

# EL GRAFFITI COMO HERRAMIENTA SOCIAL. UNA MIRADA PSICOSOCIAL A LAS POTENCIALIDADES CRÍTICAS DEL ARTE URBANO

*Xavier Ballaz*

«If you keep your mouth shut, you speak for your whole generation»

Banksy, en el fanzine del Cans Festival

El Estado de Excepción tiende a presentarse cada vez más como el paradigma de gobierno dominante en la política contemporánea. Si bien hay a quien le parece exagerado hablar en estos términos para describir el momento actual de la democracia, lo cierto es que son cada vez más las voces que alertan sobre ello. Ya H. Arendt hablaba de una «guerra civil mundial» (*Sobre la revolución*, 1961), y desde entonces múltiples autores han trabajado sobre esta idea, matizándola en varios aspectos. En el presente texto, asumiremos las tesis de G. Agamben para explicar cómo el arte urbano es combatido en la actualidad a partir de mecanismos propios del estado de excepción y cómo, desde el propio arte urbano, se puede tratar de incidir en esta situación. Si bien parece a simple vista un salto demasiado grande para algo aparentemente tan nimio como el arte urbano, veremos que hay en esta actividad algunos *memes* que la dotan de una fuerza capaz de lo imposible: ¿cómo sino sería posible que se arrancara de cuajo una pared en Kingston, Jamaica, pintada hace cuatro años con una simple plantilla, para venderla luego en internet por 100.000.00 \$?

## *Graffiti*

Ya desde los inicios de la humanidad, con las pinturas rupestres, prácticamente todas las culturas que han dejado sus marcas gráficas en su entorno. Jeroglíficos en el antiguo Egipto, caricaturas de personajes públicos en Pompeia o marcas anónimas en los árboles y paredes de París que ya Brassai se encargó de fotografiar. Los ejemplos de dibujos infantiles, juegos de calle y otras marcas, muchas veces inclasificables, son múltiples. Éstos constituyen trazos anónimos, íntimamente ligados al desarrollo de lo urbano, que han supuesto el maná en el que se gestó, hace ya cuarenta años, el fenómeno que hoy conocemos como graffiti.

El origen del graffiti como tal data de mitad o final de los años sesenta y principios de los setenta. Nace en las comunidades afroamericanas de Queens, el Bronx y Brooklyn, en la ciudad de Nueva York y aparece vinculado a la marginación social y a una voluntad de presencia física en la ciudad. Esta conquista de espacio físico y simbólico empieza con simples firmas, denominadas «tags» en el argot grafitero que, con el paso del tiempo, van ganando complejidad. Según las fuentes, suele atribuirse la paternidad del tag a Taki 183, un mensajero griego de NY, o a Cornbread y Cool Earl, ambos de Filadelfia. Sea como fuere, esta «costumbre» de firmar por doquier se propagó rápidamente. Esta presencia debe entenderse como una marca territorial. Escribir un nombre en una pared es la manera que tiene el escritor de graffiti de marcar su territorio, haciéndose presente en él, apropiándose, identificándolo. El sentimiento de pertenencia territorial ha sido uno de los aspectos definitorios del graffiti durante décadas. Lo que empezó siendo un fenómeno de algunos barrios neoyorkinos, explotó rápidamente al son de las comunicaciones: el graffiti pronto se convierte en un fenómeno que abarca toda la ciudad y todas las grandes ciudades de los Estados Unidos. Para entonces, el tag había evolucionado considerablemente, ganando tamaño, volumen y color, añadiendo iconos y dibujos para convertirse en lo que todo el mundo entiende actualmente como «graffiti»: un incomprensible amasijo de formas y colores hecho ilegalmente con pintura en aerosol. Observamos en esta definición hecha desde el sentido común otros dos aspectos que conformarán el resto de características principales del fenómeno. Por un lado, el graffiti es ilegible a primera vista para la mirada lega, ya que se trata de un código cerrado que se dirige únicamente al endogrupo, a los integrantes de la comunidad de escritores. Sólo ellos están capacitados para descifrar el contenido de lo escrito. Por otro lado, su condición de ilegalidad. Si bien en los inicios era un fenómeno a-legal que dependía de una casuística múltiple (espacios abandonados, los gustos personales del propietario de la pared que se pintaba, la falta de vigilancia de las cocheras de trenes u otros espacios), su rápida expansión ha ido provocando una regulación paralela: prohibiendo, orientando, regulando, se ha ido conformando también lo que es graffiti y lo que no lo es en función de la situación legal en que se realizaba, aportando así un aspecto clave para el escritor: el mérito, que se consigue de manera directamente proporcional al riesgo tomado y a la calidad del resultado. A más riesgo y mejor obra, más mérito y, por tanto, más respeto comunitario para el autor de la hazaña. Observamos en este respeto genuinamente comunitario, endógeno, una de las características que permitirán una de las «aplicaciones» sociales más interesantes del graffiti: el trabajo comunitario con jóvenes, ampliamente desarrollado sobre todo en Suramérica y en el que luego profundizaremos algo más. Y, por contra, si una pintada se realiza por encargo, no es graffiti, aunque se le parezca. Pero volvamos a los inicios neoyorkinos...

Estos pioneros fueron los que mejor supieron aprovechar las facultades comunicativas propias de la ciudad posmoderna: en los primeros 70 se usan los vagones de metro y tren para «transportar» la firma a cualquier parte. La conquista de la ciudad se ha puesto en marcha y nacen varios grupos (crews) que, desde su entorno inmediato, ganan terreno en cualquier parte, de la ciudad primero y del país más tarde. Auspiciado por los avances en la tecnología de marcaje, principalmente rotuladores –muchas veces hechos en casa– y pintura en aerosol, el graffiti se transforma rápidamente en un modo genuinamente urbano de expresión y creación identitaria. Así, deviene en uno de los ases del póker del Hip Hop: rap, breakdance, dj's y graffiti formarán una mano ganadora en el tapete de la desesperación social. Este sustrato, fuertemente comunitario, permite una imparable evolución del graffiti en su técnica, tamaño y difusión. En la espalda del mundo, nace la cultura del aerosol.

### *Arte urbano*

Paralelamente, a principios de los ochenta, aparecen en las paredes obras de artistas como Jean Michel Basquiat –apadrinado por Warhol–, Keith Haring o John Fekner que, sin formar claramente parte de este movimiento, aprenden a explotar esas facultades comunicativas que el graffiti había detectado en las ciudades. No eran tantos, ni tan prolíficos (a pesar de que Haring llegó a pintar, durante varios años, más de 40 dibujos al día en los paneles publicitarios vacíos del metro neoyorkino), pero ello abría la puerta a lo que se conoce como arte urbano. Entrados los ochenta, Haring era una estrella, el graffiti era imparable y su práctica se extendía por doquier.

Siguiendo a Javier Abarca, conviene hacer una puntualización para entender las diferencias básicas entre graffiti y arte urbano. A pesar de que es cierto que recientemente se está dando una eclosión del segundo, la diferencia básica no radica en ninguna característica de la obra *per se*, sino en el destinatario de la intervención, en el receptor del mensaje siempre situado en el espacio público. Si bien el graffiti, tal como hemos visto, se dirige eminentemente a los integrantes del mismo grupo, a quienes comparten los mismos códigos por formar parte de la comunidad de escritores, el arte urbano, mal llamado post-graffiti, se dirige al público en general. Su código no es cerrado sino abierto a todas las personas que se topan con la intervención. No es necesario ser un escritor de graffiti para captar lo que una obra de arte urbano está tratando de comunicar: los elementos que la conforman no son crípticos. Son elementos cotidianos que todo el mundo conoce: señales de tráfico modificadas, dibujos, esculturas, etc., emplazados en el espacio público. Arte gratuito y de libre acceso y que, normalmente, cuestiona lo que sucede en el lugar en que se ha ubicado (a

este tipo de arte se le ha dado en llamar *site-specific*). Y decimos mal llamado porque el nombre presta a equívoco, ya que no es posterior en el tiempo sino, como hemos visto, coetáneo. Más allá de esta profunda diferencia de base, el arte urbano presenta, *grosso modo*, unas dinámicas de funcionamiento parecidas en cuanto a ilegalidad, mérito y respeto ganado por el autor. Y por ello, pueden (con)fundirse.

En los noventa, el fenómeno del graffiti se expande alcanzando una escala mundial. A pesar de que en cada país existe una idiosincrasia propia, desarrollando estilos diferentes, pocos sobreviven a la presión mediática del graffiti vinculado a la música Hip Hop. No obstante, encontramos destacables aportaciones europeas al mundo de la intervención callejera, siendo la principal el uso artístico y político de las plantillas.

La plantilla es una técnica de registro gráfico tan antigua como la cultura misma. El primer ejemplo lo encontramos en las pinturas rupestres, cuando soplando pigmentos de color contra un objeto fijado a una pared se conseguía destacar su contorno. Esta técnica, ampliamente utilizada en la historia del arte, gana popularidad con su uso militar, ya que era el método usado para marcar armas, cajas, etc. fenómeno que coincide con la difusión de la pintura en aerosol. Después de la Segunda Guerra Mundial se empieza a usar en la rotulación publicitaria, por su facilidad de uso y reducido coste. Y es desde ahí de donde se extiende a su uso artístico. El principal exponente de esta recuperación en Europa es Blek le rat, que las empieza a usar artísticamente en París, pues, después de haberlo intentado, está convencido de que no puede hacerse graffiti «americano» en Francia. Pero se usan también políticamente desde finales de los setenta, vinculadas al movimiento punk británico.

### *La paradoja de la regulación*

Tanto el graffiti como el arte urbano están marcados actualmente por dos grandes elementos que conforman su paradoja: su condición de ilegalidad a la vez que de tendencia creciente en las grandes metrópolis. Ya sea como arte contemporáneo de pleno derecho, como herramienta de trabajo con jóvenes socialmente desfavorecidos o como simple reclamo turístico, como sucede ya en ciudades como Bristol, París, Berlín o Londres, el arte urbano está de moda. Estas dos condiciones conforman una paradoja, ya que muchas veces se dan bajo la misma jurisdicción: se prohíbe la parte no regulable mientras se auspicia, en el caso de las ciudades artísticamente más vanguardistas, la parte «vendible». Se prohíbe el tag a la vez que, en la misma pared, se protege una plantilla de Banksy con una estructura de metacrilato pagada y mantenida por el mismo ayuntamiento, con el objetivo de que no se vandalice una pieza hecha también ilegalmente. O, como ha sucedido con el Ayuntamiento de Barcelona, se financian talleres

de graffiti con jóvenes desfavorecidos pero se evita que aparezca el logotipo municipal en los carteles de la actividad.

Así, se están produciendo también grandes mutaciones dentro del propio arte urbano, con una tendencia a romper los clásicos moldes de aerosol, colores y letras incomprensibles para la mayoría de los mortales, así como a modificar el *modus operandi*<sup>1</sup> y el objetivo mismo de la intervención. Después de la evolución del graffiti *old school*, de la vieja escuela, o sea, de incomprensibles letras coloreadas, al de personajes y abstracto de finales de los noventa y principios de la presente década, de la cual Barcelona era un referente mundial, se ha dado una vuelta más de tuerca que ha llevado a hablar de arte urbano. La mayor presión policial y judicial, junto con la desbordante creatividad de algunos genios de la intervención urbana, ha provocado un cambio radical en lo que se entendía hasta ahora como arte urbano, pasando a adoptar formas que poco o nada tienen que ver con el graffiti tradicional.

Profundizando en el funcionamiento de esta paradoja, vemos que, en su condición de ilegalidad, el graffiti es objeto de control por parte de las autoridades. Son intentos de criminalización de esta manifestación urbana que se enmarcan en las nuevas políticas urbanas de regulación del espacio público y que siguen el modelo de Tolerancia Cero implementado por Rudolf Giuliani en Nueva York a finales de los noventa. El artículo 20.1 de la Ordenanza Cívica de Barcelona dice:

Está prohibido realizar cualquier tipo de grafito, pintada, mancha, raya, escrito, inscripción o grafismo, con cualquier materia (tinta, pintura, materia orgánica o similares) o rayar la superficie, sobre cualquier elemento del espacio público, así como en el interior o exterior de equipamientos, infraestructuras o elementos de un servicio público e instalaciones en general, incluidos transporte público, equipamientos, mobiliario urbano, árboles, jardines y vías públicas en general y el resto de elementos descritos en el artículo 3 de esta ordenanza. Quedan excluidos los murales artísticos que se realicen con autorización del propietario o autorización municipal.

Según esto, un niño no puede pintar una rayuela en el suelo ni usando una simple tiza. Es de esperar que ningún policía vaya a multar a un niño por eso, pero podría hacerlo. Y lo hará caso de que la ocasión lo requiera.

---

<sup>1</sup> El principal giro copernicano en este sentido lo han dado Brad Downey y Darius Jones, instalando sus piezas de mobiliario urbano brillantemente modificado, disfrazados de operarios, a plena luz del día y en cualquier lugar de la ciudad. El cambio en el formato de la obra permite también un cambio en el formato de la intervención. También lo hizo Banksy, colocando andamios de obra dentro de los que pintaba sin levantar sospechas, o Alexandre Orion, que realiza sus dibujos limpiando la suciedad de la pared en vez de pintarla, han cultivado esta vía de intervención que se funde con la ciudad en vez de tratar de esconderse en ella. Se trata de ir con la corriente, no contra ella; *overground vs. underground*.

Supongamos por caso que no es un niño el protagonista, sino un joven y no es una rayuela lo que pinta sino un símbolo okupa. La pregunta que sigue no es qué haría el policía sino si éste debe tener tal margen de actuación bajo su criterio o el de las directrices políticas del gobierno de turno.

Este tipo de regulaciones son herramientas que empiezan a ser cuestionadas no sólo por su forma –más adelante trataremos de eso–, sino también por su función, ya que no sólo no están siendo efectivas –el Ayuntamiento de Barcelona está incrementando anualmente el gasto en limpieza de graffiti de una manera significativa<sup>2</sup>–, sino que, además, se están demostrando contraproducentes para los objetivos para los que habían sido concebidas: no sólo no están consiguiendo eliminar el graffiti sino que, al contrario de lo que pretendían, asisten impotentes a una proliferación del, a sus ojos, *mal* graffiti, ya que los escritores trabajan rápido para no ser localizados, y con la rabia de no poder hacerlo de otra manera. El remedio ha resultado peor que la enfermedad.

En la segunda condición, cuando se regula el fenómeno, deviene una tendencia vinculada a la eclosión de lo urbano como motor económico y cultural de la posmodernidad. Aparecen un número creciente de festivales, publicaciones y galerías especializadas, a la vez que se comercializa como reclamo publicitario y se introduce en los circuitos artísticos de vanguardia (todo el mundo conoce a Banksy y su meteórica ascensión de la calle al olimpo artístico). Este es un proceso de centralización de las periferias culturales y se da con la parte del arte urbano que el sistema puede asumir. La parte «no asumible» la prohíbe, criminalizándola, primero en la opinión pública, mediante palabras clave como «seguridad» y «civismo» y luego a través de nuevas leyes. No obstante, creemos que puede haber aspectos positivos en esta centralización, en aquellos casos en que dichas producciones culturales reviertan en favor de lo común: por ejemplo, un evento tan masivo como lo fue el Cans Festival de Londres (40.000 personas en 3 días para ver el trabajo de Banksy y otros 39 plantilleros de todo el mundo) dejó para la ciudad un túnel, antes abandonado y cerrado, después abierto a todo tipo de intervenciones artísticas, fuera del alcance de las prohibiciones que imperan en el resto de la ciudad. Convirtió un sitio yermo en un espacio de expresión popular.

### *La lucha por el espacio público*

Así las cosas, se están produciendo cambios que responden a estas nuevas circunstancias. Por un lado, estamos asistiendo a la proliferación

---

<sup>2</sup> Nos referimos a este caso por ser el que mejor conocemos, pero presumiblemente ocurra lo mismo en el resto de ciudades en las que se han aplicado políticas similares.

de iniciativas que pretenden tender puentes de diálogo con las autoridades. Dando un paso más que los festivales vacíos de contenido y puramente comerciales, están empezando a aparecer eventos que celebran el arte urbano vinculándolo con políticas públicas más reguladoras que restrictivas. Festivales como Difusor 2007 o el reciente Cans Festival en Londres proponen la cesión de espacios para practicar este arte de manera libre y permanente en el espacio público. En este sentido, la Galería Abierta, un proyecto barcelonés que transforma unos antiguos soportes publicitarios instalados en un muro en una galería abierta a la participación de todos, o el proyecto *Le Mur* (otro proyecto, parisino, parecido a la Galería Abierta pero comisariado por una asociación artística) son otros ejemplos de esta línea de trabajo, de la misma forma que el festival Desfase en Bogotá. Todos promueven la existencia de espacios de libre expresión en el espacio público en un momento de asfixiante tendencia a la privatización del mismo<sup>3</sup>.

### *Graffiti, hip hop y comunidad*

Pero encontramos propuestas esperanzadoras también a otros niveles y por otros motivos. Hasta ahora hemos puesto el acento en analizar lo que sucede en las grandes ciudades europeas, norteamericanas y en algunas áreas de ciudades de países como Colombia o Brasil, donde la presión legal y policial puede ser mayor hacia este tipo de actividades, y donde las salidas que se buscan responden a esta presión. Pero éste es un análisis necesariamente parcial del fenómeno. Abordaremos ahora otros aspectos que nos parecen significativos de cara a sustentar la validez del arte urbano como instrumento de construcción comunitaria, desde una óptica más directamente psicosocial.

En nuestra opinión, el graffiti cumple también una función de empoderamiento y cohesión social, y constituye una herramienta muy útil de cara al trabajo comunitario, sobre todo con jóvenes. Existen numerosas experiencias de programas de integración social a través del graffiti. La lógica es sencilla: se proponen actividades que atraigan a los jóvenes, pues no hay otra forma de trabajar con ellos. Se da, a la vez, una salida profe-

---

<sup>3</sup> Esta tendencia a la privatización del espacio público forma parte de los mismos procesos de privatización que se dan en otros sectores públicos. Sirva como ejemplo el nuevo transporte «público» de Barcelona; una red de estaciones de bicicletas que son propiedad de una conocida multinacional de la comunicación. Esta multinacional está tratando de monopolizar el transporte en bicicleta, hasta el punto de que desde que se instaló el servicio, no tenemos constancia de que se hayan añadido más aparcamientos de bicicletas privadas, ni reparado los ya existentes.

sional a los escritores de graffiti no tan jóvenes. Son actividades que favorecen la cohesión del tejido comunitario, que tienen un impacto inmediato en el entorno visual, pues se pinta el entorno, y que contribuyen a fijar y valorizar las experiencias subjetivas, los anhelos, que de otra forma se pierden<sup>4</sup>. Además, se ven favorecidos por esta especial consideración al respeto ganado en la calle por el escritor: cuando el catalizador no es una institución sino un miembro de la comunidad con un respeto reconocido por todos, la fuerza del proyecto se multiplica exponencialmente. En Suramérica encontramos comunidades en las que este movimiento es un pilar básico del tejido social y cultural de muchas comunidades –destacando Brasil y proyectos con desplazados en Bogotá– y los barrios depauperados de muchas zonas de los Estados Unidos.

Como ejemplo, una experiencia de trabajo comunitario en Recife, en el nordeste de Brasil, en el que Banzay y otros miembros de la comunidad Hip Hop de la zona trabajan, además del graffiti, el break dance y la música (dj's y mc's, mezclar vinilos y cantar rap), la conciencia social como el quinto elemento de una cultura que trabaja en favor de la comunidad.

Otro ejemplo, en el que se cruzan muchas de las facetas que hemos visto hasta ahora, lo encontramos en Barcelona. La ONG Art Solidari desarrolla un programa de integración con jóvenes del barrio del Raval que involucra, además, a escritores –algunos cumpliendo penas de servicios a la comunidad– y comerciantes de la ciudad. Éstos enseñan graffiti a los jóvenes usando como soporte las persianas de los comercios. Ello beneficia al comerciante, pues tener la persiana pintada con un graffiti evita, en muchos casos, que sufra pintadas indiscriminadas por parte de otros escritores –una vez más aflora este código de respeto interno–. Beneficia también al escritor, pues ejerce de tallerista en su ámbito, ya profesionalizado –cuando lo sea. Y, por supuesto, a los usuarios y usuarias del taller, pues ven en esta actividad cierto futuro más allá de la calle<sup>5</sup>.

### *Graffiti político*

En otro orden de cosas, no queremos olvidarnos tampoco de los numerosos ejemplos de graffiti político que se han dado a lo largo de la

---

<sup>4</sup> Uno de los daños (¿colaterales?) que causa el sistemático borrado de graffiti es la erosión de la memoria gráfica popular de un entorno urbano dado.

<sup>5</sup> Cabe decir que este proyecto está actualmente suspendido por orden administrativa, ya que está prevista la instauración de una nueva normativa que regulará el aspecto de las persianas de los comercios en Ciutat Vella. Se está trabajando desde organizaciones civiles para presentar propuestas alternativas que, siguiendo esta línea de cohesión comunitaria, aúnan y recojan los objetivos de las diferentes partes implicadas en el «problema» del graffiti.

historia y de la significación que tienen para la población. Aunque no baste, nos limitaremos a anotar algunos ejemplos:

- Barrio del Besós, Barcelona, primavera de 2008. Las brigadas anti-graffiti de los servicios de limpieza del Ayuntamiento de Barcelona borran una pintada política: databa de 1977 y era un mural que pedía el Estatuto de Autonomía para Cataluña. Un ejemplo más de erosión de la memoria histórica en pos de una ciudad anónima, *tabula rasa* para el poder.
- Bogotá, Colombia, otoño de 2008. Se dota a soldados de infantería del ejército colombiano de pintura en aerosol, de color negro, con la que proceden a la censura sistemática de toda pintada que cuestiona al presidente Álvaro Uribe, a su gobierno o a las políticas que lleva a cabo. También las pintadas que recuerdan a Pablo Escobar. Todas las demás pintadas quedan intactas.
- Londres, 1977. Surge el fenómeno de las plantillas, vinculado al movimiento punk y a la cultura del DIY (Do It Yourself, hazlo tú mismo). El estudioso del arte urbano, Tristan Manco, escribe que «las plantillas han tenido una relación larga con la rebelión y el punk. El movimiento punk utilizó plantillas porque encajaban con su filosofía general del DIY». Ciertamente, la plantilla es el método más barato, rápido y eficaz de transmitir repetidamente un mensaje en el espacio público y sigue siendo usado a día de hoy por muchos movimientos sociales en todo el mundo.

Barcelona, en la presente década: el arte urbano barcelonés ha estado muy vinculado a los movimientos sociales, sobre todo en aquellos que trabajan con la especulación urbanística. El escritor de graffiti, animal urbano por excelencia, detecta y conoce de primera mano este tipo de problemática, pues las ruinas, casas abandonadas y solares son su hábitat natural.

### *Culture jamming*

Denominamos *culture jamming*, o *hacking social*, al «conjunto de tácticas de activismo posmoderno que distorsionan con humor el lenguaje dominante para volverlo contra sí» (J. Abarca). Cuando estas tácticas se dan desde el ámbito artístico, lo denominaremos *artivismo*. Esta parte artivista del arte urbano, sin estar directamente vinculada a este movimiento de origen afroamericano, tiene un fuerte componente de denuncia política. Aunque sus efectos psicosociales sean mucho más difusos, tiene unos efectos mediáticos tan o más potentes. El máximo exponente de esta corriente, a caballo entre el arte y la guerrilla urbana sería el británico

Banksy, del que se desconoce la identidad<sup>6</sup> aunque podríamos citar otros muchos ejemplos. En general, el artista pretende obtener consecuencias políticas (entendiendo política en su sentido amplio) mediante el arte. Ha habido ejemplos sonados, como el Cesky Sen, el Sueño Checo, ese engendro a caballo entre el arte, los experimentos masivos de psicología social y la gigantesca tomadura de pelo en la que dos estudiantes de cine llevan a cabo una campaña publicitaria de un hipermercado que no existe: vallas publicitarias, anuncios en prensa y convocatoria con vales de descuento para la inauguración, a la que asisten más de 4.000 personas. En el lugar no hay más que un decorado, prensa y dos señores que corren para no ser linchados por la masa. Evidentemente, el experimento fue un éxito. Pero ha habido otros no tan exitosos, como dos de las intervenciones artísticas más conocidas realizadas en el muro de Palestina. La primera, a cargo de Banksy, se explica mejor traduciendo directamente la anécdota que el propio autor recoge en su libro *Wall and Piece*: Anciano palestino: 'qué bonito esto que estás pintando'. Banksy: 'Gracias'.

Anciano: 'odiamos el muro, no lo queremos bonito. Vete a tu casa'.

La segunda, del fotógrafo francés JR, quien instaló en ambos lados del muro retratos de palestinos y judíos, riendo. Como el propio autor reconoce, su pretensión era humanizar el conflicto, hacer ver a unos y otros que los del otro lado del muro son personas como ellos. Poco tiempo después de la intervención, los retratos del lado palestino habían sido arrancados o tachados con pintura. Como en todo, no siempre las mejores intenciones llevan a los mejores resultados.

### *La ciudad como ampliación del campo de batalla*

Desgraciadamente, los ejemplos referidos constituyen verdaderas excepciones en el panorama actual. El modelo dominante en la mayoría de ciudades para lidiar con el «problema» del graffiti es el de la prohibición y la represión y, como es sabido, la respuesta organizada no es la norma.

Sirva como ejemplo la ya mencionada Ordenanza Cívica de Barcelona, instaurada a finales de 2005. Mediante este artificio legal, el consistorio barcelonés se propuso la regulación de las actividades en el

---

<sup>6</sup> Este es otro aspecto que contribuye a dotar de simbología y contenido revolucionario al arte urbano. Funciona en la mística urbana a la manera de los superhéroes de cómic, ya que los artistas son personas con una identidad secreta. Este no es un aspecto baladí, pues debido a la ilegalidad de sus acciones, el hecho de esconder la identidad, no salir en fotos –y menos si éstas se ubican en alguna de las redes sociales de internet– es un factor esencial para su protección.

espacio público. Desde entonces, se regularon por la misma ley actividades como la prostitución, el *skateboarding*<sup>7</sup>, mendigar, el consumo de bebidas alcohólicas en la vía pública o la práctica del graffiti. Los argumentos abarcan desde la ocupación «intensiva» de la vía pública para prohibir la mendicidad o la prostitución en las áreas que las autoridades tengan a bien higienizar, hasta argumentaciones para prohibir tender ropa en los balcones, ya que «rompe la uniformidad estética de la ciudad». Esta ropa incluye también sábanas o similares con *slogans* de cualquier tipo. Si bien es cierto que muchas veces las sanciones por este tipo de faltas no se hacen efectivas, o ni siquiera llegan a imponerse, también lo es que ya existe la cobertura legal para poder hacerlo. Seguimos. En el caso del graffiti, las multas van desde los 750 euros por poner una pegatina en un container hasta los 3.000 por hacer un graffiti sobre un «bien de interés cultural». Este tipo de multas sí que, generalmente, tienden a hacerse efectivas. Pero aquí, el argumento es otro: se basa en «evitar la contaminación visual», argumento que, al parecer, no es válido para la publicidad que invade cualquier rincón del espacio público urbano. Y, todo ello, unido a un incremento del celo policial por su cumplimiento, en lo que a nuestro entender no es más que una nueva actualización de la ley franquista de «Vagos y Maleantes», amén de una importante medida recaudatoria encubierta.

Esta dura legislación, acompañada de grandes medidas de seguridad, como la instalación de cámaras de videovigilancia en cada vez más lugares, dibuja un panorama en el que, cuando menos, se dificulta la actividad al artista urbano. Por un lado, la vigilancia a través de cámaras es omnipresente, y si bien actualmente en el estado español no es una amenaza inmediata para la libertad de movimientos del escritor o artista, sí puede serlo, como ya sucede en otros países<sup>8</sup>. Por otro lado, el hecho de que la principal medida punitiva sea la imposición de multas supone algo más que ingentes beneficios para las arcas municipales: constituye, como en los mejores experimentos de condicionamiento operante en humanos, una forma de intimidación económica que usa esa forma de esclavitud moderna que es el dinero. A Jeff Monson, un ex campeón de artes marciales del que se publicaron unas fotos pintando la A anarquista en un edificio público de los Estados Unidos, le impusieron por este motivo una sanción de

---

<sup>7</sup> Que no otro tipo de patinaje como el tradicional o los patines en línea, en lo que es una clara declaración de intenciones por parte del consistorio sobre qué tipo de población hay que gestionar.

<sup>8</sup> En el Reino Unido existe una cámara por cada 14 habitantes. Cada persona es filmada una media de 3.000 veces al día. En algunas zonas, existen cámaras «inteligentes» que detectan, y reportan a la policía movimientos «anormales» por parte de los transeúntes: andar más despacio de lo normal, detenerse donde no hay ni una tienda ni un portal...

20.000 dólares –siendo 19.000 de éstos la factura de la limpieza, según el juez. Puede ser condenado, además, a 20 años de cárcel. Cabe decir que, a pesar de que la acción fue realizada en diciembre, como prueban las cámaras de vigilancia del edificio, Monson no fue arrestado hasta enero, días después de que expusiera sus opiniones políticas contrarias a la guerra de Irak y a la pobreza en Estados Unidos en una entrevista en la ESPN Magazine. O como dijo un conocido grafitero barcelonés cuando fue detenido por la policía, «¡estoy pintando una pared, no matando a un niño!».

### *Estado de excepción*

La guerra clásica se define por una confrontación entre dos estados-nación que luchan por el control militar, primero, y político después, de un territorio. Se basa en la definición clausewitziana de que la guerra es la continuación de la política por otros medios, en la que existe una relación simétrica en la que dos ejércitos se enfrentan en un campo de batalla.

Esta concepción clásica se ha visto socavada por una realidad que ya no se ajusta a estos parámetros. Difícilmente encontramos actualmente una guerra en la que los contendientes sean dos ejércitos. Las guerras posmodernas son asimétricas, el enemigo es difuso, cuando no invisible o directamente inexistente. El modelo adecuado para el análisis bélico actual ya no es el de la confrontación directa sino el de la guerra de guerrillas. Ya Clausewitz tuvo problemas para explicar según su modelo la resistencia civil española a Napoleón, y esta dinámica no ha hecho más que crecer con el paso de los años. Cualquier protesta social, de Bolivia a Grecia, de las *banlieues* parisinas a los *suburbs* angelinos, el Terrorismo o cualquier «amenaza a la seguridad», problemáticas que no responden a este esquema bélico clásico, son abordadas ahora bajo lógicas para-bélicas.

Ello constituye principal agente de producción biopolítica. Mediante la retórica de la seguridad, se están ampliando las políticas asociadas a la guerra a todo el conjunto de la sociedad. Cada vez podemos hablar menos de un campo de batalla definido, borrándose la dicotomía de frente-reta-guardia y con ella, la de guerra y paz.

Decíamos al principio que, para Agamben, vivimos en un Estado de Excepción permanente. Pero ¿cómo hemos llegado a esto? Evidentemente los factores son múltiples. En la esfera legal, según Tingsten, mediante la extensión de los poderes propios del ejecutivo a la esfera legislativa por medio de la promulgación de decretos y disposiciones. Si bien este tipo de ordenanzas actuales, cada vez más presentes en las grandes ciudades del estado español, no emanan de las leyes de plenos poderes que analiza Tingsten, el proceso es similar porque, con ellas, se amplía enormemente el radio de acción de lo administrativo, solapándose con lo penal. Tingsten

concluye su razonamiento así: «el ejercicio regular y sistemático de la institución (del estado de excepción) conduce necesariamente a la liquidación de la democracia». Este tipo de ordenanzas y decretos funcionan como leyes, regulando efectivamente aspectos de la vida cotidiana en el espacio público, sin haber sido aprobadas por ningún parlamento.

Estamos asistiendo a la instauración silenciosa de un Estado de Excepción global y permanente. Éste es una figura jurídica que consiste en decretar la suspensión de las garantías legales en una situación de crisis bélica o de grave desorden público. Su instauración responde a una voluntad política de preservar la constitución, suspendiéndola –y suspendiendo también todas sus garantías–, para de esta forma recuperarla intacta una vez haya terminado la crisis<sup>9</sup>.

En la actualidad, observamos numerosos cambios en lo político y lo militar que sostienen estas tesis, apuntando en esta dirección, sin que nadie haya decretado dicho Estado de Excepción. Por ejemplo, el jefe del Estado toma a menudo el mando efectivo de los Ejércitos, como sucedió en los Estados Unidos cuando Bush declaró la guerra al terrorismo inmediatamente después del 11-S, apareciendo como Comandante en Jefe en vez de como presidente de la nación. Las consecuencias de este tipo de movimientos son observables por doquier: gigantescos dispositivos de control en los aeropuertos, no acatamiento del tratado de Ginebra sobre los derechos de los prisioneros de guerra (como en el caso de Guantánamo y demás prisioneros «fantasma»), endurecimiento de las normativas relativas a la inmigración<sup>10</sup>, recorte de las garantías democráticas en todo tipo de detenciones<sup>11</sup>.

El hecho de que esta instauración *de facto* del Estado de Excepción (de Sitio o Ley Marcial en función de las distintas tradiciones jurídicas) se esté dando sin una declaración formal de su instauración –y que por lo tanto no puede ser derogado– hace aparecer numerosas lagunas en el ordenamiento jurídico de los distintos países que ponen en cuestión la salud democrática occidental.

---

<sup>9</sup> Este modo de proceder es cuestionado por no pocos juristas, atendiendo al hecho de que no hay ninguna garantía (precisamente por la suspensión de las garantías democráticas) de que la constitución sea efectivamente recuperada una vez la junta militar de turno se ha instalado en el poder. En estos casos, el retorno a las vías democráticas depende únicamente de la buena voluntad del Jefe del Ejército.

<sup>10</sup> Actualmente, en toda la Unión Europea se está ampliando el período por el que una persona puede estar retenida cuando es acusada de inmigración ilegal, llegando en algunos casos al año y medio. Incluso en el parlamento italiano se llegó a proponer (aunque finalmente se desestimó) el tratamiento penal para inmigrantes que se encontraban en este tipo de casos.

<sup>11</sup> En el Estado español, uno de los primeros síntomas de esta ampliación de la lógica bélica a la sociedad civil fue la famosa *Ley Corcuera*, que legalizaba la «patada en la puerta» y que sirvió –y sirve– para luchar, bajo el paraguas de la lucha antiterrorista, contra un sinnúmero de movimientos sociales que poco o nada tenían que ver con ello.

## Conclusión

Así las cosas, entendemos que el papel del arte urbano en este nuevo marco político puede ser enriquecedor en muchos aspectos. Por un lado, como hemos visto, ejerciendo de «centinela» en una actitud de vigilia crítica principalmente hacia aquellos fenómenos más directamente vinculados a la condición urbana. Muchas de las intervenciones ilustran, o directamente intervienen sobre este tipo de cambios en pos de la seguridad que florecen en las metrópolis contemporáneas. Por otro lado, trabajando en la dirección de mantener y aumentar el espacio de libre expresión en las ciudades, ya sea mediante el diálogo con las autoridades, ya sea mediante apropiación directa. Esta conquista por la fuerza es ciertamente el punto más controvertido, pues choca frontalmente con pilares del actual *statu quo* como el derecho a la no contaminación, visual, en el caso que nos ocupa. Sin ánimo de justificarlo todo, ni de abrir a estas alturas otra línea argumental, sí cabría apuntar que tampoco las administraciones observan este derecho cuando instalan, sin previa consulta, enormes vallas publicitarias en la vía pública, lo que inhabilita su argumentación. Además, el artista urbano ha entendido a la perfección esta condición eminentemente comunicativa de la ciudad, siendo uno de los agentes más capacitados para actuar en ella. Si, como hemos visto, una de las principales preocupaciones de las autoridades municipales está siendo «evitar la contaminación visual», no por el bienestar de los ciudadanos, sino para aumentar su control sobre los canales de comunicación que en ella puedan darse, la importancia de estas luchas por la libertad de expresión, es más que evidente. Por último, valorar sus potencialidades comunitarias, en un momento en que la tendencia dominante es, precisamente, hacia la individualización, y situarlas, como ya sucede en otros muchos ámbitos, como un camino de fortalecimiento democrático real.

Si bien somos conscientes de que pretender usar el arte urbano para fines políticos es, cuando menos extraño (pues de todos es sabido que el Sistema funciona fagocitando la crítica), creemos que en su seno se dan estas cualidades que permiten soñar con otro tipo de democracia. Y tenemos motivos para ello: por genética, ya que el arte urbano nace en las periferias sociales y artísticas. Por mimesis, ya que adopta las tácticas de guerrilla urbana que añaden nocturnidad y alevosía al crimen. Por potencia, ya que ningún fenómeno ha crecido tan rápido y de manera tan autónoma.

## BIBLIOGRAFÍA

[http://www.justseeds.org/blog/2009/01/anarchist\\_graffiti\\_snafu.html](http://www.justseeds.org/blog/2009/01/anarchist_graffiti_snafu.html)