ponía en los trenes, Taki 183, era una forma diminutiva de Demetaki, un apodo greco para su verdadero nombre, Demetrius. El número 183 viene de su dirección en 183rd Street en el vecindario de Washington Heights en Nueva York (Price 187; Eng et al.). Esta firma, que se llama un *tag*, ofrece un nivel de anonimato a Taki 183; nadie sabía la identidad verdadera del artista prolífico. En 1971 y en respuesta a interés extenso en cuanto a la identidad del artista misterioso, *The New York Times* publicó una entrevista con el artista titulado "Taki 183 Spawns Pen Pals" (fig. 2) ("'Taki 183' Spawns Pen Pals" 37). El artículo hace estallar una vorágine de artistas imitadores, jóvenes que descubren la fama que uno podía ganar decorando los trenes con su nombre. Miles de jóvenes neoyorquinos por todas partes de la ciudad crearon su propio *tag* y empezaron a 'dejarse ver' ('*getting up*'), esto es, "a escribir o pintar profusamente sus nombres en los vagones y estaciones del metro" (Vigara Tauste et al.), con el objetivo de



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Ave-

Figura 2. *"TAKI 183 Spawns Pen Pals"*. Fotografía. Nueva York. *New York Times, 1971: "TAKI 183 Spawns Pen Pals"*. The Wooster Collective, 15 May 2009. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.woostercollective.com/post/new-york-yimes-1971-taki-183-spans-pen-pals>.

competir con los otros artistas jóvenes y cubrir lo máximo de la ciudad con su *tag* (Méndez "Graffiti: Historia I"). Con el *tagging* diminutivo de Taki 183 en los trenes de metro, nace un movimiento global de arte callejero.

Esta nueva forma de arte en vivo rápidamente desarrolló su propia identidad en Nueva York y, como un movimiento en ciernes, desarrolló su propio nombre: *graffito* para el singular y *graffiti* para la forma en plural. Estos términos vienen de la palabra italiana *graffiato*, que significa 'rayado' y se refiere a una forma de arte arqueológico cuando el artista rayó el diseño en una superficie para crear una inscripción o un dibujo (Lewisohn 15). El movimiento neoyorquino adoptó este término para nombrar el arte callejero del *spray*, o pintura en aerosol en los Estados Unidos. (Vigara Tauste et al.). Cuando el movimiento de *graffiti* entró en la nación de España en los años ochenta por el artista pionero Muelle, los españoles adoptaron la castellanización "grafiti" para describir el movimiento, para la consternación de la Real Academia Española, que insistió en el uso de "grafito" y "grafitos" para el plural (Vigara Tauste et al.; "Grafito" def. 1). En 1984, el *Diccionario de la Real Academia Española* oficialmente definió el término "grafito" como "letrero o dibujo grabado a punzón por los antiguos en paredes u otras superficies resistentes, de carácter popular y ocasional, sin trascendencia", sin referencias a la práctica moderna y un comentario apenas velado contra la ideológica anti-institucional del movimiento grafiti ("Grafito" *DRAE*). Los artistas españoles de graffiti, que se hicieron llamar "los grafiteros," promovían el uso libre

de varios términos para describir su arte callejero, de “grafiti” a “grafitis” para describir ambos el singular y el plural.

En los años noventa, con la internacionalización del Internet, el uso del término estadounidense “graffiti,” con la grafía *ff* que no existe en la lengua española, se infiltró en el vocabulario y entró en uso extendido por el público español. Como dijo la Dra. Ana María Vigara Tauste de la Universidad Complutense de Madrid, “la *-i* final pierde así su carácter morfemático de número y queda reducida a un simple indicativo de procedencia en casi todos los idiomas” (Vigara Tauste et al.). De verdad, el uso global del término “graffiti” une los movimientos distintos de grafiteros por todo el mundo bajo una ideología común de cultura y arte mientras preserva las características únicas del arte de cada artista y cada ciudad. Esta terminología refleja el deseo creciente de los grafiteros de compartir su arte con otros grafiteros y, además, de compartir su arte con la sociedad global. En esta tesis, se usa el término “graffiti” para reflejar la terminología más moderna que usan los grafiteros para hablar sobre su propio arte.

B Graffiti como arte callejero y arte urbano

El arte callejero engloba todas las incursiones artísticas en la esfera urbana y viene directamente del movimiento de graffiti que empezó en Nueva York en los años setenta. Hoy en día, el graffiti, aunque empezó como su propio movimiento artístico, forma parte de los movimientos más extensos de arte callejero y arte urbano. Sin embargo, hasta qué punto el graffiti forma parte de estos movimientos depende generalmente de las definiciones personales de arte callejero, arte urbano

y, por supuesto, graffiti. Aunque estas definiciones varían extensamente de persona a persona, hay dos perspectivas dominantes hacia el graffiti: la percepción de los grafiteros hacia su propio arte, que se llama la perspectiva "emic," y la percepción de individuos fuera de la comunidad artística hacia el graffiti, que se llama la perspectiva "etic." Un análisis comparativo de las dos perspectivas aclara el graffiti como forma de arte y el graffiti como parte de los movimientos más largos de arte callejero y arte urbano.

B1 La perspectiva emic

En una entrevista con el grafitero español Ousel de Ibiza, España (fig. 3), descubrimos la conexión inseparable entre el graffiti y el arte callejero y el vandalismo y la legalidad:

> Siempre me he identificado [como grafitero] con el *street art* y el vandalismo, porque todo lo que sé lo aprendí en la calle. Nunca estudie [*sic*] nada relacionado con artes ni nada de eso, la gran mayoría de mis piezas son ilegales…tanto de noche como de día me da igual. Por eso para mí están [*sic*] ambas cosas [arte callejero y vandalismo] están muy unidas…para mí la calle es una inmensa galería de arte. ("Entrevista con Ousel")

Como Ousel, los grafiteros españoles afirman universalmente que su graffiti es una forma legítima de arte. Además, afirman que esta forma de arte es diametralmente opuesta a la forma de arte "tradicional" que está definida por la sociedad dominante. Es decir, el graffiti es un arte por sí solo. Las conversaciones con grafiteros sobre el graffiti como una forma de arte revelan una aversión profunda hacia el arte que la academia y los museos promulgan, fundado en reglas construidas por una elite artística minúscula. Una entrevista con Zesak, un artista chileno, transmite esta separación completa entre el graffiti y el arte "normal" y la repugnancia para el arte culturalmente dominante:

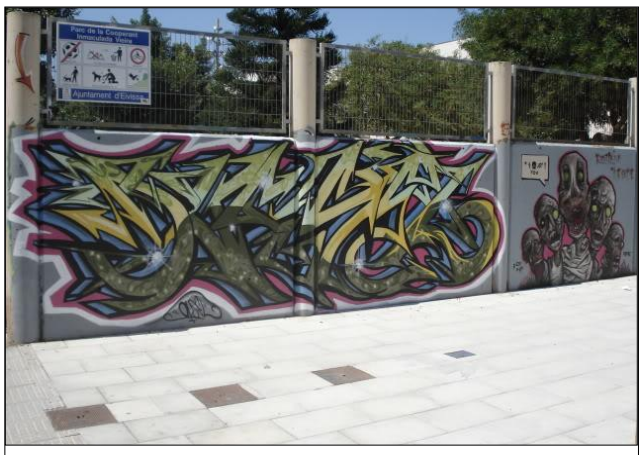


Figura 3. *Ousel*.
Fotografía. Ibiza, España. *Entrevista Exclusiva Con Ousel De Los Brujos Desde Ibiza!* Todo El Color: Cultura De Aerosol. Web. 14 Apr. 2012. <http://www.todoelcolor.cl/2011/02/entrevista-exclusiva-con-ousel-de-los-brujos-desde-ibiza-pt2/>.

> Zesak: No es un arte, el graffiti es graffiti. El arte nace en grandes academias llenas de reglas y corrientes que van a parar a subastas y museos. El graffiti nace de la necesidad de expresarse sin reglas, sin museos, sin vender pomadas. ("Entrevistas Con 14 Grafiteros, Graffiti En Chile")

Para los grafiteros, esta creencia se manifiesta como una fachada egoísta, en que el graffiti se considera mejor o más cerca de la humanidad pura que los artes ancianos. Belin, un grafitero profesional y uno de los cinco grafiteros españoles con sponsor (fig. 4), dice que el graffiti es más que el arte: "Sí, es arte y además es arte de vanguardia, es arte contemporáneo, un arte que en treinta o cuarenta años ha evolucionado como ningún arte lo ha hecho nunca. El graffiti es el arte que rompe las reglas" (Casasempere).

Figura 4. *Graffiti de Belin en Linares*.
Alejandre, Joaquin. Fotografía. Linares, España. Panoramio, 27 Mar. 2011. Web. 14 Apr. 2012. <http://www.panoramio.com/photo/50074316>.

La afirmación grafitera que el graffiti es arte parece bastante obvia, pero refleja la motivación principal de los grafiteros: hacer arte. Esta filosofía se expresa en fuerte contraste al movimiento de *tagging* o *bombing* ('el bombardeo' o 'haciendo piezas') que dominaba el graffiti en Nueva York después de la popularidad de Taki 183. Los *taggers* no quieren ser considerados como artistas:

“They’re out to destroy; they’re out to make a mess; they find the term ‘art’ offensive. They look down on art and are happy to be known primarily as vandals” (Lewisohn 18). Para *taggers*, el graffiti es una forma de destrucción, un “anti-arte” que sirve para vandalizar e interrumpir los espacios públicos.

Figura 5. *Clas*.
Fotografía. Madrid. PureGraffiti. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.puregraffiti.com/graffiti-gallery/californiasan-diego/p183583-clas-bdr-dvs.html>.

Dicho esto, los grafiteros aceptan *tagging* como parte del movimiento más largo de arte callejero, a pesar de su naturaleza destructiva. De hecho, los grafiteros españoles aceptan que su forma de graffiti, que tiene que ver más con el arte, también es una forma de vandalismo. En respuesta a la pregunta si el graffiti es vandalismo o arte, el grafitero Clas en Madrid responde (fig. 5):

> Un poco de las dos, es como preguntarme calidad o cantidad; si es arte, es calidad, si es bombardeo, es cantidad. Tiene que ver las dos. Me gusta ver un muro súper curado, pero me gusta ver la ciudad bombardeada. Me gusta que un graffiti esté bien hecho, y para mí eso es arte, pero me refiero a arte siempre que sea con botes y haciendo piezas (‘tagging’). (Gonçalves de Paula 210)

El grafitero Berok de Barcelona (fig. 6) coincide con la creencia grafitera que *tagging* es arte y parte del movimiento de graffiti y habla de *tagging* como el comienzo para muchos grafiteros: "[El bombardeo] es la parte que menos gusta a la sociedad, pero yo empecé así. Forma parte de mí [como grafitero]" ("Entrevista a Berok"). Los grafiteros abrazan la ambigüedad y la flexibilidad del graffiti y aceptan que los varios artistas de graffiti practican la forma de arte de modas diferentes. Para los grafiteros, todas estas formas constituyen el movimiento global de graffiti. La grafitera Musa de Barcelona lo dice sencillamente: "[Graffiti es] las dos cosas [arte y vandalismo]. Depende de cómo lo hagas y de cómo lo mires" (Gonçalves de Paula 435).

Figura 6. *Detalle de Mural de Berok*.
Berok. Fotografía. Barcelona. BerokOne, 16 Nov. 2009. Web. 16 Apr. 2012. <http://berokone.blogspot.com/2009/11/berok-y-dase-pintando-en-directo-en.html>.

Los movimientos modernos de graffiti en el resto de Europa, particularmente en Inglaterra con el

Figura 7. *Banksy: One Nation Under CCTV*.
Oogiboig. 2008. Fotografía. London. Wikipedia, 15 Apr. 2008. Web. 16 Apr. 2012. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bansky_one_nation_under_cctv.jpg>

surgimiento de grafiteros como Banksy (fig. 7), se centran en los mensajes culturales y políticos del arte. Este género distinto de graffiti, que se llama *culture jamming* o *culture hacking*, es una manera de "speaking back to the media, back to governments and back to corporations" por medio de las calles. La práctica de *culture jamming* nunca proliferaba en España, donde los grafiteros españoles se centran en la expresión artística más que las motivaciones políticas de pintar en las calles. Jorge Rodriguez-Gerada, uno de los pocos grafiteros españoles que han practicado *culture jamming*, empezó con el estilo en los Estados Unidos contra las corporaciones de alcohol y tabaco que hacían publicidad en vallas publicitarias y maquetas (fig. 8). Jorge Rodriguez-Gerada explica el propósito y la importancia de *culture jamming*:

> We figured that there were many issues that could use media attention and all we had to do was "spin." We focused on the disproportionately high amount of damaging products (get-drunk-quick beverages and menthol cigarette brands) being advertised in poor areas. We had a clear goal and plan of action; we illegally altered tobacco or alcohol ads with new statements and images that spoke about the negative effects of these products. We sent out press releases with photos of our exploits, and received massive attention; every time a newspaper, magazine, or newscast let us stand on our soapbox to address these social ills, it was a victory. (Blackshaw 46)

Al contrario al graffiti artístico con su interpretación abierta, el graffiti de *culture jamming* tiene que mostrar un mensaje específico que fomenta solamente una interpretación en el público. Por eso, el graffiti de *culture jamming* es bastante literal y parte de la naturaleza abstracta del graffiti artístico que domina España. Cuando Jorge Rodriguez-Gerada regresó a Barcelona después de ayudar en la prohibición de vallas que anunciaban el tabaco en los Estados Unidos, él descubrió que tuvo que centrarse en temas más universales, como el efecto de publicidad en la sociedad en general, para captar la atención del público español (Blackshaw 46); su arte en España (fig. 9) demuestra este foco o enfoque en lo artístico

Figura 8. *Culture Jamming with Jorge Rodriguez-Gerada*.
Fotografía. Empty Kingdom, 11 Nov. 2011. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.emptykingdom.com/main/featured/jorge-rodriguez-gerada/>.

Figura 9. *Inspiration: Jorge Rodriguez-Gerada*.
Fotografía. Barcelona. *Seres Queridos*. Web. 15 Apr. 2012. <http://monterrey.seresqueridos.org/jorge-rodriguez-gerada/>.

más que lo político. Su necesidad de adaptar su estilo de *culture jamming* refleja la motivación principal de los grafiteros españoles: hacer arte, no hacer mensajes sociales ni críticas políticas.

Figura 10. *Street Art by Escif*.
Morgan, Vincent. 2009. Fotografía. Valencia. FatCap, Sept. 2009. Web. 14 Apr. 2012. <http://www.fatcap.com/graffiti/13758-escif-valenza.html>.

Las perspectivas comunes hacia el graffiti por los grafiteros españoles terminan con la aceptación de graffiti como una forma legítima de arte. Artistas intrínsecamente rechazan la categorización por entidades exteriores y los grafiteros, como artistas que también rompen las reglas culturales y sociales, no son excepciones. Los grafiteros desafían a las normas que se les ha impuesto y, por eso, sólo adoptan las definiciones que crean por sí mismo. Por esta razón, cada grafitero define los parámetros de su propia forma de arte y puede incluir algunos elementos de arte callejero o arte urbano como quiere. Para el grafitero Escif de Valencia (fig. 10), la categorización de las varias formas de graffiti es irrelevante; para él, el espíritu del graffiti queda en las calles:

> Some think that I used to do Graffiti and that I do Street Art now. I don't agree at all. I think that, from the beginning, I painted on the street and I still do. What changes is the perception, the maturity and the experience I got from my work. Still, I have a lot of good friends in

the Graffiti movement and also in the Street Art movement. Establishing if what I'm doing is Graffiti or not would take us into a much more complex debate. (Morgan "Interview with Escif")

Sin embargo, los grafiteros españoles identifican una distinción clara entre el graffiti y el arte callejero o el arte urbano, como alude Escif. Los grafiteros definen el graffiti como un estilo de escribir en los espacios públicos que generalmente sólo usa letras; el *tagging* y el bombardeo son ejemplos del graffiti (fig. 3, fig. 5 y fig. 11). Por otro lado, el arte callejero o el arte urbano es arte

Figura 11. *Lahe*.
Fotografía. Sevilla. FatCap, 10 July 2009. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.fatcap.com/article/lahe.html>.

Figura 12. *Miss Van*.
Aikijuanma. 2005. Fotografía. Barcelona. Wikipedia, 5 Nov. 2005. Web. 15 Apr. 2012. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Miss_Van_(aikijuanma).jpg>.

que aparece en los espacios públicos y se centra en el mensaje de la obra, generalmente utilizando figuras antropomórficas (fig. 12 y fig. 13). Según los grafiteros, mientras el graffiti es arte sólo para arte y no se preocupa por la comprensión del público, el arte callejero sirve el público y trata de fomentar una reacción especifica en el observador. “Graffiti is always about style and street art sometimes is about message,” dice el grafitero Spok de Madrid (fig. 14), “…it's the ultimate controversial discussion” (Morgan “Enter the Amazing World”). El grafitero Berok (fig. 6) aclara la distinción:

Figura 13. *El Xupet Negre - El Pez*.
Fotografía. Milano. Flickr, 17 Mar. 2005. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.flickr.com/photos/wallsofmilano/3972514704/>.

> Querría aclarecer un pequeño detalle: la gente confunde los dos tipos de graffiti, el de tags, que ensucian las calles; con el grafitti artístico, donde uno se dedica muchas horas en conseguir un resultado que puede impresionar a cualquier persona que lo ve, y que

Figura 14. *SPOK*.
Sy. Fotografía. *Sy Loves Graffiti: Traincars*. 23 Feb. 2008. Web. 15 Apr. 2012. <http://guildmistress.wordpress.com/2008/02/23/sy-loves-graffiti-traincars/>.

pagaría por tenerlo en su casa. Dicho esto, yo diría que habríamos de dejar más paredes a estos artistas para hacer más bonita la ciudad y evitar que se dediquen a hacer graffitis rápidos y con mala calidad (para evitar ser “atrapado”), y ensuciando la ciudad. (“Entrevista a Berok”)

Figura 15. *El Demoni por Sixeart*.
Neguillo, David G. 2010. Fotografía. Badalona, Espana. *Medianeras, Esos Muros Olvidados*. CuldeSac, 13 July 2011. Web. 15 Apr. 2012. <http://culdesacfanzine.wordpress.com/2011/07/13/medianeras/>.

Mientras algunos grafiteros como Berok valoran el arte callejero más que el graffiti y el *tagging* que “ensucian las calles,” otros grafiteros, como Sixeart de Barcelona (fig. 15), rechazan el arte callejero y el arte urbano como construcciones artísticas creadas por la élite de arte “alto” para limitar un movimiento intrínsecamente ilimitado. “Not anything can be graffiti. Ever since the term "street art" appeared, anything was put under that umbrella. But I don't identify myself with that label. I'm a graffiti artist, not a street

artist. Anybody can do street art; there are street artists who are gardeners" (Krause). Para estos grafiteros, la palabra "arte" en "arte callejero" implica que los practicantes del arte callejero están preocupados por la producción de arte que pertenece a las reglas externas de estetización y el arte de la sociedad dominante. El término "graffiti," sin referencia al arte, refleja el rechazo de arte "alto" y la creación de una nueva forma de expresión.

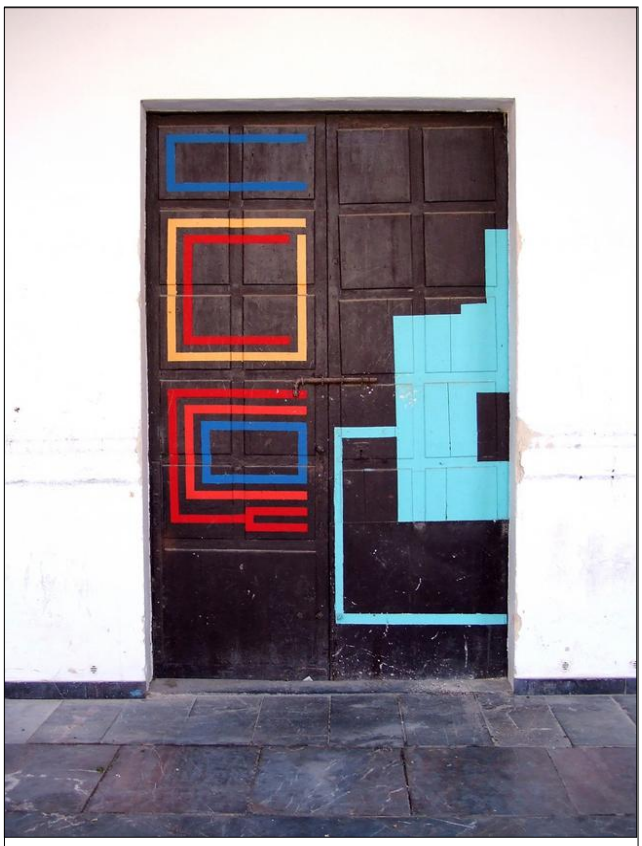


Figura 16. *Nuria + Eltono*.
Lepublicnme. Fotografía. Cordoba. Flickr, 7 Sept. 2009. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.flickr.com/photos/lepublicnme/3970816465/>.

Con respeto a la legalidad del graffiti y el arte callejero, los grafiteros universalmente afirman que su forma de arte es ilegal y, de hecho, es mejor cuando es ilegal. Como dice la grafitera prolífica Miss Van (fig. 12), "Painting on walls allows me to keep my freedom; as it is illegal, there is no censorship. It is also a challenge, since each time I paint on a wall, there is the risk of seeing my work erased" (Blackshaw 10). Los grafiteros españoles no sólo abrazan la ilegalidad de graffiti para preservar la libertad de su expresión creativa y desafiarse, sino también para experimentar la adrenalina de participar en un acto secreto e íntimo con las calles.

El grafitero español Eltono (fig. 16), que es conocido por su transición hasta el mundo de galerías y frecuentemente pinta con su novia Nuria, admite que prefiere sus obras ilegales y cree que son sus producciones mejores:

> [Street work is] simply what I enjoy the most. It really feels great to do an illegal piece at night. My work simply doesn't make any sense without the exterior component. When it works best is when someone finds one of my pieces around the corner and after that starts finding more and more and ends up looking for them. (Stromberg)

Como grafitero, las interacciones con la policía constituyen una parte grande de la práctica de su arte. Hay varios relatos sobre las policías que detuvieron a los grafiteros en las calles y otras que hicieron la vista gorda, pero los grafiteros están de acuerdo en que hay una ironía inmensa en las acciones de la policía contra los grafiteros que son relativamente inocuos contra la sociedad. El grafitero valenciano Bryan habla de la ironía perfectamente:

> He visto en el periódico hoy, creo que ha sido: "Han vuelto un acto vandálico contra un muro de Sagunto", y claro si tú no ves la foto y lees eso y piensas ¿un acto vandálico contra un muro, que han hecho, han violado el muro, lo han derrumbado? Y ves en la foto unos graffiti y piensas ¡que caña! vale, es un acto vandálico – pero una expresión de color. Están pasando mucha droga, están *rap*tando niños, hay tráfico de órganos y no se está haciendo nada. Que la policía es la primera

> comprada y que venís a nosotros que estamos poniendo color y nos dan por el culo, joder. Deben hacer cosas que realmente importe. (Gonçalves de Paula 315)

Para los grafiteros, la intervención de la policía en el proceso de crear el graffiti que embellezca las calles es una pérdida de tiempo y recursos que daña la sociedad y, además, refleja la hipocresía que domina nuestra sociedad. Otros grafiteros perciben esta intervención como un ataque en la legitimidad de su arte y un intento de controlar la definición de arte. En efecto, la policía actúa "not only as judge and jury but also as art critic and curator" y elige qué es arte y qué es vandalismo (Lewisohn 127).

Hasta el año 2000, un número creciente de grafiteros españoles han participado en exhibiciones sancionadas de graffiti en las calles de España, particularmente en Madrid y Barcelona donde museos y galerías han invitado a grafiteros españoles para pintar en sus paredes. Estas exhibiciones son "fora that selectively and temporarily 'legalize' or co-opt street" e incluyen el Festival de Arte Urbano que empezó en Las Palmas de Gran Canaria en abril de 2004. Durante el Festival, que tuvo un presupuesto de 180,000, decenas de grafiteros españoles pintaron en treinta paredes por toda la ciudad y atrajeron la atención de la comunidad global de artistas (Fraser 45). Aunque muchos grafiteros han entrado en el mundo de la exhibición y la venta de su arte en galerías y museos, hay una contracorriente en el mundo grafitero que combate vehemente la inclusión de

graffiti en el mundo “institucional”, como lo expresa el artista Eskae (fig. 17) de California en los Estados Unidos:

> Yo hago graffiti ilegal porque lo veo como un acto político contra la estructura de cómo las cosas son. La idea de propiedad y prosperidad, las personas que piensan que pueden poseer una propiedad. […] ¿Qué derecho tienen para decir 'yo poseo esto’? Todos nosotros poseemos esto...el graffiti es un puntapié en la cara del sistema del museo y de la galería, dónde el artista se alcahuetea como una prostituta para el sistema capitalista...el arte del graffiti es libre para que todos puedan venir y ver, nadie puede poseerlo, pertenece a todos nosotros. (Walsh 9)

Figura 17. *Babar/Megan Double Vision by Eskae*.
Sir Delux. 1995. Fotografía. Oakland, California. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.graffiti.org/sfb/sanfran_12.html>.

Aunque los grafiteros españoles no comparten la perspectiva extrema de Eskae, la creencia que el graffiti no pertenece a nadie y no puede existir como la propiedad de un museo o una galería domina el movimiento grafitero en España, incluyendo los grafiteros quienes han entrado en el mundo "institucional." El grafitero Eltono dice (fig. 18): "In 2001, I started to show my work in galleries, but I never stopped working in the street and it has always been a mission for me to create an exchange between outdoor and indoor spaces. Graffiti cannot be framed" (Harris). En las calles, el espacio y la topografía son elementos críticos para una obra de graffiti; el grafitero hace un esfuerzo consciente para integrar el entorno y el edificio y la historia en su obra. "When art is placed in the street without the input of a sanctioning body, everything around the image becomes important: the social context and the political context" (Lewisohn 137). El grafitero Sam3 de Madrid explica el proceso de esta manera:

Figura 18. *Eltono in the "Tras La Pared" Exhibition*.
2005. Fotografía. Madrid. Subaquatica, 24 Dec. 2005. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.subaquatica.com/en/index.php/2005/12/24/tras-la-pared-exhibition/>.

> I am fascinated with art being in the street, you do not have to look for it in a studio, nor in an art gallery, it is in everywhere, in rusty doors, flaking walls, abandoned buildings, magic corners, etc [...] It is hard for me to paint a white canvas, it's all white and I must recreate the whole scenario, when I am painting in the street I only need to paint the finishing touches, to position characters in our scene. (Takaishi)

Figura 19. *Peace, Crack15, Hector*. Crack15. Fotografía. Daganzo De Arriba, España. *Crack15 Blog*. Web. 14 Apr. 2012. <http://www.crack15.com/blog.php>.

Cuando se mueve el graffiti fuera de este contexto callejero, pierde el alma de la obra: la calle. El grafitero Escif afirma que “street keeps in the streets, not inside art spaces” y Sixeart describe el graffiti como “a tree with many roots and many branches, but there is only one trunk: It always happens on a wall in the street. It can never be moved into a gallery” (Buck; Krause). Hay un consenso claro entre los

grafiteros españoles que el graffiti que se convierte en arte de salón ya no es graffiti, sino más bien es arte en general. Como la mayoría de grafiteros españoles, Crack15 (fig. 19) reconoce los méritos del graffiti en galerías de arte, pero enfatiza que este tipo de graffiti no ya es graffiti:

> There will always be illegal graff and there should always be. Exhibiting in galleries? Why not? We all would like to make a living out of it so that's just one way. The true essence will never be able to be represented in a gallery though, it cannot be caged. I agree with those that think that those pieces in a gallery are not graffiti, they're something else. Looks like graffiti, but it's not. (Boardriders)

Mientras la mayoría de grafiteros rechazan la etiqueta de “arte callejero” para su implicación del graffiti como una forma de arte con reglas y normas, hay grafiteros que han entrado en el mundo de arte institucional. Pero, estos grafiteros nunca salen enteramente del mundo ilegal de graffiti en las calles; Eltono, uno de estos grafiteros, dice por qué:

> Graffiti is one of the strangest things I know, I consider it a beautiful act where anonymousness and fame melt together. It is an incredible way to learn about the urban environment. I learned much more painting Graffiti in the street than at art school. Graffiti is useless; this is why it is so beautiful. (Harris)

Como sumario, los grafiteros españoles afirman universalmente que el graffiti es una forma legítima y completamente distinta de arte, es vandalismo y arte a la

vez, es mejor cuando es ilegal y no es la forma extraña de seudo-graffiti que aparece en los museos y las galerías. Los grafiteros españoles abrazan las varias manifestaciones de graffiti, como *tagging* y el bombardeo, como partes del movimiento más largo de graffiti. Lo más importante es que la forma de arte que representa el graffiti vive en las calles y, por eso, es un arte totalmente libre de los límites externos de la sociedad.

Figura 20. *Dr. Hofmann*.
2008. Fotografía. Barcelona. *La Guerrilla Del DR. HOFMANN En El Poblenou*. 3 June 2011. Web. 1 May 2012. <http://graffitispoblenou.blogspot.com/2011/06/la-guerrilla-del-dr-hofmann-en-el.html>.

B2 La perspectiva etic

La definición de arte "alto" o arte moderno se desarrolló en el siglo diecinueve de las ideas de un grupo élite pequeño de críticos e historiadores de arte que limitó la esfera de qué se consideraba arte para excluir las artes populistas y mantener la exclusividad de la institución de arte. Con la explosión de artistas que practicaban formas comunes de arte en el siglo veinte, la tensión entre el mundo de buen gusto y el "arte nuevo" aumentaba al límite de aguante, con la élite cultural que gobernaba el arte totalmente incapaz de aceptar o comprender los

movimientos artísticos, como el graffiti, que desarrollaban afuera del linaje histórico de artistas "altos." El galerista Tony Shafrazi en Nueva York explica esta desconexión entre los dos mundos:

Figura 21. *Blast y On_ly*.
Fotografía. Valencia. *Valencia, Verano De 2010*. 17 Sept. 2010. Web. 1 May 2012. <http://www.escritoenlapared.com/2010/09/valencia-verano-de-2010-iii-escif-y.html>.

> That's the nature of any old industry—they're carrying so much history on their backs that they're stagnantly evolving in that time frame. It takes some time for them to catch up, unfortunately, and they do so very reluctantly. It's the nature of the beast so to speak. It's not that they're bad people. (Lewisohn 130)

Esencialmente, el mundo de arte "alto" no puede interconectar con los movimientos orgánicos de graffiti porque no tiene los medios de hacerlo; la élite artística está demasiado lejos temporalmente para seguir el ritmo de evolución de

estos movimientos nuevos. Cedar Lewisohn esclarece la fuente de esta falta de medios como la naturaleza lineal del pensamiento en el mundo de arte “alto”:

> Art history is understood in a linear way, with one movement following the next. Experts in the area rarely look outside of the lineage, so when art forms arise that are foreign to ‘the story,’ they may not fully comprehend them. The graffiti-writing movement from the mid-1960s onwards had a fractured relationship to art history […] the work was never fully comprehended by the majority of academic thinkers, and their misconceptions have now become accepted. (Lewisohn 18)

Como respuesta a esta desconexión, la élite categoriza el graffiti y el arte callejero como “arte de fuera” o “arte popular” para ignorarlos y evitar el ejercicio mental de reconsiderar la definición de arte. Estas etiquetas crean una representación errónea de un género de arte que se defina como graffiti, un término que creció del movimiento y refleja la independencia del movimiento.

Figura 22. *BTOY*.
Fotografía. Barcelona. *Que No Calle La Calle*. 29 Mar. 2010. Web. 1 May 2012. <http://vandalogy.wordpress.com/2010/03/29/vila-vila-kula/>.

Además, los críticos en el arte moderno solamente pueden criticar el arte en el sistema o el marco teórico en que reciben su capacitación y credenciales: el museo. Para Nicholas Riggle, esta dependencia de la estructura académica del museo contribuye a la desconexión entre la institución y las calles:

Figura 23. *Kenor*.
Fotografía. 6 Apr. 2012. Web. 1 May 2012. <http://www.yuzdeyuzsokak.com/web/2012/04/kenor-video/spanish-kenor-graffiti-streetart-04/>.

> Critics tend to assess street art in terms of how such work would fare in a gallery or museum setting. Unsurprisingly, such assessments are invariably negative, but they do little more than point out the obvious fact that street art makes bad institutional art. (Riggle 248)

Por eso, los museos de arte "alto" tienen pocos ejemplos del graffiti o arte callejero. Los grafiteros han rechazado el mundo de arte institucional y los pocos que participan en museos o galerías producen formas de graffiti insinceras que son "rather lame, 'graffiti-lite', filtered versions of the original" (Lewisohn 131). Sin embargo, el mundo de arte "alto" tiene la responsabilidad de recordar el mundo

completo de arte porque el graffiti y el arte callejero ambos tienen una influencia extensa en la cultura visual, incluyendo los mundos de publicidad y moda que tienen dominación económica y cultural sobre el arte “alto” de museos (Lewisohn 131). Además, los dos tienen “an energy and power that will always be relevant in terms of representing the outside, non-edited view…there will always be relevance in that rawness” y por tanto merecen la preservación en el entorno institucional a pesar del rechazo del mundo grafitero.

Con su exclusión del mundo institucional y sin un consejo escolar, existe una falta de definición comprehensiva de los movimientos globales de graffiti y arte callejero. Parecido a la perspectiva emic, en que cada grafitero tiene su propia

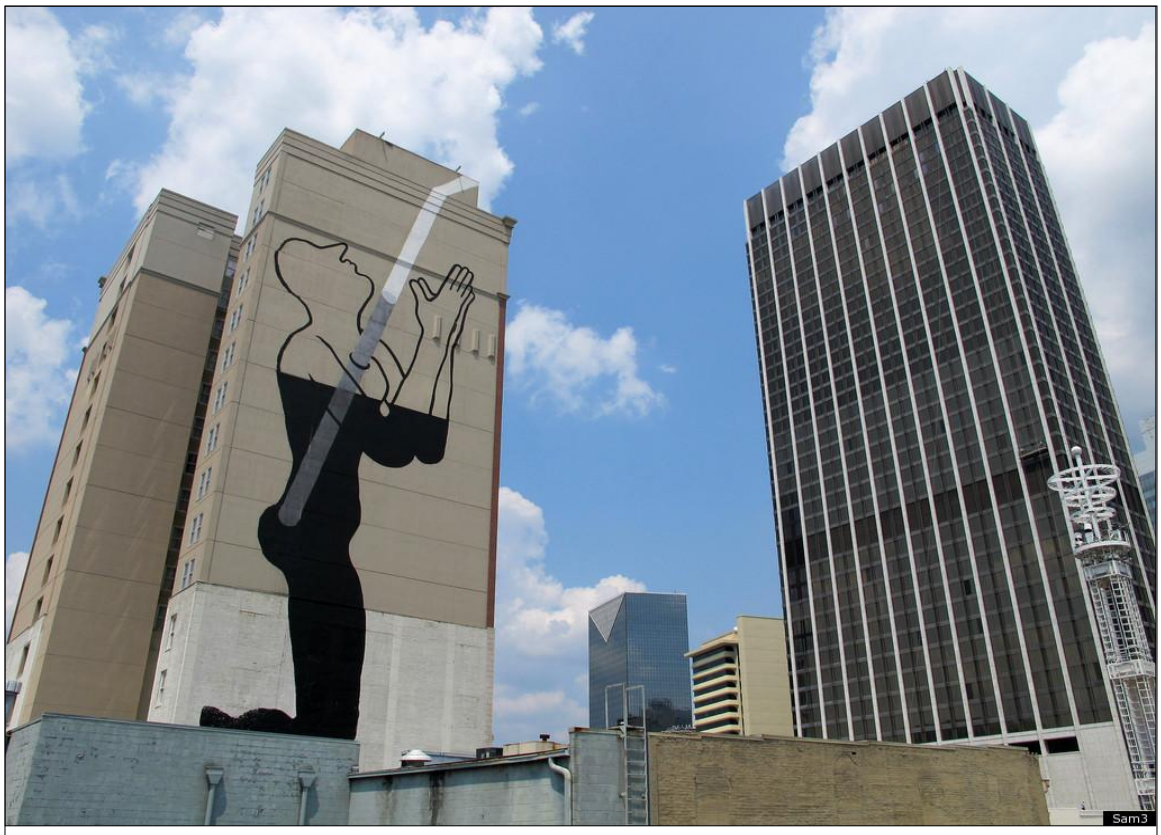


Figura 24. *The Prayer by Sam3*.
2011. Fotografía. Atlanta. *Massive Street Art By Sam3*. HuffingtonPost, 23 Feb. 2012. Web. 1 May 2012. <http://www.huffingtonpost.com/2012/02/22/massive-street-art-by-sam3_n_1296679.html>.

definición de los varios estilos del arte en las calles, la perspectiva etic tampoco puede decidir qué es graffiti y qué es arte callejero. Cedar Lewisohn resume el problema sucintamente:

Figura 25. *Julieta*.
Aidakuku. 2009. Fotografía. Valencia. DeviantART, 10 Oct. 2009. Web. 1 May 2012. <http://aidakuku.deviantart.com/art/Graffiti-by-Julieta-1-139798481>.

> The problems with the term 'street art' lie in its broadness. It seeks to cover a vast group of artists working all over the world in many different ways…Despite all of this, it's useful to have some workable term for this art form, and 'street art' is the best we've got. The benefit of the term is that it's wide enough not to strangle any one individual, but precise enough to eliminate other works that don't fall into the category. (Lewisohn 15)

Distinto de los grafiteros, que abrazan y prosperan en esta anchura, esta ambigüedad resulta en la incapacidad de la comunidad artística de comprender los principios básicos del movimiento grafitero, incluyendo la naturaleza

intrínsecamente efímera de arte callejero y la independencia y anonimato de cada artista (Riggle 255). De la perspectiva etic de la comunidad artística, esta necesidad de comprender el graffiti—un movimiento que los grafiteros describen como incomprensible e indefinible—se manifiesta como el impulso implacable de categorizar y subcategorizar. La creencia que esta categorización resulta en la comprensión es la fuente de la falta de medios que la comunidad artística tiene para conectar con un movimiento evolucionando tan rápidamente. La ambigüedad del movimiento grafitero es, sencillamente, incongruente e incompatible con las construcciones fundamentales que crearon el arte moderno en el siglo diecinueve y hoy en día componen el núcleo del arte "alto" institucional. De este modo, el arte moderno nunca comprenderá completamente el movimiento graffiti; la institucionalización de arte que sirve como la fundación del arte moderno está intrínsecamente en desacuerdo con la ambigüedad de graffiti. Hasta que la comunidad de arte "alto" deje de tratar categorizar e institucionalizar los movimientos artísticos orgánicos como graffiti, esto sea la realidad.

Sin embargo, hay los críticos en el mundo de arte “alto” que, a pesar de esta propensión de categorizar, empiezan a comprender las motivaciones y definiciones del graffiti y arte callejero. El conservador Cedar Lewisohn del museo Tate Modern en London, quien ha estudiado la cultura grafitera extensivamente, describe graffiti como “having no real purpose, other than its own existence” y como “a solipsistic art form” (Lewisohn 18), mientras el arte callejero es “a break with the tradition of the tag, and its focus on visual symbols” (Lewisohn 21-22). Esta interpretación refleja los sentimientos de grafiteros hacia su propia forma de arte, en que graffiti existe solamente por el bien de existir y el arte callejero es una nueva forma de arte de las calles que ha evolucionado para dar un propósito o un mensaje al graffiti. A pesar de las semejanzas entre Lewisohn y la perspectiva grafitera, todavía hay la categorización subyacente que es típica de la perspectiva etic, una categorización que los grafiteros rechazan firmemente como demasiado restringido con sus reglas implícitas. Lewisohn

Figura 26. *Cha*.
Cumming, Duncan. Fotografía. Barcelona. Wikipedia, 30 Sept. 2004. Web. 1 May 2012. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Chanoir.jpg>.

justifica su categorización como “necessary to correct some of the mistakes of art history,” mientras los grafiteros rechazan la historia de arte en total.

Para cerrar el intervalo de temporalidad entre el arte moderno y el graffiti, otros críticos han acuñado el término “post-graffiti” para describir la transformación que la comunidad artística percibe en los movimientos globales de graffiti hasta el año 2000. Louis Bou describe esta percepción de transformación en el mundo grafitero:

> Street art, as the name implies, encompasses all artistic incursions into the urban landscape […] Its philosophy and raison d’être have evolved […] as society has undergone socio-political and cultural changes, but its essence remains the same (delinquent and antisystem). Many artists call this movement “post-graffiti.” (Bou 1)

El post-graffiti es una categoría comprensiva que incluye el arte callejero, el arte urbano y el arte grafitero que aparece en museos y galerías y, según Bou, es “a clear departure from the pure ‘ephemeral and illegal’ essence of graffiti” (Bou 1). De la perspectiva etic, el uso de nuevas técnicas, el desarrollo de la imagen y los iconos frente al texto y el diseño de campanas colectivas que rompen con el egocentrismo que domina el graffiti son características del post-graffiti que han aumentado hasta el año 2000 (Figueroa-Saavedra 200). Aunque grafiteros como Eltono y Jorge Rodriguez-Gerada han participado en el mundo de graffiti sancionado y, en todos los sentidos, son parte del movimiento creado de post-graffiti, el mero hecho que los grafiteros rechazan la categorización y la intervención

de la institución en su movimiento artístico excluye la posibilidad de aceptar esta definición nueva de graffiti.

En conclusión, mientras la perspectiva etic tiene muy poca concepción del entorno y contexto del mundo grafitero, el mundo de arte "alto" sí comprende que el graffiti y el arte callejero son formas de arte que difieren radicalmente de arte tradicional y, en realidad, luchan contra las normas impuestas por la institución artística. Nicholas Riggle resume la percepción de graffiti de la perspectiva etic:

> Street art is deeply antithetical to the art world. That is, for each part of the artworld, street art resists to some appreciable extent playing a role in it. Consider a museum. There could be an exhibition of street art only at great cost to the significance of the works exhibited. By pulling them from the streets the curator eliminates their material use of the street, thereby destroying their meaning and status as street art. What is exhibited in the museum is at most a vestige of street art. (Riggle 248)

Fuera de la nomenclatura, el concepto del graffiti y arte callejero como antiéticos al arte institucional es una evaluación válida del movimiento grafitero global. Los grafiteros afirman que el graffiti es intrínsecamente antisistema y antiinstitucional; cada intento del mundo de arte "alto" de intervenir en el graffiti produce una reacción opuesta y exagerada que empuja los grafiteros más fuera de la comunidad artística. Los grafiteros que han entrado en la institución artística lo hacen espontáneamente y de *motu proprio*, sin el ánimo de los críticos y

académicos internos. Estas interacciones breves con la institución que nacen dentro de la comunidad grafitera son los pasos pequeños que mejorarán la comprensión mutua entre los dos movimientos separados. La institución tiene que resistir el impulso de categorizar y definir y tiene que adoptar una filosofía de observación pasiva hacia los grafiteros. Por la aceptación de los grafiteros como son y sin ideas preconcebidas, el mundo de arte moderno puede obtener un agradecimiento más profundo para la ambigüedad y la naturaleza indefinible del mundo grafitero.

2 El Muelle y la movida madrileña

Entre la gran agitación sociopolítica que invadió la colectiva española después de la Guerra Civil Española, el régimen de Francisco Franco se caracteriza mejor como una época de represión brutal de la libertad de expresión en España. Claramente, la ideología ultra-conservativa del nacionalsindicalismo que definió el franquismo se manifestó como un torrente de permutaciones radicales de la economía, la religión y la política que extendían por toda España. Sin embargo, el precepto que tuvo la ramificación más profunda en el público español era la destrucción de la expresión libre en las calles, lo cual resultó en la mutación de la pertenencia colectiva pública de las calles. El franquismo convirtió las calles en esferas comunes para expresarse y socializarse hasta lugares extranjeros donde el régimen hacía propaganda para inculcar el catolicismo y reprimir la diversidad cultural de España a favor de una identidad nacional unida. Franco asimiló las calles y, en efecto, quitó de los españoles su foro común para expresarse. Como indicación del daño persistente de esta escisión violenta de la voz pública de España, hay que explorar la reclamación de las calles después de la muerte de Franco en 1975. Específicamente, hay que discutir el personaje más representativo de la movida madrileña que siguió la transición española: Muelle, el pionero escurridizo del movimiento de graffiti autóctono madrileño.

A El Muelle

En los principios de los años ochenta, cuando el movimiento contracultural postfranquista, “la movida,” estaba en plena fuerza, aparecía en las calles de

Madrid un *tag* como ningún otro del mundo. El *tag,* que dijo sencillamente 'Muelle,' era una "espiral terminada en punta de flecha que hacía de vector a la lectura bajo las letras" (fig. 27) (Méndez "Graffiti: Historia III"). Contrario a los estilos de *bubble letters* ('letras pompa'), *block letters* ('letras mayúsculas') o el estilo salvaje que dominaba el graffiti en los Estados Unidos, este *tag* era más suave, más fluido y legible al público. (Méndez "Graffiti: Historia III"). No era un dibujo ni una firma sino una práctica en la caligrafía básica, una forma de graffiti completamente novedosa y original.

'El Muelle,' como se le llamaba por la comunidad movida, era en realidad

Figura 27. *Firma Muelle Montera*.
StripTM. 2010. Fotografía. Madrid. Wikipedia, 5 Jan. 2010. Web. 24 Apr. 2012. <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:FirmaMuelleMontera.jpg>.

Juan Carlos Argüello Garzo, quien nació en 1965 en el barrio de Campamento en Madrid. Su mote, 'Muelle,' provino de la escuela primaria por haberse hecho una bicicleta con un muelle gigante bajo el asiento para amortiguar los choques de la calle (Méndez "Graffiti: Historia III"; Suárez 14). El mote pegó y lo asumió como su nombre grafitero y el foco de su *tag*. Muelle era un producto de la movida madrileña, un miembro de la primera generación postfranquista que estaba adoctrinada por su independencia de expresión y regreso a las calles (Figueroa-Saavedra 36). Cuando Muelle empezó su *tagging* en 1982 a la edad joven de dieciséis años en las paredes de Campamento, la influencia de la movida en la evolución de su estilo de graffiti era patentemente obvia (Abarca). No afectado por los movimientos neoyorquinos de *tagging* en su barrio pequeño, su estilo de graffiti se desarrollaba solamente de las influencias de la movida y su propia creatividad. Para contextualizar la práctica de su forma de arte, Muelle construyó una 'ética grafitera' que dictaba los códigos y los principios metodológicos de su arte. Javier Abarca describe la ética de Muelle:

> Those codes, devised by Muelle himself, seem almost romantic from today's perspective: he avoided using surfaces that would need cleaning, and ended up specializing in the use of temporary brick walls around construction sites and the billboards on subway station platforms. (Abarca)

Diferente de la permanencia agresiva del *tagging* neoyorquino, Muelle quería preservar la belleza natural de las calles, añadiendo su arte solamente en las

superficies que maximizaba el valor para la sociedad. Sencillamente, Muelle “solo quería pintar, crear piezas artísticas en espacios abiertos” (Suárez 9). Por eso, Muelle era metódico y extremadamente sensible sobre la colocación de sus obras en las calles y “solo pintaba muros abandonados y vallas publicitarias, nunca espacios privados, vagones de metro o fachadas que pudieron contaminar el entorno” (Suárez 14). Esta ética vino directamente de los principios de la movida y un deseo para servir a la comunidad colectiva de Madrid más que su propia necesidad de expresarse. En una entrevista rara, Muelle explica la importancia de lugar en su ética personal de graffiti:

> Hombre, yo no pinto en cualquier sitio. Ante todo hay que saber dónde pintas. Es decir, la gente no comprende igual una pintada en un muro de una obra que en una propiedad privada. Ante todo hay que saber dirigir la pintada a la gente. Es decir, según donde pintes va a generar mejor publicidad o peor publicidad. Y de lo que se trata es de que sea un elemento decorativo y no algo que ensucie. Es decir, que no genere un gasto. (Figueroa-Saavedra 45)

La importancia que Muelle ponía en la perspectiva de la audiencia y el valor social de la esfera pública cuando pintaba es evidencia de un enfoque fundamentalmente diferente hacia el graffiti. Este enfoque no existía en los movimientos de graffiti que se desarrollaba en Nueva York y el resto de Europa, los cuales solamente se centraban en el valor personal o el valor artístico de las calles. Este enfoque es, quizás irónicamente, reminiscente de los principios básicos del arte “alto” y

distinguía el estilo de Muelle. Naturalmente, esta expresión artística con una ética tan paralela a los principios de la transición postfranquista captó la atención de los miembros de la movida.

Después de décadas de censura estricta y supresión de formas inautorizadas de expresión bajo la política de "una España, una raza, una religión" por la Oficina de Prensa y Propaganda, los madrileños disfrutaban con la introducción de un elemento nuevo en sus calles (Nichols "The Case of Spain"; Tomlinson 77). Para los habitantes de Madrid, los *tags* de Muelle representaban una reclamación audaz del espacio físico de las calles y, con la represión brutal de Franco no muy retrasada, se percibía como una abjuración flagrante de la ideología entera del franquismo. En efecto, Muelle y su graffiti representaban la expresión pura de la libertad:

> For the ordinary citizen in Spain, street art was an easy way to affirm freedom from censorship. It made sacred what the previous regime had forbidden—freedom of expression. Street art symbolized that censorship had gone bankrupt, that free expression and the democratic exchange of ideas had emerged victorious. (Chaffee 43)

En un periodo cuando la movida madrileña estaba en la cima de su evolución, esta percepción del graffiti de Muelle como una marca de propiedad de la gente española en las calles propagaba furiosamente y, como resultado, la movida abrazó al grafitero misterioso. De esta manera, el graffiti de Muelle se transformó de una reclamación del espacio físico hasta una reclamación del espíritu libre de las

calles, la cual fortaleció la movida madrileña y su celebración hedonista de la vida de las calles.

A pesar de su fama rápida a través de su firma, la publicidad nunca le importó a Muelle y, aunque él trataba de mantener su anonimato, Muelle valoraba sus relaciones con otros más que el silencio estricto sobre su carretera. Fernando Argüello, el hermano menor de Muelle, cuenta que "era un tipo sobre todo muy original, agradable y simpático…cultivaba muy bien su fama, su casa siempre estaba abierta a todos. Era consciente de que era muy conocido, pero lo llevaba con humildad, decía que más que famoso él era conocido" (Suárez 15). Partiendo del barrio de Campamento donde vivía en 1982, Muelle cubrió toda Madrid y eventualmente otras localidades de España con su firma (Méndez "Graffiti: Historia III"). Sus *tags* siempre eran idénticos: su firma "Muelle" con una espiral terminada en punta de flecha bajo las letras y con la marca registrada al fin de la firma (fig. 1). Muelle trabajaba "casi siempre con nocturnidad" y se convirtió como sus *tags* en un elemento integral de la vida nocturna floreciente de Madrid (Méndez "Graffiti: Historia III"). Cuando los madrileños decían "esta noche todo el mundo a la calle" y "Madrid nunca duerme," Muelle formaba parte de este abrazo colectivo de la vida de las calles y, en efecto, Muelle se convirtió en el campeón legendario y desconocido de la movida.

La publicidad que rodeaba su personaje y su arte culminó en 1987, cuando Muelle recibió una multa de 2,500 pesetas por pintar el pedestal de la estatua icónica del Oso y el Madroño en la Plaza de Sol de Madrid durante la noche

(Figueroa-Saavedra 37; Abarca). En el frenesí siguiente de comentarios y artículos, Muelle, quien había renunciado voluntariamente alguna apariencia de anonimato, recibió adoración y crítica por su forma de graffiti. Ante los tribunales y en una serie de entrevistas con periódicos—una de las pocas veces en que relajó su reacia actitud hacia los medios de comunicación—Muelle estableció "la validez de su arte callejero" y se convirtió finalmente en el rostro público del movimiento de graffiti y la movida madrileña—aunque justo cuando la movida había terminado en 1986—promoviendo la libertad de la expresión grafitera en las calles (Fraser 45; Méndez "Graffiti: Historia III"). El 19 de marzo de 1987, *El País* publicó un artículo que describe la interacción entre Muelle y el juicio durante el tribunal:

> el juicio: ¿Qué quiere decir eso [la pintada de la flecha y el muelle]?
>
> Muelle: "Un muelle."
>
> el juicio: "Eso ya lo sé, pero ¿qué quiere decir?"
>
> Muelle: "Muelle, solamente muelle."
>
> el juicio: "Pero ¿pertenece usted a alguna organización vanguardista, a algo así?"
>
> Muelle: "Esto mío es una actividad cultural." (Suárez 15)

La ilegalidad nunca disuadió a Muelle: en 1988, él firmó las cubiertas del andamiaje que rodeaba La Cibeles en Madrid (Fraser 45). Durante los años finales de la movida, el nombre de "El Muelle" entraba en la lengua vernácula de las calles: "Muelle se hizo, literalmente, un nombre en las calles del Madrid de la movida" (Méndez "Graffiti: Historia III").

En los años más tarde de su carretera, Muelle hizo la transición del mundo de las calles al mundo de negocios y el arte formal. En diciembre de 1985, Muelle registró su logotipo como una marca comercial y puso pleitos a agencias de publicidad y la revista Villa de Madrid por plagiar parte de su logo (Méndez "Graffiti: Historia III"). Aunque Muelle produjo una serie corta de obras para una galería en 1987, él no se sintió cómodo con su "fichaje" con las galerías: "Muelle no figura en el catálogo oficial como artista de dicha galería, quizás sea por los reiterados prejuicios arraigados en el ecosistema artístico acerca de la entidad artística de los grafiteros o por ser un fichaje oportunista e improvisado" (Figueroa-Saavedra 38). En 1993, Muelle terminó su práctica de *tagging* porque sentía que su mensaje estaba "ya agotado" (Méndez "Graffiti: Historia III"; Suárez 15). Aunque Muelle tocaba la batería con algunas bandas y experimentaba con arte callejero hecho de materiales plásticos después de su partida del graffiti, desapareció del mundo grafitero y, el 1 de julio de 1995, Juan Carlos Argüello Garzo falleció a los 29 años a causa de un cáncer de hígado (Figueroa-Saavedra 36). El grafitero Rafito explica su legado como el profeta y el "héroe cultural" de los grafiteros españoles y la movida madrileña:

> Creo que el Muelle era eso, diferente a los demás, que tenía su propio estilo, que hizo historia y además fue, por lo menos para mí, un hito el cual nunca había que perder la pista. […] Sólo puedo decirte que la gente le admiraba mucho y a veces incluso le envidié. Supongo que el Muelle consiguió llegar a lo más alto de la fama en el

> mundo de los grafiteros y que se construyó su propia leyenda. (Figueroa-Saavedra 42)

Sin embargo, había grafiteros que repudiaron a Muelle por su participación comercial y su conversión por los medios de comunicación en "la personificación única y omnipresente del mundo del graffiti," los cuales construyeron un mito cultural que rodea la identidad del personaje de Muelle (Figueroa-Saavedra 42). El grafitero Ice revela que estos sentimientos nacieron en celos y competición y los grafiteros españoles respetan en un nivel fundamental las contribuciones de Muelle al movimiento grafitero en España:

> Ya te digo, yo al principio a lo mejor pues le tenía como…No le admiraba como le admiro ahora, ¿no? Antes, ya te digo que como a lo mejor a mí me gustaba otro tipo de cosas, él hacía otro tipo de ya he madurado un poco más, que he pintado un poco más y que he visto verdaderamente lo que fue, desde luego que le tengo respeto. Eso está claro. Porque fue el primero y porque fue el primero que se mojó por darse a conocer. (Figueroa-Saavedra 42)

Muelle creó una forma novedosa de graffiti, un estilo de *graffiti writing* que se apartó por completo del movimiento original de graffiti neoyorkino que nació en los años sesenta. Como era de esperar, con el abrazo de su personaje y sus *tags* por la movida madrileña y la resultante popularidad inmensa del graffiti en general por toda España, aparecía un número de imitantes para capitalizar en el clima público positivo hacia el graffiti callejero. Estos grafiteros nuevos copiaban el estilo único de

Muelle e incluían su flecha característica en sus firmas, pintando su *tag* siempre de forma idéntica y repetitiva por todo Madrid (Suárez 9). Por eso, Muelle se hizo conocido como el líder del colectivo de jóvenes madrileños que se llamaba los "flecheros madrileños," conocido por esta flecha en sus firmas (Abarca). Los flecheros madrileños, influidos por el estilo del pionero grafitero Muelle, dominaban el ámbito grafitero en Madrid lo largo de los años ochenta. Ellos llevan el legado de Muelle, quien, casi veinte años hasta su partida de la escena grafitera en Madrid, solo tiene unas pocas obras dejadas en las calles, alrededor de cinco (Figueroa-Saavedra 41; Suárez 15). El resto han sido derribadas, lavadas o pintadas; solo sus compañeros flecheros pueden predicar la existencia del Muelle legendario.

B El graffiti autóctono madrileño

En los años ochenta, Muelle y los flecheros madrileños obtenían popularidad inmensa para sus *tags* en las calles de Madrid. Para la movida, se aclaró que el estilo único de graffiti que Muelle creó era una propiedad de España misma y fue influido por el alma del país y de la movida madrileña, completamente separado de los movimientos dependientes de graffiti en los Estados Unidos y el resto de Europa. Después de años de aceptar el "nacionalismo falso" de Franco, esta forma de arte finalmente representaba una forma de expresión independientemente española que se incubaba y nació autóctonamente en España. Por eso, Muelle y estos flecheros, incluyendo Glub (fig. 28), Remebe (fig. 29 y fig. 30), Spok (fig. 31), Rafita (fig. 32), Max 501 (fig. 33), Blek "La Rata" (fig. 34), Tifón (fig. 35) y Josesa Punk (Méndez "Graffiti: Historia III"; LaMorena "OTP's Guide"), empezaron el

movimiento llamado “el graffiti autóctono madrileño,” un título que reflejaba la independencia tan larga buscada por los españoles y reflejaba los sentimientos de orgullo español, libertad y regionalismo que definían la movida.

Como un movimiento artístico independiente que se estableció antes de la llegada del graffiti norteamericano, el graffiti autóctono madrileño desarrollaba su propia cultura independiente de otros movimientos artísticos. Distinto del fanatismo decidido y destructivo del *tagging* y el bombardeo en los Estados Unidos, los flecheros madrileños recibían inspiración de los principios centrales de Muelle y de la movida, particularmente el restablecimiento del ágora griego en las calles como

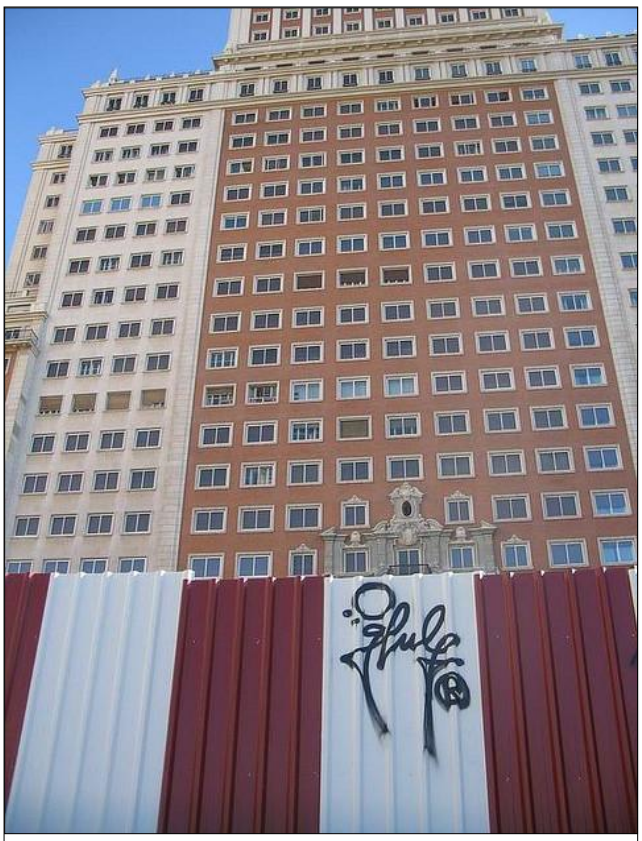


Figura 28. *GLUB*.
Glub. 2010. Fotografía. Madrid. *Flickr*. 22 Mar. 2010. Web. 16 Apr. 2012. <http://www.flickr.com/photos/7306662@N03/4454881035/in/photostream>.

Figura 29. *REMEBE (MADRID)*.
Remebe. 2008. Fotografía. Madrid. *Flickr*. 29 Dec. 2008. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.flickr.com/photos/7306662@N03/4188087153/in/photostream>.

un espacio donde la cultura, el arte y la política prosperaban por un discurso público y colectivo. Por la internalización de esta filosofía inequívocamente movida, los flecheros practicaban el graffiti no para destruir la esfera pública sino para adornar y embellecer la esfera pública. De este modo, los flecheros tenían un "halo ético" que los diferenciaba del resto de los grafiteros de otras ciudades como Nueva York (Suárez 10). Abarca describe este "halo ético" en su tesis:

> La escena madrileña sí llegó a generar valores metodológicos particulares, que respondían a una ética bastante repetuosa, y un vocabulario gráfico totalmente diferente al de la neoyorquina. Los valores metodológicos fueron generados por el propio Muelle. (Suárez 11)

Esta forma de graffiti aumentaba el valor de las calles en los ojos de la movida y mejoraba la pertenencia colectiva que el público sentía hacia las calles, una conexión que no había existida hasta la Guerra Civil. Méndez describe la ideología del graffiti autóctono madrileño de esta manera:

> Estos *tags* [de los flecheros madrileños] surgen de forma espontánea y natural,

Figura 30. *Remebe*.
Remebe. 2007. Fotografía. Madrid. *Flickr*. 4 Feb. 2007. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.flickr.com/photos/7306662@N03/447099480/>.

> sin referencia alguna al graffiti importado desde los EEUU [...] Con una filosofía de graffiti definida, en parámetros generales, por un respeto a los monumentos y lugares artísticos y por el emplazamiento arriesgado de sus pintadas, generalmente en céntricas calles o autopistas. Se caracterizaban, además, por el hecho de engordar su firma añadiéndole bordes, brillos y sombras para hacerla destacar. Ésto le confería un estilo específico y una gran personalidad a la insignia de cada uno. (Méndez "Graffiti: Historia III")

Figura 31. *Spok*.
Fotografía. Madrid. *BombingScience.com*. Web. 15 Apr. 2012. <http://www.bombingscience.com/index.php/gallery/viewThumbs/artist/2415/style/1>.

Esta "gran personalidad" de cada flechero en su graffiti llamaba la atención de la movida, que había abrazado el regionalismo y la diversidad de cultura y lengua de centralismo forzado (Nichols "The Case of Spain"). Para los flecheros, pintar en las paredes se convirtió en una manera de construir su personalidad dentro de la subcultura de los flecheros (Suárez 11). Afortunadamente, el establecimiento de una identidad nacional única bajo el centralismo de Franco—que realmente era una identidad fabricada—no sobrevivió su muerte y la movida ensalzaba los estilos

únicos de los flecheros como una manifestación pública y gráfica de la ideología nueva de regionalismo (Chaffee 44). Ya que esta diversidad de graffiti representaba la diversidad intrínseca de España, no es sorprendente que la movida celebraba las contribuciones del graffiti autóctono madrileño a la transición postfranquista.

Cuando el graffiti neoyorquino llegó a España a los fines de los años ochenta por el influjo de la cultura norteamericana por inmigración e emigración, la vida corta del graffiti autóctono madrileño llegaba a su fin. El graffiti neoyorquino ya había infiltrado los movimientos grafiteros en Ámsterdam y Estocolmo y había reemplazado sus estilos vernáculos de graffiti (Abarca). En contraste, la asimilación lenta cultural de Madrid, más fuerte en los años postfranquistas cuando el nacionalismo y la independencia de influencia extranjera dominaban la cultura española, retrasó la transformación de la cultura grafitera hasta el final de la década. Por esta supervivencia intrínseca de la cultura española y, por extensión, de la cultura grafitera española, el graffiti autóctono madrileño, con su estética estrictamente Muelle, se fusionó con el graffiti neoyorquino y formó un movimiento más largo que conservaba elementos de los dos movimientos. La asimilación del movimiento norteamericano se dificultaba por las diferencias radicales entre las condiciones sociales, étnicas y políticas de las dos regiones de origen. Es decir, "el graffiti neoyorquino tuvo que ser reinventado y adaptado a un sistema con una situación y unos valores bien distintos" (Huertas 150). El nuevo movimiento de graffiti español se centraba en el valor artístico de graffiti, un vestigio de la época de los flecheros, mientras introducía una gran variedad de técnicas y estilos nuevos

que los grafiteros españoles nunca habían experimentado. En Madrid en particular, esta flexibilidad del graffiti neoyorquino ofrecía más oportunidades para experimentar que el estilo estricto de Muelle. Abarca describe la asimilación del graffiti autóctono madrileño de su perspectiva como grafitero:

> However, from 1989, many writers who, like myself, had been educated imitating Muelle, came into contact with New York graffiti. Pretty quickly, the new concepts permeated the vernacular scene. If there was something the new culture offered it was, unquestionably, the promise of much more fun. Its undeniable cultural values notwithstanding, vernacular graffiti was for the writer a repetitive exercise that left little space for creativity. The New York approach,

Figura 32. *Rafita*.
1990. Fotografía. Madrid. *Rafita Madrid 1990*. July 2011. Web. 1 May 2012. <http://streetfiles.org/photos/detail/1060594/>.

> instead, involved an endless search for new formal solutions, and offered a new and extremely attractive playing field, a genuine urban adventure. (Abarca)

Los grafiteros abrazaron la expansión de creatividad que el graffiti neoyorquino ofrece a su forma de arte mientras mantenía los valores culturales y la naturaleza artística que Muelle inculcaba en su arte. En efecto, el movimiento nuevo de graffiti en España unió lo mejor de ambos movimientos. Durante los principios de los años noventa, los grafiteros del graffiti autóctono madrileño coexistían con los del movimiento nuevo y compartían las calles. No obstante, en los dos décadas hasta el "sustained advance of American culture" en España, sólo hay unos pocos grafiteros que practican el puro estilo de graffiti autóctono que Muelle creó por sus *tags* dispares de Madrid (Abarca; Suárez 18).

Es interesante notar que el graffiti neoyorquino y el graffiti autóctono madrileño ambos solamente usaban letras en sus obras como forma de *tagging*, a pesar de sus orígenes independientes. Los grafiteros jóvenes en España a los fines de los años ochenta se enfrentaban a dos movimientos basados en letras, uno con más flexibilidad de técnicas y materiales y el otro con valores culturales que nacieron en

Figura 33. *Max 501*.
López, Eduardo P. 1989. Fotografía. Sevilla. 1 Feb. 2010. Web. 1 May 2012. <http://www.flickr.com/photos/edupls-aps/4322417000/>.

su propio país. Después de casi una década de pintar en el estilo puro de letras para imitar a Muelle, los grafiteros del nuevo movimiento no querían adoptar al estilo de letras otra vez. De esta manera, el graffiti neoyorquino representaba un límite en la creatividad de los grafiteros además de una fuerza cultural que invadió a la cultura española—una fuerza que los grafiteros rechazaban por los valores de independencia española que la movida inculcaba en su movimiento. Para estos grafiteros bajo la presión de asimilar, había solamente una dirección: el retrato y la figura. El movimiento nuevo de graffiti en España, con los valores de Muelle y la movida y las técnicas novedosas de Nueva York, empezó la época de retratos y figuras antropomórficas en sus obras en las calles. Como evidencia, solo hay que comparar las obras de los grafiteros del graffiti autóctono y de los grafiteros contemporáneos.

Durante los años de la movida y hasta los principios de los años noventa, la legalidad del graffiti nunca entró completamente en la esfera política por la popularidad de la forma de arte en la época postfranquista. La policía, quien estaba en la primera línea con los grafiteros, no trataba a los grafiteros de una manera unificada: algunos policías detenían y multaban como a Muelle con la estatua del Oso y el Madroño en

Figura 34. *Blek*.
Fotografía. Belgium. *Train Writers Around Belgium*. 11 June 2010. Web. 1 May 2012. <http://graffiti-art-on-trains.blogspot.com/2010/06/blek-le-rat.html>.

1987; otros pedían su autógrafo cuando lo encontró pintando en las calles (Méndez “Graffiti: Historia III”). En los años noventa, con la asimilación del graffiti neoyorquino y las corrientes llegadas desde Europa con más oportunidades para experimentar y pintar fuera de los límites del graffiti autóctono, había una explosión del graffiti en las calles (Suárez 18). Con esta asimilación venía la temática política y social en las obras de los grafiteros españoles, inexistente en las piezas de los años ochenta. El historiador del graffiti español Fernando Figueroa-Saavedra explica la introducción de la política en la cultura grafitera:

> A mediados de los noventa, a título individual, algún escritor empieza a meter ideología en sus piezas […] Se aprecia también la inserción de escritores en los movimientos sociales. El graffiti se convierte en plataforma para difundir mensajes relacionados con los movimientos vecinales, alternativos, políticos […] Es parte de la maduración de sus protagonistas como miembros sociales activos. (Suárez 18).

Esta explosión exponencial de graffiti que cubría las paredes y las calles, en conjunción con la introducción de mensajes políticos y sociales dirigidos al público, captó la atención del gobierno. El graffiti que había adornado y embellecido las calles hasta quizás una década estuvo a punto de convertirse en un arte destructivo, cubriendo espacios públicos y privados y gritando contra los males sociales y políticos. Huelga decir que todavía era arte; la importancia que Muelle imponía en la naturaleza artística de graffiti era profunda en los corazones de los grafiteros. Los mensajes sociopolíticos se incorporaban en este arte, creando un estilo de graffiti que apelaba a los sentidos artísticos del público mientras servía como un instrumento efectivo para lanzar mensajes al público por el medio de las

Figura 35. *Tifon*.
Dug_da_bug. 2008. Fotografía. Madrid. 9 Aug. 2008. Web. 1 May 2012. <http://www.flickr.com/photos/dug_da_bug/2747700246/>.

calles. En peligro de parecer como fuera de control de las calles, el gobierno fortaleció las leyes y empleó las brigadas municipales de limpieza para convertir los actos adolescentes de graffiti en acciones vandálicas y para controlar "el problema de graffiti" (Suárez 18). Como dice el periodista Mario Suárez, "el ideal romántico de crear una pieza furtiva por la noche, con los amigos del barrio, y con el recuerdo de Muelle en la cabeza, se tambalea hasta caerse" (Suárez 18).

Hasta los años noventa, el movimiento contemporáneo de graffiti español ha partido en varias facciones, con movimientos dominantes en Madrid, Barcelona y Valencia que retienen varios elementos del graffiti autóctono y otros movimientos grafiteros globales. Distinto de los años ochenta en que existía un movimiento común de graffiti en España, no es claro si hay un "estilo español" hoy en día y, como era de esperar, la opinión de los grafiteros sobre el tema varía extensamente. El grafitero Clas contesta la pregunta de si hay un estilo español:

> No. Eso depende de la persona. La tendencia ni siquiera va por grupos, creo que va más bien por personas, de repente tienes en el mismo grupo gente que hace *Wild Style* y gente que hace otra cosa. Yo personalmente no conozco una definición de un estilo español. Supongo que de Nueva York ha venido el estilo salvaje y de Estocolmo el estilo más europeo. (Gonçalves de Paula 394).

Como dice Clas, el estilo español es una combinación de varias influencias domésticas e internacionales y, con la introducción del Internet, el arte de grafiteros por todas partes del mundo se hice accesible a los grafiteros españoles. En efecto,

el estilo de graffiti en España hoy en día es un crisol de tiempos, culturas y países. Sin embargo, con el aumento en leyes antigraffiti y multas más altas para vandalizar en los muros, las calles ya no conducentes a lanzar mensajes sociopolíticos y, por eso, el tema de la sociedad y la política ha salido de las obras grafiteras. El grafitero Kenor explica la intervención del gobierno en las calles:

> El problema es que estamos en España, aquí nos enseñan a vivir. No quieren reuniones en la calle, y tampoco a los patinadores. Están haciendo su propia ciudad, y la evolución de ella corre a su antojo, y de paso contamina el futuro, dejando huellas para otro tipo de cultura en nuestras calles. […] Cuando promueven lo hacen sólo por interés. Qué interés puede tener el gobierno para que le pintemos un parking? la opinión pública va a pensar que el ayuntamiento está con nosotros, que nos apoya, nos da lugares, nos paga las pinturas, y paga también los artistas. […] Apoyan, por un día, a la misma gente a la que multan para así ganarse la simpatía de los jóvenes. Esto no es apoyo, es despotismo. ("Entrevista: Kenor)

Como indica Kenor, los grafiteros contemporáneos en España pintan para reclamar las calles para el público y ejercer la independencia de expresión que nació en la transición postfranquista. La práctica sancionada de graffiti para el gobierno sirve solo los intereses del gobierno, no los intereses del público y, por eso, no representa el graffiti verdadero. Es obvio que los grafiteros contemporáneos todavía internalizan los valores que Muelle espigaba de la movida e inculcaba en el graffiti

autóctono madrileño y, como resultado, su arte sirve como arte, adornando y embelleciendo a las paredes para establecer una pertenencia colectiva en la calles, una pertenencia que presta oídos a los gritos de “esta noche todo el mundo a la calle” durante la movida en la transición postfranquista. El graffiti contemporáneo de España, aunque complejo, ambiguo y multifacético, está últimamente basado en los valores de Muelle y la movida después de casi treinta años de transformación.

Aunque el graffiti contemporáneo resulta de un concepto artístico que nació de la mente de Muelle y su mente sólo, la aceptación de Muelle por la movida madrileña y la popularización de su arte resultaron en la formación de los flecheros madrileños, el nacimiento del graffiti autóctono madrileño y últimamente el graffiti contemporáneo, todo independiente de los raíces de graffiti en Nueva York. El movimiento contemporáneo, que se caracterizaba por su apreciación de graffiti como un embellecimiento de las calles, internalizó los principios de la movida y se centraba en la diversidad y la riqueza artística de los grafiteros individuales para maximizar el valor de las calles y la pertenencia colectiva del público español. Por supuesto, Muelle se distingue como el creador del estilo único de los flecheros. El movimiento del graffiti autóctono madrileño que resultó de su estilo entrelazaba con la movida madrileña y los dos movimientos compartían la creatividad y la pasión entre ellos. No es posible separar los dos movimientos; son manifestaciones distintas del mismo movimiento sociopolítico. El graffiti de los grafiteros contemporáneos está basado en esta historia rica de cultura y contracultura.

3 *Las calles me inspiran*

El movimiento de graffiti en España evolucionaba espontáneamente e independiente de otros movimientos grafiteros bajo la influencia de la movida contracultura en la transición postfranquista. Los principios centrales de la movida se reflejaban en la cultura grafitera, incluyendo la importancia de arte y la necesidad de existir en y conectar con la gente de las calles para fomentar el ágora de la sociedad española. Estos principios vienen de Muelle, el grafitero solitario que fundó el movimiento de graffiti en España, quien crecía bajo la movida e internalizaba su abrazo de la independencia española y la vida de las calles. Según Muelle, sus *tags* por todo Madrid servían la contracultura más larga por el embellecimiento y adornación de las calles que se hicieron feas por Franco. De este modo, Muelle reclamó las calles para la gente una vez más.

Por el rechazo postfranquista de pensamiento extranjero y los valores sociales y artísticos de Muelle, la asimilación de la cultura grafitera española en los fines de los años ochenta y al principio de los años noventa nunca se completó. El movimiento contemporáneo de graffiti retiene los valores originales de Muelle y los flecheros como parte del graffiti autóctono madrileño, distinto de otros movimientos grafiteros que se asimilaron en el movimiento global y perdieron completamente sus movimientos autóctonos. Hoy en día, estos valores originales de la naturaleza intrínsecamente artística de graffiti y la importancia de pintar para conectar con las calles todavía existen en la cultura grafitera española, incluyendo en el arte de los grafiteros que han transciendo en el mundo de arte callejero y post-graffiti. Aunque

la cultura grafitera es incuestionablemente un elemento integral de la contracultura en España, no es una contracultural en el sentido que todo el mundo entiende. La apreciación fuerte para la gente y el valor artístico del graffiti cuando aparece en las calles, valores que descienden de la movida contracultura en los principios de los años ochenta, dominan la versión grafitera de la contracultura España y no se sustituyen por los valores destructivos y antisistemas de los movimientos de *tagging* y el bombardeo de Nueva York. Esta apreciación para la esfera pública, en contraste a los grafiteros de otros movimientos, designa la cultura grafitera española como una contracultura alternativa.

El grafitero contemporáneo en España es un producto de tres mundos: el graffiti autóctono madrileño de Muelle y los flecheros con sus valores culturales; el graffiti neoyorquino con su flexibilidad de nuevas técnicas y materiales; y el graffiti global por el Internet y su exposición a la música, la cultura y la política de regiones diversas. Con esta historia rica, la cultura grafitera contemporánea está llena de obras con letras y figuras de varios estilos que se centran en el embellecimiento de las calles y la reclamación de la esfera pública en que la gente vive y, por eso, el graffiti español es definitivamente un movimiento artístico- y calle-centralista. El grafitero Pez de Barcelona comunica este sentimiento maravillosamente exclamando: “Las calles me inspiran” (“Street Art Interview: PEZ”).

Obras Citadas

Abarca, Javier. "The History of Graffiti on Trains in Madrid." Preface. *Madrid Revolution*. Madrid: Montana Colors, 2010. Web. 15 Apr. 2012. <http://urbanario.es/en/archives/969>.

Blackshaw, Ric, and Liz Farrelly. *The Street Art Book: 60 Artists in Their Own Words*. New York: Collins Design, 2008. Print.

Boardriders, Southsea. "Interview with Crack15." *Deep Fried and Double Wide*. 11 Nov. 2008. Web. 11 Apr. 2012. <http://deepfriedanddoublewide.blogspot.com/2008/11/interview-with-crack15-spanish-born.html>.

Bou, Louis. *Street Art: The Spray Files*. New York: Collins Design, 2005. Print.

Buck, Sebastian. "The Escif Interview." *Unurth Street Art*. Web. 12 Apr. 2012. <http://www.unurth.com/The-Escif-Interview>.

Casasempere, Jordi. "Entrevista a Belin." *Linares28*. 24 Mar. 2011. Web. 12 Apr. 2012. <http://www.linares28.es/2011/03/24/entrevista-a-belin/>.

Chaffee, Lyman G. "Spain: Centralism and Regionalism." *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*. Westport, CT: Greenwood, 1993. 37-68. Print.

Eng, Lawrence, and Rayvon Fouche. "Birth and Evolution of Graffiti." *Culturally-Situated Design Tools*. Rensselaer Polytechnic Institute, 2003. Web. 08 Apr. 2012. <http://csdt.rpi.edu/subcult/grafitti/culture/Birth_and_Evolution.html>.

"Entrevista a Berok - Graffiti." *TeRAPia Hip Hop Blog*. 31 Oct. 2008. Web. 12 Apr. 2012. <http://www.terapiahiphop.com/2008/10/31/entrevista-a-berok-graffiti/>.

"Entrevista a Un Artista Urbano: Kenor." BCN Style, 9 July 2008. Web. 18 Apr. 2012. <http://bcnstyle.ekosystem.org/kenor-entrevista/>.

"Entrevista Exclusiva con Ousel de Los Brujos desde Ibiza!" *Todo El Color: Cultura Del Aerosol*. 7 Feb. 2011. Web. 09 Apr. 2012. <http://www.todoelcolor.cl/2011/02/entrevista-exclusiva-con-ousel-de-los-brujos-desde-ibiza-pt2/>.

"Entrevistas Con 14 Grafiteros, Graffiti En Chile." *KELP.cl*. 17 July 2006. Web. 12 Apr. 2012. <http://www.kelp.cl/2006/07/entrevistas-con-14-grafiteros-graffiti-en-chile.html>.

Figueroa-Saavedra, Fernando, and Aparicio Felipe. Gálvez. *Madrid Graffiti: Historia del Graffiti Madrileño: 1982-1995*. Málaga: Megamultimedia, 2002. Print.

Fraser, Benjamin, and Steven D. Spalding. "Spain: Train Graffiti, Urban Mobility and Representation." *Trains, Culture, and Mobility: Riding the Rails*. Lanham, MD: Lexington, 2012. 42-45. Print.

Fraser, Benjamin, and Steven D. Spalding. "Spain: Train Graffiti, Urban Mobility and Representation." *Trains, Culture, and Mobility: Riding the Rails*. Lanham, MD: Lexington, 2012. 42-45. Print.

Gonçalves de Paula, Priscilla Danielle. *Graffiti hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia*. Thesis. Universitat

Politècnica de València, 2006. Web. 2 Apr. 2012. <http://riunet.upv.es/handle/10251/1953>.

"Grafito." Def. 1. *DPD: Diccionario Panhispánico de Dudas*. 1st ed. Madrid, España: Real Academia Española, 2005. Web. 7 Apr. 2012. <http://buscon.rae.es/dpdl/>.

"Grafito." Def. 2. *DRAE: Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española.* 22nd ed. Madrid, España: Real Academia Española, 2001. Web. 7 Apr. 2012. <http://buscon.rae.es/drael/>.

"Grafito." *DRAE: Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. 20th ed. Madrid, España: Real Academia Española, 1984. Print.

Harris, Adrian. "Exclusive Interview with Eltono." *TALL DARK ROAST*. 10 Mar. 2011. Web. 12 Apr. 2012. <http://talldarkroast.com/2011/03/10/exclusive-interview-eltono/>.

Huertas, Nacho Magro. "Más Allá Del Aerosol: Revisión De Las Nuevas Estrategias De Supervivencia Del Graffiti En España." *Cultura Escrita & Sociedad* 8 (2009): 146-60. Print.

Krause, Kati. "Sixeart Gives Graffiti Style a Museum Quality." *The Wall Street Journal*. 24 Apr. 2009. Web. 12 Apr. 2012. <http://online.wsj.com/article/SB124052165172149805.html>.

LaMorena. "OTP's Guide to Street Art: Spain." *Off Track Planet*. 2 Mar. 2011. Web. 15 Apr. 2012. <http://offtrackplanet.com/featured/street-art-spain/>.

Lewisohn, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York: Abrams, 2008. Print.

Méndez, Jorge. "Graffiti. Historia I." *Cylcultural*. Valladolid Web Cultural, 2002. Web. 11 Apr. 2012. <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia1.html>.

Méndez, Jorge. "Graffiti. Historia III." *Cylcultural*. Valladolid Web Cultural, 2002. Web. 11 Apr. 2012. <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/05historia_spain.html>

Morgan, Vincent. "Enter the Amazing World of the Spanish Gifted Artist Spok. Raw Letters, Realism, and Outstanding Colors." *FatCap*. 2 Aug. 2010. Web. 12 Apr. 2012. <http://www.fatcap.com/article/spok.html>.

Morgan, Vincent. "Interview with Escif, Graffiti Artist from Valencia, Spain. Deep Skills, Surreal World and Amazing Characters." *FatCap*. 22 July 2009. Web. 11 Apr. 2012. <http://www.fatcap.com/article/escif.html>.

Nichols, William J. "The Case of Spain After Franco." Introduction. *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture, and Capital in the Noir Novels of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2011. Print.

Price, Emmett George. "TAKI 183." *Hip Hop Culture*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2006. Print.

Riggle, Nicholas. "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68.3 (2010): 243-57. Print.

Street Artist Interview: PEZ. BCN Style, 17 July 2008. Web. 19 Apr. 2012. <http://bcnstyle.ekosystem.org/pez-interview/>.

Stromberg, Karl. "Eltono." *Subaquatica*. 1 June 2006. Web. 11 Apr. 2012. <http://www.subaquatica.com/en/index.php/2006/06/01/eltono/>.

Suárez, Mario. *Los Nombres Esenciales del Arte Urbano y del Graffiti Español.* Barcelona: Lunwerg, 2011. Print.

Takaishi, Toshimi. "Interview with Sam3." *UK Adapta*. 2009. Web. 12 Apr. 2012. <http://www.ukadapta.com/e/art/sam3.html>.

"'Taki 183' Spawns Pen Pals." *New York Times* 21 July 1971: 37. *ProQuest Historical Newspapers - Graphical*. Web. 7 Apr. 2012.

Tomlinson, John. "Cultural Imperialism and the Discourse of Nationality." *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. London: Continuum, 2001. 68-94. Print.

Vigara Tauste, Ana María, and Paco R. Sánchez. "Graffiti Y Pintadas En Madrid: Arte, Lenguaje, Comunicacion." *Espéculo Revista Literaria Del Departamento De Filologia Espanola III De La Universidad Complutense De Madrid* 4 (1996). Web. 2 Apr. 2012. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm>.

Walsh, Michael. *Graffito*. Berkeley, CA: North Atlantic, 1996. Print.