

LOS NO - LUGARES DEL GRAFITI

ANÁLISIS ETNOGRÁFICO DEL ARTE URBANO EN EL ÁREA METROPOLITANA DE TENERIFE



Marcelo Gil San Martín

Trabajo de Fin de Grado en Antropología Social y Cultural

Tutor: Nicolás Luis Naranjo Santana

Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación

Curso 2020 – 2021

ÍNDICE

	<u>Resumen / Palabras clave</u>	3
I.	<u>Introducción</u>	4
II.	<u>Justificación</u>	5
III.	<u>Antecedentes</u>	6
	<i>Antecedentes teóricos y académicos</i>	6
	<i>Génesis y evolución</i>	7
	<i>Manifestaciones, estilos y herramientas</i>	8
	<i>Grafiti en España y Canarias</i>	10
IV.	<u>Marco teórico</u>	11
	<i>Arte urbano: Definición y causas</i>	11
	<i>Los no-lugares y el debate del espacio público</i>	14
	<i>Identidad cultural y simbología</i>	16
	<i>Contracultura y resistencia contrahegemónica</i>	17
V.	<u>Objetivos</u>	19
VI.	<u>Hipótesis</u>	19
VII.	<u>Metodología</u>	20
VIII.	<u>Análisis de resultados</u>	22
	<i>Paseos etnográficos</i>	23
	<i>Entrevistas y cuestionarios</i>	27
	<i>Análisis de prensa y relaciones de los agentes sociales</i>	32
IX.	<u>Conclusiones</u>	37
X.	<u>Bibliografía</u>	41
XI.	<u>Anexos</u>	44

RESUMEN

Durante los últimos 40 años y contra todo pronóstico, el grafiti y el arte urbano han experimentado un crecimiento y un desarrollo exponencial como actividades culturales y movimientos artísticos callejeros hasta el punto en que podemos afirmar que se encuentran totalmente consolidados. En el siguiente estudio analizaré la actual situación que esta subcultura urbana presenta en el área metropolitana de Tenerife, basándome en una investigación etnográfica cualitativa que exponga y contraste los discursos de los distintos actores sociales involucrados.

ABSTRACT

Over the last 40 years and against all odds, graffiti and street art have experienced exponential growth and development as cultural activities and street art movements to the point where we can say that they are fully consolidated. In the following study I will analyse the current situation of this urban subculture in the metropolitan area of Tenerife, based on a qualitative ethnographic research that exposes and contrasts the discourses of the different social actors involved.

PALABRAS CLAVE

Grafiti - Arte urbano - Canarias - Identidad - Imagen - Práctica cultural
Culturas urbanas - No Lugar

KEY WORDS

*Graffiti - Urban art - Canary Islands - Identity - Image - Cultural practice
Urban cultures - No place*

I. INTRODUCCIÓN

En el siguiente proyecto estudio los fenómenos del grafiti y del arte urbano como prácticas culturales urbanas en el área metropolitana tinerfeña, con el fin de contextualizar su desarrollo en los últimos años y establecer en qué estado se encuentran en la actualidad.

Mediante una investigación basada en la etnografía y el análisis semiológico, utilizaré diversas técnicas para reconocer los rasgos identitarios, la evolución histórica y la opinión de las figuras predominantes en estas prácticas culturales y artísticas.

A partir de entrevistas y cuestionarios a diferentes artistas locales, plasmaré sus puntos de vista como creadores, “ilegales” o profesionales, mediante un acercamiento interpersonal que ponga en contraste sus distintas posturas. Con el ejercicio de varios paseos etnográficos por las ciudades de Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna, me apoyaré en el diario de campo y la recolección de fotografías de las obras para establecer diversas impresiones y estudios del impacto de esta actividad en el entorno. Así mismo, realizaré una recolección y análisis de noticias periodísticas de la prensa local para captar también la percepción que los medios de comunicación, las Administraciones públicas y la comunidad civil tienen al respecto de esta temática.

Todo ello bajo una premisa teórica enfocada en cómo estas actividades artísticas están profundamente ligadas con los movimientos sociales contraculturales actuales, el desarrollo de nuevas etnicidades urbanas y la creación de nuevos canales de comunicación e información, tanto en la isla como en el resto del mundo. Pero sobretodo, poniendo especial atención en el carácter polémico y conflictivo de esta problemática social y el debate en torno a los usos del espacio público que el grafiti y el arte urbano generan.

Los procesos globalizadores y homogeneizantes de la urbanización han generado en las ciudades espacios sin una carga histórica, sin identidad cultural y en dónde no se producen relaciones sociales ni significados. Es en estos lugares donde el arte urbano tiene una mayor presencia e importancia, pues el grafiti utiliza estos espacios de anonimato para crear nuevas dinámicas urbanas entre la ciudad y los sujetos. Estudiaremos como estas actividades culturales y artísticas transforman estos no-lugares en nuevos lugares.

II. JUSTIFICACIÓN

Este fenómeno mundial, con una trayectoria y proyección cada vez mayor, existe en las Islas Canarias desde hace ya décadas, pero debido a múltiples factores (algunos comunes en todas partes del mundo y otros propiciados por nuestro carácter insular y provincial), la concepción del arte urbano canario continúa en un estado rudimentario y su práctica fuertemente perseguida y controlada. Las iniciativas gubernamentales para su inclusión y proliferamiento son escasas y burdas, y la propia comunidad de artistas urbanos se presenta, en líneas generales, desorganizada e individualista. Este estudio también puede ayudar a contextualizar estos hechos.

Teniendo en cuenta mi propia experiencia como participante directo en la práctica del grafiti, mi conexión con varios artistas de mi generación y mi interés por las artes gráficas en general y urbanas en específico, no me ha resultado complicado encontrar una sólida fuente de motivación para efectuar este trabajo. La oportunidad de conocer y entrevistar a algunos artistas locales de mayor renombre ha sido otro aliciente, al igual que todo un honor.

Además, el grafiti y el arte urbano representan una problemática social centrada en las relaciones de poder que existen en el espacio público y que es de una atracción enorme para la Antropología Urbana. Esta rama de la Antropología es la más interesada en estudiar este tema, no sólo por estas confrontaciones sociales sino también por la transformación de escenarios, la afirmación de identidades, la creación de nuevas etnicidades y la capacidad de comunicación crítica, reflexiva, política y social que supone en las ciudades.

Por otro lado, la Antropología del Arte se encuentra igualmente interesada en este nuevo tipo de expresión artística, pues el grafiti y el arte urbano han supuesto una nueva interpretación de cómo, qué y para quién es el arte. Del mismo modo, multitud de ramas de la disciplina, desde los Estudios Culturales hasta la Antropología Visual, pasando por la Antropología de la Imagen y hasta museología, hace tiempo que investigan los efectos de estas prácticas culturales, que se han convertido, casi sin darnos cuenta, en una de las caras de la vida moderna y urbana occidental.

En definitiva, presentaré el interés académico antropológico del grafiti a la hora de reconocer, en sus características y prácticas, la importancia e influencia que poseen en el funcionamiento social canario; de cómo la antropología social y cultural puede encontrar en el arte urbano canario una manifestación de su saber cultural, un

instrumento de crítica social, un fenómeno transformador de escenarios, y en definitiva, un objeto de estudio sumamente interesante.

III. ANTECEDENTES

Antecedentes teóricos y académicos

Debido a la naturaleza artística, visual y urbana del grafiti, se hace patente hablar brevemente de las ramas de la antropología que estudian esos ámbitos y de los estudios más relevantes al respecto.

Tras la II Guerra Mundial, surge en Inglaterra un nuevo campo de investigación enfocado en los aspectos culturales de las sociedades occidentales, en contraste a los trabajos clásicos de las sociedades tribales que predominaban hasta entonces. Los llamados “estudios culturales” (Hoggart, R. 1957; Williams, R. 1958; Hall, S. 1964) sentarían las bases de nuevos estudios sociales, de una nueva antropología cultural y su paulatina especialización a otras ramas como la antropología del arte, la antropología visual o la antropología urbana, lo que explica que sea prácticamente imposible encontrar investigaciones antropológicas del grafiti y el arte urbano hasta la llegada del nuevo siglo.

La antropología del arte ha experimentado un crecimiento en sus campos de estudios, más ligados en sus inicios a la museografía y las exposiciones coloniales, en donde se analizaban y coleccionaban objetos elaborados por el “otro” o las anacrónicamente mal llamadas poblaciones del pasado. Afortunadamente, en la actualidad se estudia el carácter cultural y simbólico de la producción artística, independientemente de su valor intrínseco (en lo que se centraría la crítica de arte), es decir, todos los significados e influencias que la creación de obras de arte puede suponerle a una determinada cultura. Significados del arte en su contexto simbólico y ritual (Forge, A. 1973) pero también, en el estudio del estilo artístico como sistema de comunicación y de significación independiente (Bateson, G. 1951). En este sentido, el grafiti sirve como una plataforma de expresión alternativa, anónima y pública de un determinado sector de la población cuya voz no suele ser escuchada, al mismo tiempo que manifiesta, a través de su simbología y conceptos, el saber cultural urbano y sus cambios a lo largo del tiempo.

En los últimos 20 años, la antropología visual ha ido evolucionando tanto en su definición, como en sus objetos de estudio, por lo que es necesario esclarecer que

cuando se habla de antropología visual se suele referir al uso de técnicas y metodologías audiovisuales (grabaciones de vídeo y/o audio) en el proceso etnográfico, y no tanto al estudio antropológico de las imágenes, dibujos o ilustraciones de todo tipo. A partir de los 80, la concepción del film o fotografía etnográfica cambia, viéndose como un objeto de estudio en sí que ha de ser contextualizado. Las películas e imágenes etnográficas dejan de ser un “catálogo” de la realidad fidedigno (Vertov, 1974) y pasan a considerarse representaciones interpretables de la misma. Hablamos pues, del acercamiento del cine y sus conceptos a la antropología, básicamente.

Por tanto, si queremos hablar de una vertiente antropológica que estudia las técnicas de producción y transmisión de imágenes, así como el uso o los significados que el ser humano les da, nos acercamos más a la antropología de la imagen (Belting, H. 2009). Ésta separa la noción de obra de arte con la de imagen, siendo la primera una imagen material con sus condiciones y su espacio-tiempo concreto y la segunda cualquier figura mental imaginable por la mente humana. Las imágenes están llenas de discursos polifónicos que construyen representaciones y versiones de la realidad, y ayudan a reflexionar sobre la visión contemporánea. Éste enfoque resulta más acertado e interesante para analizar las obras artísticas en los muros y será el que utilizaré en el proyecto.

Por último, resulta ineludible la estrecha y obvia relación que guarda el grafiti con los entornos urbanos, por lo que la perspectiva de la antropología urbana resulta sumamente importante. El arte urbano es consecuencia directa del urbanismo, de las relaciones sociales y de poder que se dan entre los ciudadanos, de los macroprocesos de globalización, mercantilización, gentrificación e interculturalidad y de la respuesta pública a los mismos (Kottak, C.P., Kozaitis, K. 2012). La antropología urbana es una disciplina moderna que surgió a finales de los 70 en forma de unas primeras etnografías urbanas en Inglaterra que trataban la industrialización y sus efectos. La Escuela de Sociología de Chicago elevaría esta rama, así como el trabajo de Marc Augé (1993) y sus teorías de los no lugares.

Génesis y evolución

Se suele pensar que el arte urbano y el grafiti son fenómenos que se gestaron en la década de los 90, con la explosión del Hip Hop y el auge del multiculturalismo o las nuevas tecnologías. Pero estamos hablando de algo tan general como la exposición y creación de arte en los espacios públicos, fuera de los contextos de arte tradicionales.

Por lo tanto, se podría decir que ya desde el Paleolítico Medio, con los primeros grabados con punzón de siluetas de bisontes en la Gruta de Grèze, se empieza a desarrollar de forma más consistente, un sentido estético y una conciencia espiritual. Desde los grabados políticos de Pompeya y el Imperio Romano hasta la picardía y el antiautoritarismo del “abuelo del grafiti moderno” Joseph Kyselak (1799-1831), desde la simbología “boxcar” utilizada por los vagabundos y “hobos” en Inglaterra y Estados Unidos hasta el icónico mensaje “Killroy was here” que la tropas americanas encontraban en la Campaña de África del Norte, diferentes individuos de distintas culturas y por razones diversas, han sentido el impulso de acometer contra el espacio público de manera no convencional. Este trabajo coincide con la convicción y línea de pensamiento de Carlo McCormick de que “estas intervenciones estéticas realizadas a lo largo de la historia responden a preocupaciones y estrategias comunes” (2010: 16).

Ahora bien, los orígenes del grafiti moderno con aerosol se remontan a la década de los 60, cuando las bandas criminales afroamericanas y chicanas competían entre ellas por el control de los barrios y realizaban pintadas con la “firma” de la pandilla, con el fin de establecer sus límites territoriales. Pero rápidamente se adoptaría una subcultura artística sin ninguna relación con la delincuencia, iniciada sobretodo en Filadelfia de la mano del artista *Cornbread*, considerado el primer grafitero moderno. No obstante, es a principios de los 90 cuando varios artistas, como *Taki 183*, *Cliff 159* o *Blade*, desarrollaron una auténtica explosión de obras en los vagones del metro de la ciudad de Nueva York, que ayudaría a que este movimiento cogiera peso y relevancia. La militancia negra, la reivindicación puertorriqueña y sobre todo, el cada vez más consolidado movimiento *hip hop*, influenciarían en el progreso de esta corriente durante toda la década hasta la solidificación de un auténtico movimiento cultural internacional.

Manifestaciones, estilos y herramientas

El arte urbano se podría llegar a reducir en estos 4 grandes formatos, al ser los más utilizados: el “sticker” o pegatina, el grafiti (elaborado con múltiples técnicas como el clásico spray de aerosol, el rodillo, el rotulador...), el “stencil” o plantilla y el “glue” (póster, carteles...). Por supuesto, el mundo del arte urbano abarca hoy en día, casi cualquier material y las formas y técnicas empleadas son cada vez más diversas.

Dentro del grafiti, existe un sinfín de estilos y técnicas, al ser la casilla de salida de todo este movimiento, y la gran mayoría emulan el estilo y forma del tradicional de Nueva York. Existen algunas excepciones, como el *pichação* de São Paulo en Brazil,

cuyas letras son más alargadas y con un aspecto rúnico que se ha ido popularizando en el resto de Latinoamérica. Sin embargo, es posible condensarlos en dos grandes grupos, diferenciados por tamaño y complejidad:

- ❖ “Tag” (Takeo en Canarias): Una firma rápida y sencilla, sin cuerpo, elaborada normalmente con rotulador, pero también con aerosol. Es la expresión más básica del graffiti, aunque algunos artistas se especializan en este campo. Al ser más personal y menos vistosa, suele ser la más atacada por el público y consideradas poco más que garabatos en la pared. El Marcado es el tag más elaborado, pero no se considera una pieza.



- ❖ Piezas: Las más básicas son las “Throw-up”, muy populares y conocidas en Canarias como Pompas o estilo Bomber, debido a su forma redondeada y a que están para “bombardear” las calles y ganar fama. De hecho, en varios lugares no se llegan a considerar piezas sino tags más grandes y elaborados. Las “Silver” (Platas, en Canarias) son ligeramente más elaboradas y el “Freestyle” es el estilo más conocido e internacional. Dependiendo de la forma y/o la complejidad podemos encontrar: Bloques, Fletcher, las distintas variables del Wild Style, murales, Blockbusters...



(Bomber)



(Fletcher)



(Wildstyle)

Con el aumento de la videovigilancia y el recrudescimiento de las leyes contragrffiti, el uso de las pegatinas se tornó cada vez más popular, al ser un método más fácil y rápido de llenar las superficies y sobretodo, más seguro, pues no solo disminuía la probabilidad de ser atrapado sino que no se consideraban tan dañinas o criminales como las pintadas. Shepard Fairey, más conocido como *Obey*, probablemente sea el caso más importante y exitoso dentro del mundo de la pegatina callejera así como uno de los ejemplos más paradigmáticos de la idea de “marca sin propósito ni producto” que caracteriza el arte urbano.

Por su lado, la plantilla se basa en el uso de un dibujo recortado que permite reproducir en masa la imagen representada, empleando tanto aerosol como brocha. El uso de las plantillas también se popularizó por la creciente caza policial, pese a que hasta entonces gozaban de mala fama entre el gremio por no requerir de especial destreza. El resultado de las plantillas se acerca más al diseño gráfico, con acabados muy pulcros, líneas limpias y tipografías claras. El mayor exponente de esta técnica es el artista referencial por excelencia y precursor del “street art”, Banksy.

El Grafiti en España y Canarias

En España, el surgimiento del grafiti se da a principios de los 80 y no estuvo tan influenciado por la vertiente estadounidense como en el resto de Europa, debido a una aparición más espontánea primero en Madrid y luego en Barcelona y Alicante. El término grafiti, del italiano *graffiti* (originalmente grabados en piedra o monumentos antiguos con cincel o punzón), no se utilizaba entonces, a favor de la palabra más cotidiana, pintada. De la mano de *Muelle* (primer grafitero español), del *breakdance* y del *rap*, el grafiti se mezclaría con la Movida madrileña y brillaría hasta mediados de década, teniendo un breve parón y resurgiendo con más fuerza en los 90. En el anexo profundizo un poco más en los distintos estilos y técnicas dentro del arte urbano, pero básicamente el grafiti español primigenio estaba muy basado en el estilo del propio Muelle: el “fletcher”, flechado o flechero, una forma de una complejidad y proporción considerable, teniendo en cuenta que se trataba de sus comienzos, y que se convertiría con el tiempo en “marca de la casa”. Los flecheros (como *Glub*, *Fer*, *JYS*, *Juanmanuel*, *Remebe*, *Max 501*, *Suis...*) fueron los pioneros del grafiti español, con poca o nula influencia norteamericana, lo que repercutió en fricciones con la nueva generación de grafiteros, emuladores del hip hop americano, que acabarían imponiéndose en esa segunda ola de los 90.

La efervescencia grafitera llegó a Canarias en esta segunda ola de los 90 y los artistas *Feo Flip*, *Sabotaje Al Montaje* y *Erik Air*, pioneros en la escena isleña y colaboradores en este trabajo, coinciden en que estaba muy ligada a la cultura *skate*. Las Islas Canarias eran una de las comunidades autónomas con mayor número de *skaters* en aquella década y la llegada desde la península de revistas, VHS y, posteriormente, videojuegos, impregnados de la estética hip-hopera, inspiraron a los primeros artistas locales. El Puerto de Las Palmas de Gran Canaria, uno de los más importantes de Europa en esos días, transformó a la capital en una ciudad muy cosmopolita y en otra fuente de influencias para el arte urbano tinerfeño.

El primer grafitero conocido en las islas fue *YOR*, que comenzó a escribir estas tres letras por los muros de Tenerife alrededor de 1984 y hasta la llegada de los 90. Como *Muelle*, *YOR* carecía de conocimiento alguno del movimiento que se llevaba gestando ya un tiempo en los EEUU, y su actividad fue totalmente rudimentaria e individual. La siguiente generación, algo más concienciada y organizada en “*crews*” (*pandillas*), no llegaría hasta el 98, aproximadamente.

IV. MARCO TEÓRICO

Arte urbano: definición y causas

Llegados a este punto, se hace obligatorio definir qué es el arte urbano, cuáles son sus manifestaciones más conocidas (como el grafiti) y las razones por las que surge y se desarrolla, enfatizando en su importancia, tal vez no tan reconocida como debería, como elemento transformador, creativo e identitario en las sociedades urbanizadas.

Como ya hemos comentado, el “Street Art” o arte urbano, podríamos decir que engloba toda intervención artística realizada en la calle, ya sea en espacios públicos o privados. Sin embargo su definición cambia constantemente, “el término street art no puede definirse de manera concluyente, ya que lo que abarca se negocia constantemente” (Bengtzen, 2014, p.11). También ha sido denominado como Post-Grafiti, fundamentalmente por los medios (Reinecke, 2007), lo que evidencia un desarrollo y especialización que ha ido abarcando un amplio abanico de técnicas y formas de expresión.

Debido a este crecimiento, el arte urbano está desdibujando la línea entre vandalismo y arte, dilema que ha acompañado estas prácticas desde sus orígenes. Los artistas urbanos se encuentran hoy en día más y mejor valorados que el grafitero promedio, lo que también explica que muchos pioneros del grafiti hayan dejado atrás el bote de aerosol conforme se adentran en los museos. Este hecho también ha creado un nuevo motivo de debate dentro de la propia subcultura, pues el grafiti y el arte urbano hallan en la resistencia hacia las estructuras de poder jerarquizantes y elitistas (como la industria y el mercado profesional de arte) su razón de ser. Este carácter transgresor y contracultural será analizado más adelante, pero esta “institucionalización” del arte urbano, aunque contradictoria, es totalmente lógica en las dinámicas de las contraculturas y de hecho, el arte urbano sigue siendo de las más

resistentes en su capitalización, aún cuando actualmente es considerablemente valiosa en las galerías.

Como el grafiti, el arte urbano encuentra sus orígenes en las zonas periféricas y marginales de las grandes ciudades y en multitud de ocasiones contienen un fuerte contenido político, además de jugar siempre con los conceptos de lo público y lo efímero. Sin embargo, presenta otras muchas motivaciones como la búsqueda de la creatividad y el ingenio (explicada en parte por su profunda conexión con la cultura Hip-Hop), la apropiación territorial o el prestigio personal. Desafiar las leyes de la física o la gravedad jugando con los ángulos de las fachadas, bombardear con tu firma todas las líneas de metro de tu zona o pintar en el lugar más visible posible; el arte urbano puede ser efervescente, orgulloso, errático y gamberro, y al mismo tiempo, responsable, implicado, culto y perfeccionista. Pero sobretodo, el arte urbano es libre, participativo y comunal. Libre de convencionalismos, de reglas o de intereses financieros, los artistas lamentan la desaparición del espacio público y por ende, de las actividades colectivas unificadoras pues, en última instancia y como afirman Marc y Sara Schiller (*Wooster Collective*, 2001), se busca el concepto de que las ideas e imágenes surgen para ser participativas, para manipularse y transferirse libremente.

El arte urbano pues, se expresa y manifiesta pública, gratuita y desinteresadamente en una enorme multitud de canales y formas (contrapublicidad, performances, esculturas...), al contrario que el grafiti, mucho más críptico y enfocado a otros grafiteros. En este sentido, guarda una relación mucho más cercana con el *Pop Art*, otra vertiente artística contemporánea que vincula la cultura popular con el arte. No obstante, el arte urbano no busca ser tan efectista, glamuroso o rentable y es mucho más crítico con el sistema capitalista y la publicidad ya desde sus inicios, sin llegar a ser tampoco estrictamente militante.

No obstante, conviene matizar la noción del grafiti, pues difiere bastante entre académicos y practicantes. Pese a la relevancia e influencia del amplio espectro socio-transformativo del grafiti, el grueso del colectivo grafitero (conformado por adolescentes) no concibe el grafiti como arte, reivindicación o comunicación; solamente esparcen su firma con voluntad de estilo, rara vez pensando en un mensaje, y con una manera de expresarse normalmente vandálica y destructiva. Por lo tanto, y si asumimos la línea de que el arte urbano es un movimiento que engloba cualquier arte callejero, podemos incluir el grafiti en el mismo.

Huelga decir que el entorno y la arquitectura son elementos tan claves para el arte urbano como lo son el estilo o la creación. Tanto los artistas como las autoridades que los persiguen han adquirido tal experiencia que estudian los patrones y particularidades de los espacios edificados del mismo modo que un arquitecto, y como dice el bloguero arquitectónico Geoff Manaugh (BLDGBLOG, 2004) “por razones estratégicamente más urgentes”. Artistas como Boris Tellegen, Akim o Vhils procuran que los edificios y muros en sí se adentren en la propia obra.

El espacio público en la sociedad occidental contemporánea está marcado por dos realidades: el ocularcentrismo, y la importancia cultural creciente de lo visual y lo estético, y la construcción colectiva de fronteras morales y legales para establecer un orden social. Ambas se influyen entre sí en la búsqueda de una presentación o configuración de lo que se pretende que sea un territorio o ciudad. En este sentido, la pluralidad de visiones, enfoques y perspectivas que construyen la imagen de una ciudad chocan, se superponen o conviven de mejor o peor manera. Evidentemente los intereses de la administración pública son distintos que los de una empresa, una comunidad de vecinos, un turista o un ciudadano individual corriente, por lo que el entorno urbano se ha convertido en un espacio donde estas subjetividades se relacionan de manera armoniosa y compiten hostilmente al mismo tiempo.

Es entonces cuando surge la figura del artista urbano, “oveja negra” de las expresiones culturales, que transgrede las restricciones y fronteras legales (y a veces morales) a favor de su creatividad y libertad artística e intelectual. El graffiti, el póster, la pegatina o el “stencil”, no son sólo manifestaciones artísticas, son formas de comunicación y creación de identidad; son mensajes políticos, reclamaciones y protestas ante una hostilidad ambiental e insatisfactoria.

Buscando abordar el graffiti y el arte urbano canario con sus múltiples dimensiones e implicaciones sociales, culturales y simbólicas, se torna crucial analizar ciertas teorías del espacio público y urbano, tocando conceptos como la globalización, la gentrificación y sobre todo, los *no lugares*, o espacios de anonimato y tránsito, y su controversia. También resultará igualmente necesario para estudiar este estilo de vida, el familiarizarnos con la nociones de arte, imagen, identidad cultural o contracultura. Analizar y contrastar las ideas que tienen ciertos investigadores en estos temas nos permitirá construir un marco teórico que englobe y organice nuestro proyecto.

Los no-lugares y el debate del espacio público

Es interesante hablar de los no-lugares de Marc Augé, en los cuales se desarrolla una gran parte de la actividad grafitera y artística urbana. Neologismo que señala aquellos lugares “de paso”, transitorios, circunstanciales e impersonales, los no-lugares son precisamente un blanco predilecto del artista urbano por muchos motivos. Desde un punto de vista práctico, son esas zonas de la ciudad desapercibidas, olvidadas o poco importantes donde pintar una pared o pegar un cartel no afecta ni molesta en demasía al resto de la sociedad, lo que disminuye el riesgo de una multa o protesta. Sin embargo, es necesario esclarecer que no todos los no-lugares mencionados por Augé son igualmente “personalizados” por los artistas; aquellos espacios interiores configurados para el comercio o el ocio (como puede ser un supermercado, una sala de espera o un salón recreativo) resultan menos atractivos, aunque no dejan de sufrir los efectos del grafiti. Son aquellos no-lugares exteriores y visibles destinados al tránsito (carreteras, avenidas, vías ferroviarias...) las que agrupan mayor actividad grafitera.

Por otro lado, se podría decir que el arte urbano combate contra estos no-lugares, en el sentido de que trata de darles valor, de reconfigurarlos para ensalzarlos o de hacerlos propios del artista, en ese discurso de anti-privatización capitalista del que ya hemos hablado. Como expone Augé (1993), la relación entre el espacio y la persona en los no-lugares es más de consumo que de apropiación pero el artista urbano difiere totalmente de esta idea y trata de convertirlo en un lugar de encuentro e intercambio social y simbólico; crea identidad donde no la hay a través de los mensajes recogidos en las obras. El surgimiento de estas interacciones sociales a mayor escala en los no-lugares podría elevarlos a lugares con entidad propia, lo cual generan nuevos debates sobre la naturaleza de espacios posmodernos.

La concepción de no-lugar es entonces, claramente subjetiva. El investigador italiano Marco Lazzari (2012) advierte que los centros comerciales por ejemplo, son percibidos de una forma más peyorativa por los adultos que por los jóvenes, que los entienden como espacios donde socializar y divertirse. Además, el auge del grafiti y el arte urbano ha influenciado al diseño urbano, tornando el espacio público en una arquitectura de la transparencia donde todo el mundo es visible y es cada vez más complicado encontrar rincones donde cometer vandalismos. No es extraño ver hoy en día pinchos, barreras y alarmas que evitan dormir a personas sin hogar en la calle. Estas medidas draconianas incrementan esta noción de antagonismo, del “ellos contra

nosotros” y alientan al artista ante la creciente frustración y alienación para realizar nuevas obras (Lazzari, 2012).

José Saramago (2000), premio Nobel de Literatura en 1998, también se vale del centro comercial para replantear la noción de no-lugar, preguntándose hasta que punto estos espacios son cada vez más reales, en tanto en cuanto concentran las nuevas formas de encuentro social e interacción humana. Así expone: “La ausencia de comunicación es total en un centro comercial, donde el comprador no necesita intercambiar ninguna frase con el dependiente, a diferencia del diálogo inevitable que se establece en una tienda pequeña. Pero, junto a esa circunstancia, el único espacio público del mundo de hoy es un centro comercial. Antes las gentes se reunían en las plazas o en los jardines, pero ahora ya no son lugares seguros. Los grandes almacenes son, a la vez, las nuevas catedrales y las nuevas universidades. No tengo nada contra estos establecimientos, pero sí contra una forma de espíritu autista de consumidores obsesionados por comprar” (Saramago, J., 2000).

No obstante, pese a la utilidad y los nuevos significados que se le puedan atribuir, estos lugares no son espacios públicos; son espacios privados con usos públicos, en donde los procesos hegemónicos e institucionales de mercantilización y apropiación están anulando cualquier debate semántico sobre los mismos. En este sentido, se podría decir incluso que el propio espacio público se está convirtiendo en un “no lugar”, sin historia, sin costumbres que le den significado y expuesto a constantes reformas y apropiaciones. Sin ser necesariamente negativo, este hecho podría significar concebir la ciudad como un ente vivo, que escapa al diseño y la previsión planificadora y se presta a la innovación y el mantenimiento espontáneo de la vida social (García Vázquez, C. 2004).

El espacio público es uno de los ámbitos sociales donde se pueden observar los procesos de cohesión social, de creación de identidad comunitaria, de solidaridad, los rituales y la memoria colectiva, pero también es un ámbito donde se legitima el poder y la dominación, así como la resistencia y la lucha contra ese poder. Si el espacio está socialmente construido y vivimos en una sociedad estructurada en torno a sistemas de dominación de género, etnicidad, clase, edad y orientación sexual, todas estas relaciones de desigualdad también aparecen en ese producto social que es el espacio público. En las últimas décadas, muchos teóricos urbanos han mostrado las luchas de los diferentes grupos sociales por la apropiación y la resignificación, el uso y disfrute del espacio público, y también han apuntado a su dimensión de exclusión (Monreal, P. 2016). Los grafiteros y artistas urbanos son uno de tantos grupos que, en estos

contextos de estetificación homogeneizante y estigmatización, desarrollan estrategias alternativas que resisten estos procesos, liderados por otros agentes sociales como El Estado y las administraciones públicas o las iniciativas privadas. Pero sobretodo, el espacio público es uno de los ámbitos donde las élites económicas, políticas y religiosas manifiestan y legitiman su poder, imponen sus intereses, sus valores y construyen su hegemonía (Monreal, P. 2016); y dónde, al mismo tiempo, se desarrollan los movimientos de resistencia contrahegemónicos y contraculturales.

Las políticas de gestión de las crisis económicas de 2007 han acentuado aún más los procesos de suburbanización en las periferias y gentrificación en los centros históricos. El aburguesamiento consecuente intensifica la implantación de medidas de vigilancia en zonas donde, hasta entonces, no existía esa necesidad acuciante de “seguridad y control”, mientras se estigmatiza y segrega a la población que no puede permitirse vivir en ellas. Este urbanismo neoliberal, enfocado en la privatización de los servicios públicos, está aumentando las desigualdades espaciales (económicas y sociales) mediante la reapropiación física y simbólica de las zonas céntricas y la degradación e invisibilización de los barrios marginales, llevada a cabo por una fuerte narrativa legitimadora estatal (Franquesa, 2007).

Identidad cultural y simbología

En contraste a siglos anteriores, donde la construcción de las identidades estaba más a cargo del orden constitucional, la “complejidad” de las sociedades contemporáneas (Luhmann, N. 1998) ha llevado a que las subjetividades individuales lleven la voz cantante en el proceso que construye nuestra idiosincracia cultural personal. Aquellos campos que influyen y construyen la identidad cultural, tales como la política, la economía, la religión, la educación, la ciencia o, en nuestro caso, el arte, se encuentran cada vez más diferenciados, representando mundos distintos y autónomos que se contradicen muchas veces cuando coexisten en la realidad vital del individuo. Esto aumenta enormemente las dificultades a la hora de identificarse con cualquiera de estos ámbitos, si al mismo tiempo, el sujeto intenta crear un “yo” coherente con sus valores, acciones, responsabilidades, gustos, emociones... La creciente distancia entre la personalidad individual y el sistema social crea pues, un problema o crisis de identidad.

Marcela Gleizer Salzman (1997) desarrolla un interesante estudio sobre esta “crisis de identidad” en las sociedades contemporáneas, planteando como posible solución un sistema de “estructuras de reducción de complejidad”, en el que señala 3

estructuras principales: el ritual (de carácter colectivo y cultural), el estilo de vida y el plan de vida (ambos más personales). Dependiendo del grado de implicación, uno puede encontrar en el arte urbano, todas o solo algunas de estas estructuras de las que habla Gleizer. Aquel graffitero que desarrolle su práctica solo como un hobby se apropiará de ciertas costumbres dentro del estilo de vida, impulsándolo consciente e inconscientemente a seguir ciertas normas sociales. Sin embargo, la persona que dedique su vida laboral al arte urbano, se adentrará en las “tradiciones” del ritual y organizará su plan de vida en base a esta actividad.

El estilo de vida transmite a uno mismo y a los demás, quién es y por qué, y está definido, entre otras cosas, por sus ideologías. Mediante una reflexión individual y subjetiva, cada uno se adscribe a una ideología, es decir, a un sistema de símbolos en interacción que integra creencias cognitivas y normativas. Por tanto, debemos acudir al paradigma interpretativo y su interaccionismo simbólico si queremos entender cómo la identidad y la biografía individual adquieren significado.

En este sentido, me cuesta encontrar un estilo de vida/corriente artística que se centre tanto en la comunicación y que se valga tanto del uso de símbolos e iconos como lo es el arte urbano. De hecho, determinada pintada en la pared puede considerarse como un símbolo en sí mismo, en el sentido de que amplía la percepción del entorno y facilita la imaginación y la fantasía. Además, la inmensa mayoría de murales, piezas y firmas no se quedan en meros signos, sino que contienen más de un significado, ya que, en su combativa búsqueda de comunicarse, el artista urbano codifica su expresión, valorando mucho la creatividad en su lenguaje “secreto”. Por otro lado, y como ya comentaremos más adelante, el grafiti y el arte urbano se apropian frecuentemente del lenguaje de consumo capitalista; y el consumo es otro ejemplo visual, físico e inmediato de tu sistema de valores, estilo de vida e identidad.

Contracultura y resistencia contrahegemónica

Aunque pueda sonar exagerado a estas alturas, teniendo en cuenta la creciente aceptación y asimilación del arte urbano en la sociedad, ser graffitero suele ser contraproducente y hasta peligroso para el que lo practica pues, sobretudo en sus inicios, implica contradecir muchas veces la normativa legal y moral. Al igual que el movimiento hippie o el movimiento punk, el grafiti representa un ataque contra la cultura dominante de parte de un grupo social marginal, al mismo tiempo que una actividad al margen del mercado y los medios convencionales. Es por ello que se proclama como una contracultura en toda regla. De hecho, el grafiti y el arte urbano

son de los movimientos contraculturales social-artísticos más importantes en la actualidad, pues conserva su impulso revolucionario, su constante reinención y una resistencia a ser asimilado completamente por los discursos hegemónicos.

Theodore Roszak acuña el término por vez primera, analizando los movimientos juveniles emergentes de los 60 e interesándose por su resistencia contra el “totalitarismo tecnocrático”. Al respecto de estos jóvenes, más conscientes y comprometidos a la hora de reflexionar sobre la paz, la justicia, la libertad personal o el gobierno de todos, Roszak escribía que expresaban “un profundo sentimiento de renovación y un descontento radical” y, pese a que establecía una cierta distancia académica con estos movimientos y reconocía que muchos estaban desorganizados y avocados al fracaso, alababa esa búsqueda transformativa secular al tiempo que criticaba a los partidos de izquierdas tradicionales por no estar ni a su lado ni a su altura (1969:11).

Algunos autores, como el periodista y activista mexicano Carlos Martínez Rentería (2000) o el escritor y cibercelebridad americano Ken Goffman (2005), abordan de una manera más general el término y conciben la contracultura como un elemento eterno e inherente en la sociedad, existiendo como contraposición dialéctica de la propia cultura. Rentería afirma que la contracultura es ni más ni menos que el motor mismo de la cultura; la causa y el impulso que mueve y transforma los comportamientos humanos consensuados y que, por tanto, debe ser siempre transgresiva y provocadora. Goffman expande el término aún más, sobreexplotándolo y banalizándolo en mi opinión, al considerar todo acto de rebeldía como un acto contracultural. Estimo un tanto perjudicial su predisposición de observarlo todo desde este prisma contracultural pues, volviendo a los artistas urbanos, estos realizan crítica y ataque al status quo “desde dentro” del sistema, utilizando sus mismos códigos y sin negar su propia participación en el mismo. Además, la intencionalidad del arte urbano es inmensamente diversa y no siempre se guía por una implicación política o subversiva.

V. OBJETIVOS

Objetivo principal:

- Analizar el grafiti y el arte urbano como práctica cultural en el área metropolitana de Tenerife a través de paseos etnográficos, entrevistas cualitativas y análisis semiológicos de las obras.

Objetivos específicos:

- Contextualizar la escena artística periférica callejera y dotar de cierta documentación a la historia del movimiento, teniendo en cuenta su carácter oral e informal, para crear una base de conocimiento más organizada.
- Establecer las características que definen y dotan de identidad al arte urbano en Tenerife a través de un estudio etnográfico centrado en entrevistas a artistas locales y análisis semióticos de las obras.
- Recoger las distintas perspectivas y percepciones del grafiti, analizando los puntos de vista de la comunidad artística, de los vecinos, de la administración pública, de las autoridades y de la prensa basado en un análisis de contenido semiológico.

VI. HIPÓTESIS

La hipótesis que se plantea es que el grafiti es una actividad artística y cultural urbana que ocupa espacios de anonimato en la ciudad, cuya práctica, percepción y significados culturales de los creadores son diferente entre sí, así como distintos a la percepción social y administrativa, demostrando una pluralidad de opiniones que van desde la institucionalización del grafiti a la resistencia contracultural.

VII. METODOLOGÍA

Coincidiendo con Lévi-Strauss (1974) no sólo considero la etnografía como la técnica principal de investigación de la antropología social y cultural sino su primera etapa. Es por ello que, incluso antes de comenzar cualquier documentación bibliográfica o esbozar el diseño de investigación, me sumergí por las calles de Santa Cruz de Tenerife y La Laguna en varios paseos etnográficos con el fin de incentivar mi interés en la temática y estimular la inspiración de ideas o problemáticas. Es por ello que antes de describir todas las fases por las que ha pasado este proyecto, me gustaría recalcar el carácter de “*flânerie*” que marca un poco el tono de mi trabajo.

Inspirado por la poesía de Charles Baudelaire (1863), Walter Benjamin (1983) hace objeto de interés académico la figura del *flâneur*, aquel transeúnte que recorre las calles sin rumbo ni razón concreta y que se encuentra abierto a cualquier suceso que le sale al paso. Benjamin formula un paralelismo entre la imagen contemporánea del turista, concibiéndolo como un “espectador urbano” en pleno proceso de aburguesamiento y producto de la vida moderna y la Revolución Industrial; cuyos cambios sociales y económicos transforman al individuo y cambian su perspectiva del tiempo, del espacio, de la libertad y el bienestar. El *flâneur* es un concepto sumamente interesante en torno al cual se han desarrollado numerosas teorías sobre la individualidad en la cultura de masas, la lucha de clases, la alineación moderna o la división de géneros. Pero sobretodo, es una figura clave para entender la ciudad moderna y el uso del espacio público actual.

En su afán de llevar el arte a la vida cotidiana obrera, la Internacional Situacionista, percibía la deriva urbana como una búsqueda de situaciones placenteras. Se podría decir que el grafiti en general y el arte urbano en particular, existen gracias a esta búsqueda. Pararse a contemplar un mural entra en la actividad lúdica y colectiva que supone la deriva, pues produce efectos psicológicos y emociones causados por el ambiente urbano, analizables mediante la psicogeografía (Debord, G. 1999).

Por tanto, aparte de la realización de entrevistas y cuestionarios, la utilización de una metodología móvil resulta consecuente, utilizando dos técnicas concretas: la observación flotante y la deriva, puesto que suponen técnicas útiles para estudiar el contexto urbano actual y las prácticas que en él se dan (Pellicer, Vivas y Rojas, 2013).

Así pues, los paseos etnográficos iniciales se caracterizaron por seguir estas dinámicas de improvisación al caminar, si bien utilizando una observación dirigida hacia los grafitis y murales. Ciertas zonas, ya sea por ser céntricas y de fácil acceso

como por ser rutas subconscientemente integradas, fueron observadas primero frente a otras completamente aleatorias. Apliqué el uso de la cámara para registrar aquellas obras de interés. Asimismo, conté con un diario de campo donde apunté las observaciones pertinentes y reflexiones sobre las obras, su estilo y autor si lo conocía, lugar e impacto al entorno, mensaje o contenido si lo tuviese y otros aspectos estéticos. Durante todo el proyecto también grabé notas de voz personales para guardar ideas en el momento.

Siguiendo con esta fórmula, más centrada en los “procesos” etnográficos que en sus “resultados”, realicé una batería de preguntas generales y me puse en contacto con mis primeros dos informantes, creadores locales con una larga trayectoria: Feo Flip, el cual me contestó un cuestionario y Sabotaje Al Montaje, al que tuve el placer de hacerle una entrevista semi-estructurada de hora y media. Esta “forma de hacer” investigación o trabajo de campo, más fluida y menos anclada los automatismos metodológicos tradicionales, bebe directamente de las nuevas producciones de antropología en el Sur (Krotz, E. 1993), de la Antropología descolonial (Álvarez, Arribas y Dietz, 2020) y de la etnografía en movimiento (Ingold y Vergunst, 2016).

Los pensamientos e ideas que surgen a raíz de esta fase inicial son las que me guían para comenzar una primera búsqueda bibliográfica, enfocada en analizar el estado de trabajos, investigaciones y documentales existentes del grafiti canario, mientras que paralelamente empiezo a formar el diseño de la investigación. La enorme falta de información al respecto sienta una de las primeras bases del proyecto: crear un pequeño relato histórico de la evolución del grafiti en el área metropolitana de Tenerife. Una segunda búsqueda bibliográfica centrada en estudios antropológicos del grafiti y sus efectos en la vida urbana contemporánea sentará otro de los objetivos: demostrar la influencia que esta actividad cultural ha generado y genera en los comportamientos de la juventud tinerfeña.

Establecidos los cimientos del proyecto, continúo con el uso de las técnicas, de carácter cualitativo, que más se repetirán en mi investigación: la observación participante en dos sesiones nocturnas de “bombeo”, la observación flotante y la etnografía en movimiento en otros dos paseos etnográficos basados en la deriva, y la realización de entrevistas presenciales semiestructuradas y cuestionarios escritos a diversos creadores. El acceso a los informantes estuvo facilitado por mi ligera conexión con esta subcultura urbana, pero entorpecido al mismo tiempo por su disponibilidad, totalmente influida por la pandemia de COVID-19. En este contexto, la prioridad laboral o el cambio de residencia de los informantes jugaron en mi contra. Es

por ello que Sloper y Bloms me contestaron a los cuestionarios y solamente pude hacer otra entrevista presencial y grabada a Erik Air. Traté en todo lo posible por llegar a una cierta representatividad al escoger artistas de diferentes generaciones y estilos, con distintas evoluciones creativas y trayectorias profesionales y con cierta diversidad de mensajes y puntos de vista sobre el grafiti y el arte urbano. Todo ello con el fin de formular un análisis comparativo entre ellos y un contraste en sus visiones que proporcionaran una comprensión global y realista del estado actual del grafiti profesional y semiprofesional. Debido al actual receso de la actividad ilegal y la juventud de sus actuales practicantes, no pude contactar con ningún nuevo grafitero ilegal.

Por último, resulta imposible establecer un análisis completo de la situación del grafiti sin exponer la percepción que las Administraciones públicas, los cuerpos policiales y los vecinos y transeúntes tienen de la misma. Sin embargo, la preparación y organización de entrevistas con todos estos agentes sociales resultaba demasiado costosa e inabarcable por lo que recurrí a la prensa y el análisis de noticias periodísticas. Del mismo modo que con los artistas colaboradores, traté de escoger distintas noticias que presentaran diversas opiniones y tratamientos al respecto de la problemática del grafiti, vislumbrando que agentes sociales tenían mayor presencia y voz en las mismas. Las noticias recogidas se encuentran dentro de un periodo que empieza en 2017 y termina en la actualidad. Esto unido al testimonio de los informantes me ha ayudado a establecer una evolución de la actividad en el tiempo que haga más comprensible el panorama actual.

VIII. ANÁLISIS DE RESULTADOS

Abordando las 3 fuentes de información que he escogido, es decir, mis observaciones de los paseos etnográficos, las entrevistas y cuestionarios a los creadores, y la recolección de noticias periodísticas, construiré un esquema analítico semiológico basado fundamentalmente en oposiciones binarias y contrastes de puntos de vistas entre los diferentes actores sociales, para así tratar de hallar respuestas a las problemáticas de confrontación social que el desempeño del grafiti y el arte urbano generan, haciendo hincapié en el reciente y lento proceso de institucionalización que están experimentando estas actividades y los aspectos de resistencia, polémica y conflicto que traen siempre consigo.

Paseos etnográficos

En total, realicé 4 salidas: 2 por San Cristóbal de La Laguna y otros 2 por Santa Cruz de Tenerife, sin un recorrido preparado o formal, optando por paseos semi-improvisados. Al tiempo que reflexionaba acerca de los distintos factores y circunstancias que influyen o pueden repercutir en la disposición, forma y dinámica de la actividad artística callejera lagunera, fotografíe aquellos grafitis que pudieran ser representativos para su posterior análisis. Además tuve en cuenta el hecho de que no existen trabajos, investigaciones, catálogos o listados de artistas y obras fiables, o metódicamente elaborados y que el flujo de información entre las tribus urbanas locales es fundamentalmente oral y a pequeña escala (más si consideramos nuestro territorio insular). Es por ello que consideré oportuno contribuir simultáneamente, aunque de manera muy modesta, a la recolección de algunas piezas de la ciudad, atendiendo al carácter efímero, veloz y secretista que poseen los grafitis.

Comparto este cuestionamiento subversivo del dominio público y abrazo esta vertiente artística, por lo que me gustaría dotar este pequeño proyecto de una cierta multidisciplinariedad y darle importancia a lo estético. En la “Galería”, sección que se encuentra en los “Anexos”, muestro algunas de las obras que fotografíe, enumeradas según sean mencionadas y analizadas a continuación.

La Laguna

Así pues, comencé, como es lógico, por la Avenida de La Trinidad, pues en esta zona se encuentran varios murales que ocupan fachadas enteras y me pareció un buen punto de partida. Hay que concederle al Ayuntamiento de La Laguna, junto al de Las Palmas de Gran Canaria, la decisión de financiar y apoyar el arte urbano, siendo en ese sentido pioneros frente a otras ciudades canarias como Santa Cruz de Tenerife o el Puerto de la Cruz, que han tardado más en unirse a esta iniciativa. Sin embargo, si nos adentramos un poco más en el tema veremos que solicitan el trabajo de unos pocos grafiteros cuya fama y “profesionalidad” está más consolidada. Así vemos que artistas como Erik Air (Galería. 1) o Muro (Galería. 2) se quedan con todos estos proyectos, acaparando estos planes de embellecimiento de la ciudad. En el caso de la obra de Erik, se trata de una excepción, teniendo en cuenta la opinión que tiene antes estas iniciativas, pues estos planes son en ocasiones controvertidos, teniendo en cuenta la elección de las paredes. Existen muchos espacios deteriorados y desaprovechados en muchas zonas de la ciudad que son ignorados y cuya explotación por parte de los artistas continúa penalizada.

Algunos grafitis de Trinidad tienen su cierta antigüedad (Galería. 3) y otros son más modernos, pero muchos están cargados de simbología canaria (Galería. 4), como caracteres guanches o especies endémicas. Todo un mensaje de identidad nativa, propio a los intereses publicitarios del Ayuntamiento. Cómo el mural “Cuidadores de personas” (Galería. 5), obra del lanzaroteño Matías Mata (Sabotaje al Montaje), parte del Festival Malpei (2018) y fruto de esta búsqueda de la administración pública de utilizar el arte urbano con fines, en este caso bien plasmados, de vecindad e identidad. Sin embargo, también encontramos otros tipos de manifestaciones y usos del grafiti. En La Laguna es más común encontrar negocios que se sirven de los servicios de los artistas urbanos para presentar sus locales (Galería. 6) que en Santa Cruz, por ejemplo. Y pese a que los murales son los más vistosos de la avenida, en las paredes y las columnas del pasillo podemos encontrar numerosos taqueos y pompas (Galería. 7).

Existen ciertos muros en la ciudad en dónde el grafiti está regulado, como es el caso de los muros circundantes a la zona del Cuadrilátero (Galería. 8). El problema que pueden presentar estos espacios es muy similar al de los murales: son solo los grafiteros con cierto reconocimiento los que suelen conseguir los permisos y sus piezas, una vez acabadas, pueden pasarse años en el muro antes de que sean “tachadas”. Cuando hablamos de una pieza tachada nos referimos a la superposición de obras, práctica muy común dentro de esta cultura y heredera directa de los tiempos de las guerras territoriales de bandas, aunque no siempre se trata de actos malintencionados. Se tienden a respetar las piezas de grafiteros famosos y se suelen tachar aquellas firmas o pompas de bajo nivel o muy antiguas.

En esta zona encontramos una pieza de otro colaborador: FeoFlip, que muestra una cadena de ensamblaje industrial; una “fábrica” de personas homogeneizadas (Galería. 9). FeoFlip es un perfecto ejemplo del grafiti lagunero, más centrado en los dibujos que en las letras y marcado por un fuerte carácter reivindicativo y metafórico (Galería. 10). Esto se podría explicar mediante el hecho de que La Laguna es una ciudad universitaria, donde un considerable segmento de la población son jóvenes adultos con un bagaje cultural y educativo acorde a la imagen “alternativa” y “bohemia” de la urbe. En una rápida comparación con Santa Cruz, podemos observar una población más envejecida, con una actividad económica más enfocada al aparato funcionario estatal y una oferta cultural más escasa.

La actividad grafitera en la zona de la antigua estación de guaguas es más purista, debido a la ilegalidad de las obras. Taqueos que son poco más que garabatos se

mezclan con piezas complejas en bloques de viviendas (Galería. 11). Cabe recalcar la condición de Patrimonio de la Humanidad de La Laguna, pues es un hecho que influye en la localización de los grafitis. Los artistas tienden a respetar los edificios y lugares históricos por lo que es extraño encontrar piezas en el casco antiguo, aunque no es imposible (Galería. 13). Por el contrario, una fachada de ladrillos es sumamente atractiva para los grafiteros, pues representan los muros donde se plasmaron los primeros grafitis en el Bronx (Galería. 12). Los grafiteros más veteranos buscan estas estructuras para otorgarle a la pieza un contexto más sórdido, más “underground”, mientras que es más habitual en las nuevas generaciones “romper” la limpieza de paredes monocromáticas.

Abundan los mensajes de protesta o crítica ante diversas cuestiones: dramas locales, aplicaciones de leyes (como la ley mordaza), situaciones políticas... También mensajes personales, no necesariamente con motivos artísticos, sino declaraciones de amor, por ejemplo. Pero como nos cuenta FeoFlip, así como el testimonio de otros artistas, nos encontramos con un proceso de cambio en la escena grafitera lagunera. Las nuevas generaciones vienen cargadas de nuevos estilos, perspectivas y nuevas ideas, pero ese espíritu combativo y reivindicativo se está perdiendo poco a poco, junto con la el conocimiento y la consciencia de donde proviene.

Santa Cruz

Aunque manteniendo la idea de la deriva en mente, comencé por El Toscal por una razón; en contraste con el casco antiguo de La Laguna, este barrio histórico, uno de los más antiguos de la capital junto con El Cabo y Los Llanos, se encuentra en un estado ruinoso y de progresivo deterioro. Si bien es cierto que La Laguna es Patrimonio de la Humanidad, El Toscal es considerado Bien Cultural desde 2007, pero la falta de conciencia vecinal y la desidia burocrática de las Administraciones la han llevado a una situación que supone el terreno perfecto para la proliferación de grafitis.

Así, el bombardeo de firmas y pompas son mucho más numerosas en Santa Cruz, a la par que más osadas, teniendo menos respeto por las fachadas en general (Galería. 14). Debido a que no existe una respuesta administrativa para borrarlos, las pintadas se solapan unas con otras, dando una impresión aún más recargada. Sin embargo, a causa de este mismo hecho, podemos encontrar obras de grafiteros bastante antiguas y “prestigiosas” dentro del gremio, lo que repercute en un efecto llamada. La gravedad que generan los grandes nombres atrae a las nuevas generaciones ansiosas de reconocimiento, que pintan alrededor (Galería. 15). Más

común en ciudades grandes, estos muros se pueden convertir en lo que se conoce en jerga como “Hall of fame” o “Muro de estrellas”, en donde se pueden encontrar colaboraciones de distintos artistas. Por ejemplo, y sin llegar a esa magnitud por supuesto, encontré una en la Calle San Martín, por encima de la Calle La Marina, en la que colaboran el famoso grafitero PEZ de Barcelona y el artista local Iker Muro (Galería. 16).

Podríamos decir entonces, que la naturaleza del grafiti ilegal santacruceño posee un mensaje político y social mucho más leve frente al contenido más reflexivo y nostálgico al grafiti noventero que presenta La Laguna, encontrando mucho más “ruido visual” que piezas trabajadas. Esto se puede explicar, como se ha mencionado con anterioridad, al aspecto más universitario y bohemio del arte callejero lagunero, en contraste a las nuevas generaciones más jóvenes y desinformadas de grafiteros de Santa Cruz. Sin embargo, precisamente por esa efervescencia adolescente, la actividad es mayor, más frenética y caótica, pero también más entusiasta y atrevida, como veremos ahora. Por otro lado, Santa Cruz presenta un incremento enorme de muralismo legal, fruto de su gradual integración en las iniciativas de la Concejalía de Cultura, que la convierte en una de las ciudades con mayor número de obras de arte urbanas de todo el Archipiélago.

Algo que cabe la pena destacar y que comentaremos más detenidamente en los testimonios de los colaboradores es el importante repunte de actividad que sufrió Santa Cruz a mediados de 2014. La escena grafitera metropolitana hasta entonces, si bien contaba con nuevas caras y experimentaba un ritmo creciente, se encontraba con pocos escritores dispuestos a considerar el grafiti como algo más que un hobby. Gente más veterana, como las *crew* “Royal” y “AIR”, iban abandonando paulatinamente los botes de spray, en busca de trabajos estables y huyendo de las multas cada vez más costosas. Mientras que los que recogían el testigo por 2012, exceptuando la *crew* “SP”, realizaban salidas más casuales y desorganizadas.

Es entonces cuando el joven conocido como RIOK comenzó sus andaduras nocturnas, bombardeando sin discreción cualquier fachada que encontrara a su paso como nunca antes nadie lo había hecho. Al contrario que “Prince”, otro coetáneo bastante enérgico, RIOK no estudiaba los lugares ni elaboraba ideas complejas, al menos en sus inicios, sino que realizó una invasión de las paredes sin cuartel (Galería. 17). El hecho de que pintara en zonas tan concurridas y céntricas como la Calle Castillo y El Guimerá y la actitud beligerante que demostraba contra otros grafiteros (como tachadas a piezas ajenas o mensajes de burla) motivó a una nueva promoción

de jóvenes grafiteros, mucho más destructores y descuidados pero enormemente activos, atrayendo aún más la atención de las autoridades. El resultado de esta nueva etapa fue una persecución policial tan brutal (haciendo seguimientos por primera vez mediante redes sociales como Instagram) que ha provocado el actual descenso del grafiti tinerfeño metropolitano. Paradójicamente, los restos que no han sido eliminados de RIOK y sus contemporáneos están parejos en cantidad con el de las anteriores generaciones, debido a esta batida policial, encontrando piezas más antiguas pero con un sentido estético y artístico más elaborado (Galería. 18) o incluso conceptual (Galería. 19).

Por lo tanto, la presencia de arte urbano en la capital tinerfeña ha ido evolucionando hacia la legalidad y el muralismo, con trabajos financiados por el ayuntamiento y festivales organizados por las Administraciones (Galería. 20). Sin embargo, y como veremos a continuación, las problemáticas con el grafiti persisten y estas iniciativas distan mucho de contribuir a una verdadera mejora e inclusión del mismo.

Entrevistas y cuestionarios

En total, realicé 3 cuestionarios y 2 entrevistas presenciales semiestructuradas grabadas a una selección de creadores que, en primer lugar se hallaron disponibles y dispuestos a colaborar en este proyecto y en segundo lugar, conformaran, aunque muy escuetamente, un grupo heterogéneo en edades, estilos, puntos de vista y trayectorias. Así pues, cuento con los testimonios de dos artistas pioneros de la escena canaria como Feo Flip, grafitero lagunero y miembro del colectivo local multidisciplinar callejero “Los Chinijos del Millo” y Sabotaje Al Montaje, eminencia del muralismo canario. Del mismo modo, entrevisté al veterano grafitero y fundador de la iniciativa “Muros Libres”, Erik Air y a artistas más jóvenes como Sloper, grafitero de mi generación y actual tatuador, y Bloms, artista plástico coetáneo de RIOK.

Primeros pasos y educación

En primer lugar, resulta de interés conocer un poco los inicios de todos ellos para entender mejor su evolución y contextualizar su trayectoria. En el caso de Sabotaje Al Montaje y Feo Flip, sus comienzos son bastante parecidos. Ambos provenientes de Lanzarote (Sabotaje nacido en 1973 y Feo Flip en 1984), se trasladaron de jóvenes hacia las islas mayores (Gran Canaria el primero, Tenerife el segundo), pasando varias horas en la calle y con una tabla de skate en la mano. Como ya hemos comentado, la cultura del skate se apropió de la estética colorida y rompedora del grafiti

y del Hip Hop y fue mediante videos y revistas que estos dos artistas tuvieron sus primeros contactos con esta vertiente artística. Esto los llevaría a escoger la rama de Artes en el instituto para posteriormente, finalizar los estudios universitarios de Bellas Artes, Sabotaje en La Laguna con 30 años y Feo Flip en Barcelona con 26. Los conocimientos académicos son clave para entender la diferencia de estilos, usos y formas del grafiti y es común que salidos de la Universidad, se “trascienda” del grafiti al arte urbano, incrementándose la atención al contenido y al mensaje de las obras.

En ese aspecto, difieren completamente de Erik Air. Nacido en Finca España en 1990, Erik descubrió el grafiti de la mano de los videojuegos, sobretodo, teniendo acceso a su primer spray con 13 años. Contando sólo con la formación académica obligatoria, Erik Air y su antigua crew “Air Boys” son el claro ejemplo del grafitero efervescente del extrarradio, saliendo a pintar todas las noches, jugándose la salud al pintar en edificios altos o abandonados y bombardeando las calles sin reparo. La satisfacción de competir y la emoción de la ilegalidad nocturna fueron los principales alicientes de Erik Air para pasarse los siguientes 5 años grafitando con sus compañeros sin cuartel. Existe pues, una motivación distinta en Erik que en Sabotaje o Feo Flip, los cuales se encontraron guiados siempre por un mayor interés por los aspectos creativos y de transmisión de mensajes (especialmente Feo Flip). Aún así, todos los creadores con los que he contactado empezaron de la misma forma, practicando grafiti ilegal de firmas y pompas, emulando la tradición neoyorkina.

En este sentido, podríamos decir que los informantes más jóvenes, “Sloper” y “Bloms” se encuentran en un término medio. Ambos comenzaron a interesarse por el grafiti a una edad similar, entre los 12 y los 13 años. Hasta entonces, César no concebía el grafiti como un arte ni como vandalismo mientras que Pablo lo entendía como una característica más de la cultura Hip Hop en la poco a poco se estaba adentrando. Mientras que Sloper siguió un proceso mucho más individual, alejándose del *bombing* y prefiriendo realizar grandes piezas llenas de color y personajes, Bloms abrazó el bombardeo de firmas y pompas buscando formar parte de esa cultura.

Actualmente, y hablo desde mi experiencia personal, pintar grafitis se ha convertido en una actividad que se puede iniciar en la adolescencia como una especie de rito de paso, comparable a beber alcohol antes de la mayoría de edad o empezar a fumar. En ningún momento establezco estas acciones como necesarias, o saludables, para el desarrollo social del individuo, pero si es cierto que la aparición de estas actividades puede ser y es frecuente a estas edades, en donde el carácter y personalidad del joven se está desarrollando junto con sus capacidades sociales. Es

común la adopción de actitudes más desafiantes ante cualquier tipo de autoridad, pues se comienza a poner en tela de juicio el valor de las leyes, tanto morales como jurídicas. Y en este proceso de experimentación de lo prohibido y lo tabú, no se puede negar que el pintar paredes por las noches sin ser visto es un perfecto ejemplo de desobediencia emocionante, a la par que creativa. En mi grupo de amigos y conocidos de mi generación, el que más o el que menos se ha pintarrajeado algo en algún lugar.

El grafiti ha avanzado y evolucionado como movimiento y ya no se encuentra tan ligado al sector más marginal de la población o a los barrios periféricos de las ciudades. Aún así, es lógico que las zonas deterioradas de la ciudad sigan siendo el principal objetivo de los grafiteros. Normalmente, ni a la administración pública ni a los propietarios le importan los edificios viejos y abandonados por lo que son zonas tranquilas donde pintar. Muchas piezas de enorme calidad se encuentran en interiores y no en exteriores. Sin embargo, la calidad de los grafitis no suele cambiar de lugares apartados a céntricos, pues el afán de encontrar la mayor visibilidad posible no siempre es primordial. Piezas de artistas urbanos canarios de gran renombre, como Txemy, se encuentran en lugares casi secretos, ya sea debido a la nostalgia de las primeras obras (Txemy actualmente expone en galerías de arte en Nueva York y colabora con marcas internacionales como Adidas) o como reivindicación de espacios.

Estilos, mensajes y contenido

Teniendo en cuenta los inicios de los entrevistados, tal vez podamos determinar algunas causalidades. Por ejemplo, queda patente que aquellos que tomaron la vía académica desarrollaron una trayectoria más orientada al muralismo y al arte urbano, puliendo un estilo con mayor contenido y mensaje. Aquellos que evolucionaron de manera autodidacta también perfeccionaron su estilo pero con una intención del grafiti mucho más práctica, enfocándose en el ámbito privado. Por ejemplo, Erik Air, una vez decidido a sacar provecho de la actividad que había ocupado todo su tiempo desde la adolescencia, comenzó a realizar encargos de locales para decorar tanto exteriores como interiores, consolidando con el tiempo una profesionalidad y una cartera de clientes sólida. Sabotaje, participó en numerosos festivales, convenciones y ferias por todo el mundo, ganándose un prestigio que le serviría para convertirse en uno de los nombres habituales que la Administración pública local propone a la hora de organizar cualquier evento relacionado con el arte urbano, al igual que Feo Flip e Iker Muro. Por su lado, y empujado como todos a abandonar en algún momento el grafiti ilegal, Sloper dejaría las paredes para adentrarse en el diseño gráfico para posteriormente

comenzar una carrera como tatuador, mientras que Bloms destacaría en algunas exposiciones y concursos de arte, encaminándose en el terreno del arte plástico.

Siguiendo con este análisis contextual, repasaremos el contenido de la obra de los 5 para hallar rasgos identitarios que se correlacionen con sus experiencias. Feo Flip, posee un trazo fácilmente reconocible en el que las letras y los textos casi han desaparecido. Recordemos que las bases del grafiti se sientan en la caligrafía, la repetición de seudónimos y la transformación de las letras. Fran menciona a Banksy y a Jean-Michel Basquiat como dos de los artistas que más influyen en su obra, al igual que el cómic norteamericano, el manga japonés o el cómic europeo de Moebius. Todo este bagaje cultural explica su acercamiento a las formas y los dibujos, en los que suele utilizar una gama de colores apagados en unas composiciones cargadas, detallistas y oscuras. También hace comprensible el fuerte mensaje político y social que poseen sus trabajos, con una imaginería biomecánica y figuras grotescas y anamórficas, a veces con un toque onírico (Galería. 21). Otra de sus señas características es el especial cuidado que pone en la integración e interacción de sus imágenes en el espacio público, buscando ser respetuoso con el entorno al tiempo que original en sus diseños.

Por su parte, Sabotaje también se decanta por los dibujos, sin embargo su arte es totalmente terrenal y realista, especializándose desde hace años en retratos. Matías suele pedir permiso a los vecinos de la zona en la que va a trabajar para fotografiarlos. Luego, en base a estas fotos, realiza composiciones de gran tamaño en donde el uso del color es mucho más vívido e hiperrealista que el de Feo Flip. Según sus propias palabras, le gusta “hacer un homenaje al barrio y las gentes que pinto” pues le da más sentido y coherencia al acto de pintarles sus espacios. En su obra también observamos un mensaje comprometido, más social que político, donde abunda la nostalgia, el folkore canario, la familiaridad y la cercanía. Esta calidez entrañable es sin duda la razón por la que muy recientemente le fue asignada toda una fachada de la Calle Castillo, donde conmemora la figura del trompetista callejero Nilo Caparrosa (Galería. 22). Siendo el más veterano de todos los creadores que entrevisté, su lucha por la inclusión del arte urbano la concibe “desde dentro del sistema”, utilizando sus buenas relaciones con los cabildos y ayuntamientos para promover proyectos como “CreAs”, colaboración con las vallas publicitarias de la empresa As donde cada año escoge a un grupo de jóvenes grafiteros, tatuadores y artistas locales para que pinten algunas vallas en diferentes zonas de la isla.

Completamente distinto es el caso de Erik Air. Con una mente y una energía que parece inagotable, el estilo de Erik refleja precisamente eso: dinamismo e intensidad, con colores vivos, letras afiladas y vertiginosas, múltiples efectos como rayos o destellos y una clara predilección a las letras y mecánicas del grafiti noventero. Sin embargo, Erik se niega rotundamente a que se le adscriba a un estilo, pues su estilo es “el que el cliente escoja”. En la entrevista que le realicé comentaba: “Ya tuve toda mi juventud para mostrar mi ego y me parecería muy egoísta anteponer mi estilo a los deseos de cualquiera que me contrate”. Tampoco le gusta nada la palabra artista: “Yo soy un empresario que ofrece un servicio; profesional y estético por supuesto, pero nada más. Mi prioridad es reflejar lo que me piden prometiendo darlo todo en cada trabajo”. También se encuentra fuertemente implicado en la búsqueda de una solución a las tensiones sociales que sigue generando el grafiti ilegal pero no de la mano de las Administraciones, pues considera que desvalorizan el trabajo del artista con salarios mediocres, trabajos de poca duración y fines claramente propagandísticos y populistas. Él propone en su proyecto “Muros Libres” precisamente eso, la implantación de espacios y paredes en la ciudad que permitan a los jóvenes plasmar y desarrollar sus inquietudes artísticas sin miedo a recibir multas, ponerse en peligro o destrozar el mobiliario urbano. En Santa cruz podemos encontrar algunos muros habilitados para tal fin en la Av. Bravo Murillo y sus alrededores (Galería. 23). Resulta paradójico la condena que realiza al “grafiti vandálico”, siendo él sin duda, uno de sus máximos exponentes en su juventud. “Yo no juzgo a los chiquillos que salen a bombardearlo todo porque conozco perfectamente la sensación. Yo estaba obsesionado. Pero ahora lo veo desde otra perspectiva y trato de convencer en mis talleres a la pibada para que pinten en zonas seguras.” Resulta igualmente curioso, que sean los mismos adolescentes los que más critican estas iniciativas, pues consideran que el grafiti legal perdería su esencia y razón de ser sin ese carácter transgresor y combativo.

En el caso de Bloms, podemos apreciar un acercamiento al arte más museístico pero conservando la frescura, los colores y las técnicas del grafiti, e implementándolas en obras con un acabado neoclásico. La utilización de imágenes clásicas, provenientes del barroco o el renacimiento, se combinan con formas coloridas pero buscando, más que una fusión de ambos estilos, un contraste chocante. Inventivo y curioso, Pablo antepone el proceso creativo y el resultado al mensaje y se puede entrever esa concepción pragmática que tienen los artistas más jóvenes que entrevisté. Es decir, ninguno de los 3 nacidos después de los 90 cursaron estudios universitarios, aún cuando la idea de profesionalizar su afición era profunda. Esta

posibilidad de acceder al mercado laboral sin una preparación académica podría explicarse mediante algunos factores, como por ejemplo la crisis económica de 2007, que provocaría una falta de ingresos para costear una carrera y por consiguiente, la necesidad de hallar alternativas como cursos, talleres o ciclos superiores; o el auge de las redes sociales, con una mayor facilidad para compartir y comercializar tu obra al tiempo que pone en contacto a los creadores y los organiza; o incluso, la reciente y creciente aceptación del grafiti, el arte urbano y todos sus derivados en el terreno profesional insular, alejándose poco a poco de la marginalidad o el desdén.

En el caso de Sloper, estas razones pueden haber jugado a su favor. Con una predisposición por los murales organizados y las piezas planificadas de antemano, cuando César fue madurando comenzó a pasar más tiempo dibujando y pintando en libretas que en muros, tratando de evitar la persecución policial, cada vez más dura en esos años, el elevado precio de los botes de spray, pero sobretodo, queriendo poner distancia entre su arte y lo que muchos consideraban simple vandalismo. Es por ello, que una vez terminada su fase grafitera, se pasó al diseño gráfico. Y es comprensible. El estilo de Sloper se inspira en los cómics y en el anime, aún más que el de Feo Flip, pero sus trabajos son mucho más coloridos y con todo tipo de texturas. Encontrando en el tatuaje una manera de poder plasmar sus inquietudes artísticas de manera remunerada, su estilo ha evolucionado en una mezcla de *oldschool*, *neotradicional* y *cartoon*, muy demandado en los últimos años, con una combinación de líneas muy gruesas frente a otras muy finas, dejando un acabado muy limpio. Es el *tattoo*, nos cuenta Sloper, lo que le ha enseñado a valorar realmente su trabajo y su persona, trascendiendo la afición a la vocación. En cuanto al mensaje en su etapa grafitera, podríamos decir que se basaba mucho en su estado emocional, pero siempre ha estado más enfocado en el cuidado estético, como Bloms, no identificándose en absoluto con el aspecto reivindicativo y contracultural sino más bien, en el elemento liberador del muralismo.

Análisis de los discursos sociales a través de la prensa

En este último apartado examinaré y descompondré las noticias escogidas (Anexo III), comprendidas entre el periodo de 2017 hasta la actualidad, argumentando las impresiones que sugieren para, posteriormente, ponerlas en contraste con los discursos de los creadores entrevistados y así, determinar en qué estado se encuentra esta actividad cultural en la zona metropolitana de Tenerife.

Comenzaremos ejemplificando la complejidad del debate, en torno al uso del espacio público, que el grafiti genera y de cómo las Administraciones suelen cambiar de discurso dependiendo del contexto. La primera noticia (Anexo III.1) tiene un enfoque en principio integrador y progresista, al tratarse de la contratación de 7 grafiteros para la remodelación del Parque Las Indias. Interviene el Ayto. de Sta. Cruz y entre los artistas se encuentran los anteriormente mencionados Sabotaje al Montaje e Iker Muro. Más adelante comprobaremos que suelen recurrir a los mismos nombres para este tipo de proyectos, creándose una legitimación entre los artistas que mantienen buenas relaciones con la Ad. Pública y una estigmatización con aquellos que no conocen. Este es el caso de la segunda noticia (Anexo III.2), en la que el reconocido artista callejero Freddy Chalk (especializado en trabajos con tiza en el pavimento) realizó una obra en la Plaza del Príncipe, generando un intenso debate en Twitter sobre el espacio público y la concepción de arte, después de que la cuenta de la Policía Local condenara la pieza. Entre los detractores encontramos no sólo al cuerpo policial, sino a los periódicos de El Día y el Diario de Avisos y a la alcaldesa de Sta. Cruz en ese momento, Patricia Hernández (misma alcaldesa que aprobó la remodelación del Parque Las Indias). Entre los defensores, varios tuiteros apreciaron el valor artístico de la pieza, su poco impacto al entorno (al tratarse de tiza y de fácil borrado) o la recepción que el artista recibía en otras ciudades de Europa.

También encontramos un claro ejemplo de difusión discursiva en contra del grafiti ilegal (Anexo III.3). Es interesante comprobar que las motivaciones del autor y las causas de su arrepentimiento son solapadas por la narración de la actuación policial, perdiendo la oportunidad de discutir levemente las problemáticas y posibles soluciones para el evidente problema que supone la parte más vandálica de esta actividad cultural. En contraste, en otra noticia analizada (Anexo III.4), se explica el proceso de creación y expone los resultados favorables del ya mencionado proyecto “Muros Libres” en la ciudad de La Laguna. El hecho de que ahonde más en el las vicisitudes del proyecto y no en la difusión de discursos o el reclamo de logros por parte las Administraciones le aporta un tono más consciente y preocupado a la noticia a la vez que la hace más valiosa a la hora de generar más iniciativas conciliadoras.

Continuamos con otra noticia (Anexo III.5) que sigue la misma dinámica: mediante talleres para 13 institutos se busca concienciar e informar a los jóvenes del valor del patrimonio histórico pero también se anima a buscar zonas desmejoradas de la ciudad con el fin de arreglarlas y embellecerlas mediante el grafiti. En esta ocasión, no sólo se trata directamente el problema vandálico mediante la educación del mayor porcentaje

de los practicantes, los jóvenes, sino que el propio artículo define el grafiti como “un lenguaje expresivo, un arte urbano, un lenguaje artístico contemporáneo”. Esto marca definitivamente el tono de la noticia, moderadora, comprometida y en busca de remedios para el conflicto.

Cabe destacar que ambas noticias se desarrollan en la ciudad de La Laguna y no es casualidad. Si bien es cierto que se trata de una urbe con una gran cantidad de edificios históricos, lo que conlleva a una mayor preocupación por el mobiliario urbano, no se puede negar que La Laguna es una ciudad más proactiva a buscar soluciones a la polémica. En esto parecen coincidir tanto artistas como medios, y sólo hay que comparar las estrategias con su ciudad gemela. En los últimos años, Santa Cruz ha adquirido mayor conciencia del valor cultural y transformador que puede llegar a tener el grafiti y prueba de ello es el proyecto “Sumérgete en Santa Cruz”, comenzado en 2013 y que ha pintado hasta 22 paredes. Pero como ya hemos mencionado, el Ayuntamiento de la capital tinerfeña sólo recurre a los mismos nombres para realizar estos trabajos, y todos ellos son artistas consolidados, profesionales y más importante, mayores. El gran problema del grafiti ilegal es que está ejercido en su inmensa mayoría por adolescentes, de los cuales, sólo unos pocos continuarán con esta práctica hasta convertirla en un oficio con el que puedan acceder a este tipo de proyectos.

Además, ya hemos hablado también de la confrontación a la autoridad intrínseca del grafiti que, desde sus inicios, nunca ha menguado. Esta resistencia contracultural que presenta difícilmente puede ser institucionalizada y una de las pocas respuestas que se le pueden dar es a través de una educación consecuente con la ideosincracia de esta subcultura. De una manera algo burda tal vez, La Laguna está poco a poco dando los pasos en esta dirección, mientras que Santa Cruz se limita a crear enormes escaparates mientras sigue persiguiendo y multando a un ejército de niños. Asimismo, y retomando el proyecto “Sumérgete en Santa Cruz” que, en colaboración con el Ayuntamiento, su promoción y financiación corra cargo de la empresa petrolera CEPSA (actor principal en las islas desde hace 90 años en la reserva, almacenamiento y distribución energética de Canarias), no genera simpatías, sobre todo si atendemos al carácter contrahegemónico grafitero del que venimos hablando.

En una entrevista para Canarias7, Sabotaje Al Montaje comentaba: *“Aquí se pintaron muchos murales, pero los más políticos fueron desapareciendo por la alineación social que se produjo en torno a lo cívico. El espacio público ahora es sólo un lugar de tránsito. No vivimos los espacios y el poder político se piensa que la*

ciudad es de ellos". Esta frase casa totalmente con la lucha de poderes existente en el espacio público (Monreal, P. 2016: 101), y Canarias no es una excepción. Si los actores sociales que instigan las reformas y remodelaciones del espacio público en Tenerife fueran cambiando con el paso del tiempo, no sólo no habría problema sino que podría ser incluso positivo, en el sentido de entender la ciudad como un espacio consensual, innovador y preocupado por las relaciones sociales que en él ocurren (Vázquez, C. 2004). Pero Canarias presenta un estancamiento y perpetuación de las mismas élites políticas y económicas durante el paso del tiempo que roza el caciquismo, lo que explica esta "limpieza" discursiva del espacio público; esta resignificación y apropiación en las zonas céntricas en contraste con el abandono de las zonas marginales sin intereses administrativos o empresariales (como ya hemos visto en el caso de El Toscal) (Franquesa, 2007).

Otro problema que presentan estos proyectos reformadores es la poca remuneración que recibe el grafitero. Esto se debe a un tecnicismo legal mediante el cual los murales, aunque sean fachadas enteras y se realice no solo una técnica de pintada sino una reconstrucción de las paredes para la mejor conservación posible, no se consideren obras, lo que conlleva a que los fondos destinados a la contratación de arte urbano legal sean mucho menores que los de una construcción o reconstrucción pequeña. El salario que cobran estos artistas pues, es el mismo que cobraría un pintor corriente por pintar la pared entera de blanco, lo que dice mucho de la desvalorización de esta actividad como profesión. "Están frenando la estructura laboral del arte porque abaratan el mercado" opina Sabotaje, punto con el que Erik coincide. La mayoría de los canarios que practican el graffiti lo hacen como hobby, al no poder acceder al mercado laboral, pues parece que los artistas urbanos sólo gozan de consideración, prestigio y buenos sueldos cuando entran a los museos y son asumidos por el mercado del arte. Y para llegar a este punto, el grafitero tiene que pasar años puliendo hasta la excelencia su trabajo y contar con la suerte de conseguir clientes que confíen en una labor que algunos todavía no ven con buenos ojos. Todo ello mientras sigue sufriendo las penalizaciones de las autoridades, por supuesto.

El papel que juega la prensa es crucial para entender la percepción que la población civil local tiene de esta subcultura urbana, y hasta hace relativamente poco, las campañas de desprestigio y censura del graffiti se combinaban con noticias elogiando y glorificando el buen trabajo policial. Al tratarse de una danza nocturna que solo bailan dos (el policía y el grafitero), el desconocimiento de los hechos en los que se desarrollan las detenciones y las investigaciones a menudo es enorme y

equivocado. Testimonios de varios artistas aseguran que muchas veces, los arrestos ocurren de casualidad, sin investigación de ningún tipo, por lo que muchos no se toman en serio los grandes titulares, mientras que otros sospechan que utilizan esta propaganda para recibir mayor financiación. Por supuesto, la comunidad grafitera ilegal guarda un gran rencor hacia el cuerpo policial por lo que tampoco ha de aceptarse su palabra al pie de la letra. No obstante, las autoridades se exceden en sus obligaciones ejerciendo abuso de poder en diversas ocasiones, pues hay que tener en cuenta que los lugares frecuentados por los grafiteros son apartados y escondidos y el anonimato de sus acciones sirven para ambos actores.

Volviendo a la prensa, pese a que es un medio divulgativo que les debe a sus lectores la mayor objetividad posible, muchas veces sirven como empresa contratada para promulgar los mensajes y discursos de las élites. Así pues, y cómo podemos comprobar en este análisis de contenido periodístico, existe un cambio discursivo en las noticias más recientes. El reciente homenaje realizado a Nilo Caparrosa (Anexo III.6) supone un último ejemplo de la transformación gradual de grafiti delincencial a arte urbano, en donde la idea de lugar se deja de percibir como legal o ilegal, sino más bien en clave de contrataciones, en toda una suerte de capitalización de los espacios. La institucionalización del grafiti se va consolidando lentamente junto el interés de los ayuntamientos, y de la prensa, y por ende, de los ciudadanos.

No vayamos a pensar sin embargo, que los residentes no tienen opinión propia. La manipulación de las masas es efectiva sólo en parte y en la última noticia (Anexo III.7) nos hallamos ante una comunidad de vecinos que decide pedir al Ayuntamiento de La Laguna que retire la obra de Ione Rodríguez (parte del proyecto "Calle Malpai", en la Av. Trinidad) por motivos de humedades y para la posterior ubicación de un anuncio publicitario. El tema se hizo eco en las redes y varios residentes alzaron la voz lamentando la ausencia de la obra, entre ellos el propio artista. Aquí confluyen distintos puntos de vista, poco o nada influidos por la prensa o las Administraciones. Por un lado, los transeúntes que, ya acostumbrados a la presencia de arte urbano en las calles, se apropian y encariñan de la obra, considerándola una mejoría del entrono y una seña de identidad de la avenida. La indignación del artista, que en el pasado no habría manifestado nunca su opinión, argumentando que el mural estaba preparado para las humedades y airado por no haber sido consultado por ninguna organización. Y por último, la comunidad de vecinos, aquellos que tienen la última palabra en el conflicto al ser los propietarios, y que sin embargo, con el devenir de los acontecimientos, se han tornado casi como la parte desconsiderada del asunto.

Incluso el tono de la noticia les es ligeramente acusatorio, lo que nos indica que la percepción social se ha tornado mucho más favorable en los últimos años al arte urbano legal.

IX. CONCLUSIONES

Durante el recorrido de este trabajo se ha obrado en torno al objetivo de explicar cómo ha ido transformándose la escena artística del arte urbano y el grafiti en la zona metropolitana de Tenerife hasta llegar a su actual estado. En base al análisis discursivo y comparativo de los diversos actores sociales hemos comprobado que, en efecto, el grafiti en Tenerife es una actividad cultural y artística que ocupa de manera ilegal espacios de anonimato, identificados como no-lugares (Augé, 1993), pero que sin embargo, está experimentando en años más recientes, un alejamiento de lo vandálico hacia una institucionalización y una mayor aceptación social.

También se ha podido atestiguar la enorme pluralidad de opiniones existente dentro de propia comunidad de creadores con respecto a su uso, su mensaje, sus estilos, sus lugares y sus significados; y de cómo estas varían dependiendo de categorías sociales como la edad y la educación dentro de un contexto histórico determinado. Gracias a los testimonios de los informantes, confrontamos la complicada realidad que tienen los grafiteros en Canarias para profesionalizarse, por un lado debido a la obligatoriedad de pasar por una fase inicial de consagración y reconocimiento, que los expone a numerosos problemas legales y económicos, y por otro lado por la formación de un mercado elitista basado principalmente en los contactos y las buenas relaciones con las Administraciones públicas, las cuales sólo han sido posibles recientemente después de años de perfeccionamiento y concienciación.

Ante esta realidad, observamos que la mayoría acaban renegando del grafiti ilegal para o bien abandonar por completo esta tarea o para adentrarse en otros mercados laborales privados en donde puedan hacer uso de sus habilidades artísticas, como son el arte plástico, el arte museístico, el diseño gráfico o el tatuaje. Frente al muralismo legal, ejercido en festivales, talleres culturales o proyectos de embellecimiento urbano, financiado por los Ayuntamientos o por grandes empresas privadas, encontramos unos pocos grafiteros que han conseguido hacerse un hueco en el sector privado, probando así, que también es posible una profesionalización más estándar y autónoma.

Aún así, la mayoría de los grafiteros profesionales se lamenta del actual estado de la situación, al reconocer una falta de respuesta gubernamental ante la problemática que supone la faceta más conflictiva y antiautoritaria del grafiti y son muchos los que apoyan y colaboran con proyectos de concienciación social. Dentro de las posibles respuestas, la educación en escuelas e institutos sobretodo, y la aplicación de zonas y paredes libres para desarrollar esta actividad parece ser la más plausible. En este sentido, y aunque de forma lenta y algo errática, parece que se están empezando a dar los pasos adecuados.

Por otro lado, y bajo una perspectiva de género, el ejercicio del grafiti ha sido desde inicios una actividad predominantemente masculina. La comunidad grafitera ha contado siempre con una base integradora y multicultural por lo que los posibles motivos de la ausencia general de mujeres se puede a aspectos socioculturales más amplios. En un contexto heteropatriarcal, en el que lamentablemente aún nos encontramos, la peligrosidad que supone, al tratarse de una actividad delictiva y nocturna puede ser uno de los motivos. El relativo menor uso del espacio público con la relegación machista de la mujer al ámbito doméstico o la configuración que se ha formado del grafiti como un rito de paso urbano y moderno para los hombres adolescentes pueden ser otros. En cualquier caso, el aumento incipiente de mujeres grafiteras en Tenerife es evidente, gracias a la pérdida gradual de esa estigmatización social de la práctica y la institucionalización de la misma.

En el punto de vista de las Administraciones públicas hallamos posturas encontradas. Por un lado desde los Ayuntamientos se ha comenzado a percibir el enorme potencial propagandístico y cultural que la implantación de algunos murales en las ciudades puede causar, dando sensación de modernidad y embelleciendo zonas periféricas deterioradas. En contraste, las medidas de los cuerpos policiales se han encrudeciendo en los últimos años, frenando y anulando lentamente la proliferación del grafiti ilegal, polémico por un lado pero cuna de nuevos y jóvenes artistas por otro. Por su parte, la población civil se encuentra dividida entre los que aprecian el arte urbano y los que condenan esta actividad, aunque se percibe una lenta aceptación social y una toma de conciencia de la pérdida de voz en el uso del espacio público.

Y es que este es un peligro, más propio de las grandes capitales europeas, pero que se empieza a vislumbrar en la zona metropolitana de Tenerife. Las élites políticas y económicas locales se están reapropiando física y simbólicamente del espacio público en las zonas céntricas burguesas mientras se invisibiliza a los barrios marginales (Franquesa, 2007). El trato del grafiti en unas zonas u otras es un ejemplo

paradigmático perfecto: una pintada ilegal en plena Calle Castillo es vista como un escándalo pero una pintada en un muro ruinoso de El Toscal es inevitable.

Siguiendo otro de nuestros objetivos, hemos hallado inconcluyente que el grafiti canario tenga una identidad, estilo o forma de hacerse distinta del de otras partes del mundo. La premisa de que nuestra insularidad y contexto socioeconómico y regional podría influir en algún tipo de particularidad, ya fuera estética o discursiva. Encontramos grafitis de simbología guanche, de independentismo canario, murales con temáticas folclóricas y mensajes de protesta ante temáticas locales, pero en líneas generales se concluye que el formato de arte callejero canario es muy similar al de la Península, a su vez muy inspirado en el grafiti estadounidense primigenio. Si bien cabe destacar que el grafiti y sobre todo, el arte urbano europeo y americano presentan diferencias a tener en cuenta y en este sentido, podríamos decir que el canario bebe de ambos.

Por otro lado, hemos conseguido realizar una pequeña cronología, gracias al testimonio de Erik Air mayormente, mediante la cual podemos nombrar y agrupar los colectivos de grafiteros y muralistas más importantes de la escena Tinerfeña desde sus inicios hasta 2014 aproximadamente, debido a como ya hemos comentado, la actividad ilegal se ha ido tornando cada vez más caótica y desorganizada, debido al abandono de los veteranos y la menor continuidad de los neófitos, combinada también con el recrudecimiento de las medidas policiales. La cronología se podrá ver en los anexos (Anexo II).

En un contexto histórico de desarrollo mediático, multiplicación de códigos cerrados, crecimiento demográfico y urbanístico nunca antes visto, el grafiti y el arte urbano suponen una respuesta cultural de la población para reafirmar su identidad, evadirse, criticar o proponer. La estigmatización que sufre el arte urbano debido a las infracciones legales que puede llegar a perpetrar, se encuentra injustificada si pensamos que el artista no suele buscar el beneficio personal sino lanzar un mensaje que incite a los espectadores a cuestionar una realidad consensuada, el *status quo*, el hecho de que las leyes de propiedad están por delante de los derechos del uso libre del espacio. Por supuesto, se trata de una reflexión que se presta a las interpretaciones subjetivas: habrá quien lo considere una imposición de la voluntad personal del grafitero al del bien público, pero los que apoyamos el arte urbano lo vemos más bien, como un gesto activista contra la ilusión de que el control administrativo busca un mundo civilizado y próspero, y no sus propios intereses.

Es comprensible que para muchos el grafiti constituya una ofensa social, porque se salta las fronteras establecidas por las entidades políticas, pero también molesta porque lo consideran egoísta y atrevido, porque asume totalmente la frase pronunciada por el famoso artista dadaísta francés Marcel Duchamp (1887-1968): “esto es arte porque lo digo yo”. Sin duda, el grafiti presenta en su dialecto interior y exterior un cierto egocentrismo, pero el impulso de dejar nuestra huella allá por donde pasamos es algo inherentemente humano. El arte urbano es la forma de arte más efímera que existe, y sin embargo está impulsado por la necesidad cultural de recordar.

La ciudad puede ser deshumanizante y vacía, y la burocracia muchas veces autoriza y financia arte de mala calidad que se ha ido degradando con el tiempo, por lo que el arte urbano se presenta como una alternativa decorativa necesaria ante esta especie de “horror vacui” del espacio público. Se critica al grafiti de ser excesivo, en la acumulación de “tags” por ejemplo, y que se reproduce de manera preocupante afeando la ciudad, pero lo mismo se podría decir de la multiplicación publicitaria en un entorno que a lo mejor es “demasiado” público y que exige estas fantasías íntimas; estos discursos privados y codificados. No obstante, esto no quiere decir que no sea arte público, simplemente es arte no autorizado que señala la hipocresía que engloba la concepción de “lo público”. Esto no justifica el ataque a monumentos, estatuas u obras de arte públicos por parte de chavales sin escrúpulos armados con botes de spray (como fue el sonado caso de “*Carmen*”, escultura del famoso Antonio López, que fue exhibida temporalmente en el Parque García Sanabria en abril de 2014 y que amaneció con una firma del grafitero *Thoer* en la frente) pero si explica esta iconoclastia, esta dureza del arte protesta que busca que se ponga el grito en el cielo ante semejante herejía.

Tras la posguerra, se produjo un empoderamiento de la cultura joven que dura hasta nuestros días. Y el arte urbano es joven y se identifica más como un fenómeno social que como un movimiento artístico. Por tanto, es normal que sea satírico, agresivo y contracultural, y su razón de ser es de resistencia ante lo hegemónico. Estas obras no se pueden reducir a simples actos vandálicos y destructivos si se tiene en cuenta el auge exponencial y la difusión mundial que han experimentado. Lo que plantea este fenómeno, es que se está desarrollando un cambio paradigmático en la manera que tienen los individuos de relacionarse con la economía, la política o la arquitectura. El arte urbano atenta contra el consumismo voraz, por ejemplo, pese a que paradójicamente, sus características se aproximen a las del *branding*, con su

iconografía y su saturación logotípica. Imita muchas de sus técnicas y estrategias de visibilidad, apropiándose de su lenguaje de manera irónica, y ya no sólo como manera de dejar en evidencia la hipocresía y la mentira de las relaciones entre multinacionales y gobiernos, sino como una manifestación de lo absurdo de esta situación.

“Cualquier actividad realizada sin autorización que, sin embargo, exija su difusión pública debe entenderse primordialmente como una modalidad de discurso.”
(McCormick, 2010: 16)

X. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Arribas y Dietz (2020). Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y descoloniales. CLACSO, Buenos Aires
- Armstrong, Simon (2019) Street Art. Blume, Barcelona, España
- Augé, Marc (1993) Los no lugares. Espacios del anonimato: Antropología de la sobremodernidad. Guedisa. España
- Bateson, Gregory; Ruesch, Jurgen (1951). Comunicación: la matriz social de la psiquiatría. Pantianos Classics, Estados Unidos
- Baudelaire, Charles (1863). Le peintre de la vie moderne. Le Figaro, París
- Bengtson, P. (2014). Street art world. Lund: Almendros Granada Press, Suecia
- Benjamin, Walter (1983). Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism , Verso, Londres, Reino Unido
- Betling, Hans (2002) Antropología de la imagen. Paderborn, Alemania
- Debord, Guy (1999) Internacional situacionista, vol. 1: La realización del arte. Literatura Gris, Madrid, España
- Figueroa-Saavedra, Fernando (2007) “Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio”. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXII, # 1, Madrid
- Forge, A. (1973) Primitive Art and Society, Oxford University Press, Londres
- Franquesa, Jaume (2007). “Vaciar y llenar, o la lógica espacial de la neoliberalización”. REIS #118 pp 123-150, España.
- Frigueri, Flavia (2018) Pop Art. Blume, Barcelona, España

- García Vázquez, Carlos (2004). Ciudad Hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI. Gustavo Bili, Barcelona, España
- Gleizer Salzman, Marcela (1997) Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas. FLACSO, Mexico
- Goffman, Ken (2005) La contracultura a través de los tiempos. Anagrama, España
- Grau Rebollo, Jorge (2012) "Antropología Audiovisual: Reflexiones teóricas". Alteridades # 22, España
- Hall, Stuart / Whannel, Pady (publicación original 1964) (2018) The Popular Arts. Duke University Press, Reino Unido
- Harvey, David (2006). Paris, capital of modernity. Routledge, Taylor & Francis Group, Nueva York, Estados Unidos
- Hoggart, Richard (1957) The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life. Penguin, Londres, Reino Unido
- Ingold, T. y Vergunst, J. (2016). Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot. Routledge, Reino Unido.
- Kottak, Conrad Phillip / Kozaitis, Kathryn A. (2003). On Being Different Diversity & Multiculturalism in North American Mainstream. Mc Graw Hill. Estados Unidos
- Krotz, Estéban (1993). "La producción de la antropología en el Sur: características, perspectivas, interrogantes". Alteridades, vol.3, #6, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México.
- Luhmann, Niklas (1998) Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia. Editorial Trotta, España
- Lévi-Strauss, Claude (1974). Antropologie structurale. Plon, París.
- M. Gimeno Blay, Francisco / Mandingorra, M^a Luz (1997) Los muros tienen la palabra. Universitat de València, Departamento de Historia de la Antigüedad de la Cultura Escrita, España
- Martínez Rentería, Carlos (2000) Cultura – Contracultura. Plaza & Janés, Barcelona, España
- Martínez, Roberto / Araiza, Erika (2016) "Hacer de la calle un museo de la calle". Desacatos # 51, Mexico
- McCormick, Carlo (2010) Trespass: Historia del arte urbano no oficial. Taschen. España

- Monreal, Pilar (2016) "Ciudades neoliberales: ¿el fin del espacio público? Una visión desde la Antropología urbana". QuAderns-e Institut Català d' Antropologia #21, Barcelona, España
- Pellicer, Vivas y Rojas (2013). "La observación participante y la deriva: dos técnicas móviles para el análisis de la ciudad contemporánea." EURE vol. 39 # 116, Chile
- Reinecke, J. (2007). Street-Art. Urban Studies, Alemania
- Roszak, Theodore (1969) El nacimiento de una contracultura. Editorial Kairós, Barcelona, España
- Saramago, José (2000) La caverna. Editorial Alfaguara, Madrid.
- Savater, Fernando / De Villena, Luis Antonio (1988) Heterodoxias y contracultura. Montesinos, España
- Vertov, Dziga (1973) El Cine-Ojo. Fundamentos, Madrid
- Williams, Raymond (1958) Cultura y Sociedad, Chatto y Windus, Reino Unido

Páginas web

- https://www.canarias7.es/hemeroteca/sabotaje_al_montaje_un_artista_consagrado_en_la_calle-IECSN440228 (Entrevista a Sabotaje al Montaje) (2016)
- Schiller, Sara y Marc (2001) www.woostercollective.com . Nueva York
- Documental "Graffiti se escribe con dos efes" Meeting of Styles, Islas Canarias (2018) Fuente: Youtube Canal: Villa de Ingenio

XI. ANEXOS

XI.I Cronología del grafiti tinerfeño

Las fechas corresponden al año donde comienza cada generación. Aquellos periodos con dos fechas que se encuentran cerrados son porque se consideran generaciones terminadas cuya actividad en la actualidad prácticamente no es relevante. También es necesario señalar, que dichas generaciones fueron en su virtual mayoría ilegales y no es a partir de la 3ª generación del 2008 empieza a contar con grafiteros que desarrollaron una profesión en torno al arte urbano o sus derivados.

❖ | 1984 - 1990 |

- Artista independiente: YOR (Primer grafitero que se conoce)

❖ | 1998 - 2003 |

- Crew: UPC (Integrantes conocidos: STEM, CENO, EVIL)
- Crew: EDK (Integrantes conocidos: SEUS, SER)
- Crew: BDC (Integrantes conocidos: STONE, EAST)
- Crew: STB (Integrantes conocidos: SEPE, PSY, SK)

❖ | 2008 |

- Crew: AIR (Integrantes conocidos: ERIK, TROPA, DIOR)
- Crew: ROYAL (Integrantes conocidos: AKON, MATEM ,FRIS, LAZER)

❖ | 2012 (aprox.) |

- Crew: SP (Integrantes conocidos: POME, LONE, SEKO)
- Artistas afiliados pero sin una crew propia: WER, THOER, PRINCE, RENS, BOMBER, WANDITS, TROPA, SLOPER, ARO, MEYER, RUSTY
- Artista independiente: NOST
- Artista independiente: GORE
- Artista independiente: FERK

❖ | 2014 |

- Artista independiente: BLOMS
- Crew: BATATAS (Integrantes conocidos: RIOK, WON/GUON)

XI. II Gráficos

Gráfico 1: Portada

Título: "Tanausú, Tierra y Nobleza"

Ubicación: Casa de la Cultura Braulio Martín Hernández, La Palma

Autor: Sabotaje Al Montaje

Fecha: 2016

Fuente: StreetArtNews.net

Gráfico 2: Manifestaciones, estilos y herramientas (pág. 8)

Título: Guerrilla Art Movement "Just Decoration"

Autor: Kissmiklos

Fecha: 2017

Fuente: kissmiklos.com

XI. III Fichas de noticias

1. <https://www.eldia.es/santa-cruz-de-tenerife/2020/06/10/consistorio-contrata-siete-grafiteros-decorar-22394362.html>

Periódico: El Día

Fecha: 10/06/20

Lugar: Sta. Cruz de Tfe.

Título: El Consistorio contrata a siete grafiteros para decorar el nuevo Parque Las Indias

Subtítulo: Los artistas diferenciarán con sus obras las cinco plataformas con las que cuenta este espacio, en cuya remodelación integral el Ayuntamiento invertirá 2,1 millones de euros.

Sujetos:

Administración: Ayto. Sta. Cruz de Tfe., Patricia Hernández

Artistas: Ione Domínguez, Lauro Samblás, Sabotaje Al Montaje, Paula Calavera, Federica Furbelli, Iker Muro e Itariza Rodríguez.

Concepto:

- Confianza e inversión de la Ad. Pública en el arte urbano
 - Los artistas contratados son de “renombre”
2. <https://diariodeavisos.elespanol.com/2020/02/la-policia-de-santa-cruz-da-por-zanjada-la-polemica-del-mural-fue-el-autor-quien-lo-elimino/>
- Periódico: Diario de Avisos
- Fecha: 02/02/20
- Lugar: Sta. Cruz de Tfe.
- Título: La Policía de Santa Cruz da por zanjada la polémica del mural: “Fue el autor quien lo eliminó”.
- Subtítulo: La eliminación de la pintada junto a la plaza del Príncipe ha generado un intenso debate en Twitter acerca del arte callejero en la Isla.
- Sujetos:
- Administración: Policía local de Sta. Cruz de Tfe.
- Artista: Freddy Chalk
- Población civil: Usuarios de Twitter, “El Mariscal”
- Concepto:
- Reflejo de los distintos puntos de vista del arte urbano y el espacio público entre autoridades y vecinos.
3. https://www.eldiario.es/canariasahora/tenerifeahora/santa_cruz/denunciado-policia-local-santa-cruz_1_3038461.html
- Periódico: elDiario.es
- Fecha: 28/11/17
- Lugar: Sta. Cruz de Tfe.
- Título: Un grafitero denunciado por la Policía Local de Santa Cruz se arrepiente de sus pintadas ilegales en un vídeo.
- Subtítulo: El joven advierte en ese documento sobre las importantes consecuencias que puede tener tal actividad ilícita, en un mensaje dirigido a sus compañeros grafiteros.
- Sujetos:
- Administración: Policía Local de Sta. Cruz
- Artista: Anónimo
- Concepto:
- Concienciación dentro de la comunidad artística ilegal
 - Exposición de la actividad policial

4. <https://www.eldia.es/la-laguna/2019/06/16/multas-grafitis-calle-caen-80-22616787.html>

Periódico: El Día

Fecha: 16/06/19

Lugar: La Laguna

Título: Las multas por grafitis en la calle caen un 80% con 'Muros libres'

Subtítulo: El proyecto puesto en marcha por dos artistas urbanos 'libera' hasta seis paredes de todo el municipio para desarrollar obras callejeras de manera legal y alejadas del vandalismo.

Sujetos:

Administración: Ayto. de San Cristóbal de La Laguna

Artistas: Erik Verstraete (grafitero) y Ayoze Álvarez (investigador y gestor cultural)

Población civil: Jóvenes asistentes a Secundaria y Bachillerato

Concepto:

- Iniciativa y soluciones a la problemática de la actividad cultural

5. <http://lalagunaahora.com/la-concejalía-de-patrimonio-historico-conciencia-a-los-jovenes-sobre-los-graffitis-en-el-municipio/>

Periódico: La Laguna Ahora

Fecha: 29/10/17

Lugar: La Laguna

Título: La Concejalía de Patrimonio Histórico conciencia a los jóvenes sobre los graffitis en el municipio.

Subtítulo: José Alberto Díaz y la concejala Candelaria Díaz participaron en el taller con jóvenes del IES San Matías y los invitaron a buscar espacios o muros en su barrio para realizar graffitis de manera ordenada

Sujetos:

Administración: Concejalía de Patrimonio Histórico (Candelaria Díaz) y Alcaldía de San Cristóbal de La Laguna (José Alberto Díaz)

Artista: Alexander Carballo *aka* Alma Reverde

Población civil: Alumnado de los distintos IES participantes

Concepto:

- Concienciación y educación de los jóvenes sobre el entorno y el patrimonio
- Integración del grafiti legal como beneficiario para la ciudad

6. <https://www.eldia.es/santa-cruz-de-tenerife/2021/08/20/regreso-inmortal-nilo-56377431.html>

Periódico: El Día

Fecha: 20/08/21

Lugar: Sta. Cruz de Tfe.

Título: El regreso inmortal de Nilo

Subtítulo: Cultura encarga a Matías Mata un mural de 95 metros cuadrados para homenajear a Nilo Caparrosa en la calle del Castillo

Sujetos:

Administración: Concejala cultural de Santa cruz de Tenerife (Gladis de León)

Artista: Sabotaje Al Montaje

Población civil: Músico callejero homenajeadado (Nilo Caparrosa)

Concepto:

- Homenaje a un personaje público
- Prueba de la lenta institucionalización del arte urbano

7. <https://diariodeavisos.elespanol.com/2019/03/enfado-por-la-decision-de-una-comunidad-de-vecinos-de-borrar-un-mural-en-la-avenida-trinidad/>

Periódico: Diario de Avisos

Fecha: 15/03/19

Lugar: La Laguna

Título: Enfado por la decisión de una comunidad de vecinos de borrar un mural en La Laguna.

Subtítulo: El mural fue pintado dentro del proyecto 'Calle Malpei' en 2017 en la avenida Trinidad.

Sujetos:

Administración: Ayto. de San Cristóbal de La Laguna

Artista: Ione Domínguez Luis

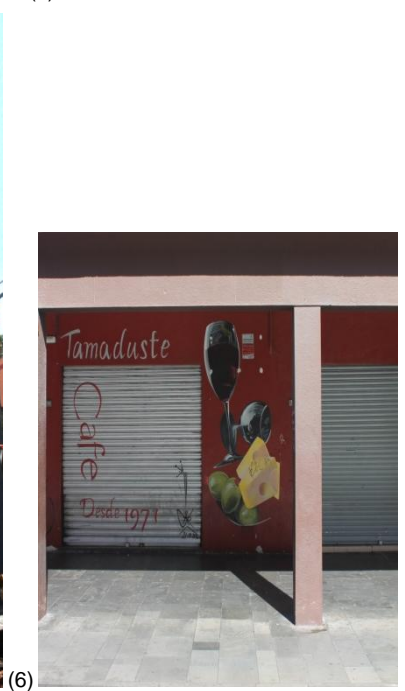
Población civil: Comunidad de vecinos, usuarios de la red

Concepto:

- Conflicto de prioridades entre diferentes agentes sociales: Vecinos vs. Artista y concenso social.

XI. IV Galería

La Laguna. Trinidad y alrededores





Cuadrilátero y alrededores



(10)



Antigua estación de guaguas y alrededores

(11)



(12)



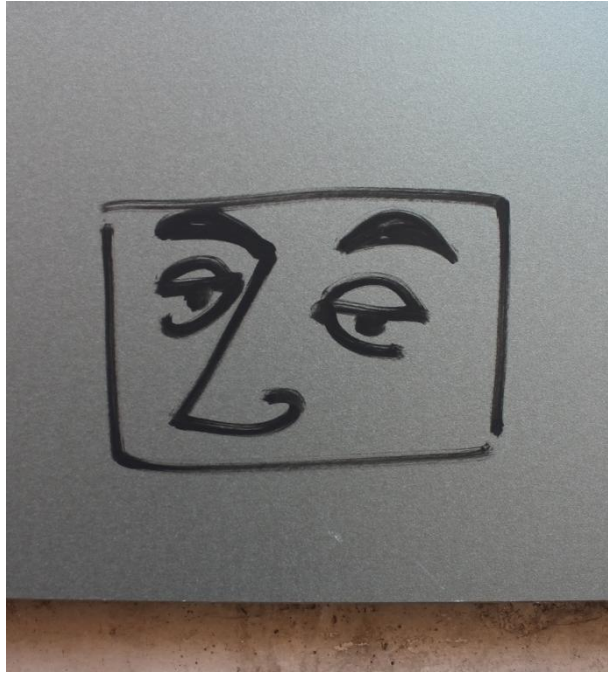


(13)



Tags y plantillas





Carteles y Stickers





Santa Cruz.



(14)





(15)





(16)



(17)

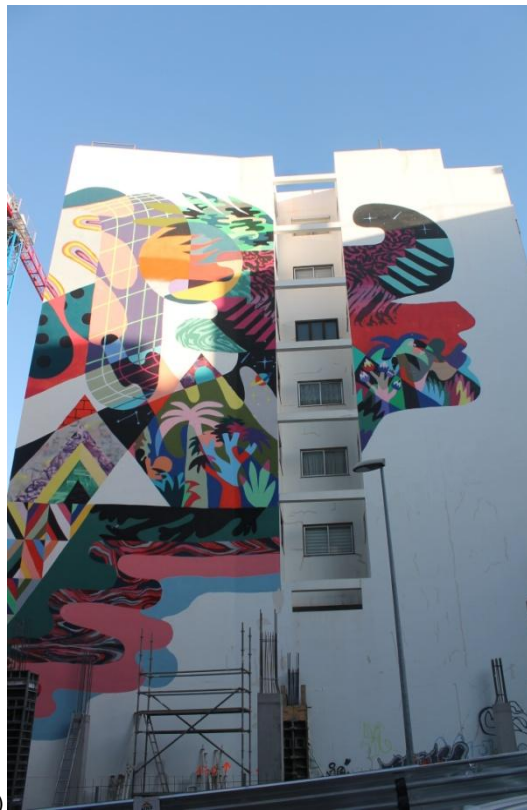




(18)

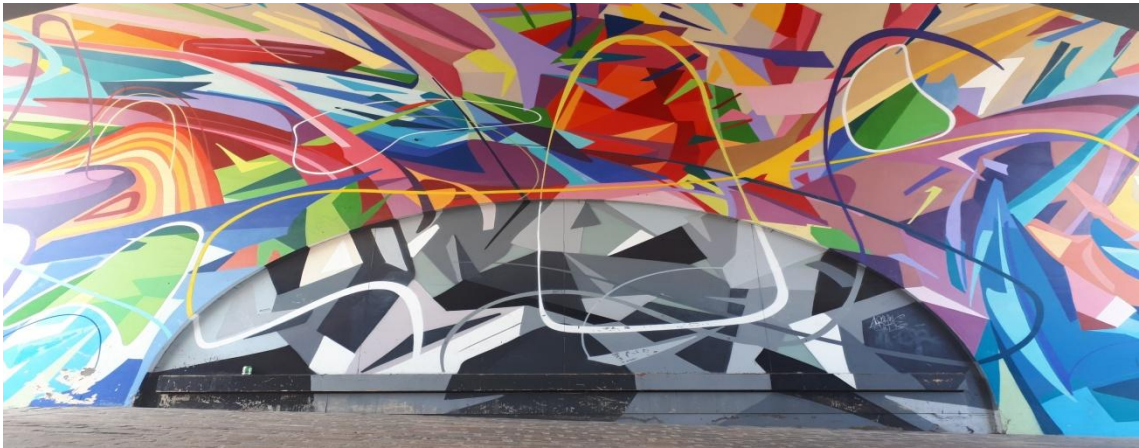


(19)



(20)





(21)



(22)

(23)





Todas las imágenes de La Galería son de archivo propio, fotografiadas durante los paseos etnográficos
Sacadas en las fechas 26/05/2019, 13/09/2019 y 05/09/2021 en el área metropolitana de Tenerife