

LA EDICIÓN Y DIFUSIÓN EN EL *GRAFFITI*. UNA APROXIMACIÓN A LA ESCENA GRANADINA DE LOS NOVENTA

Ramón Pérez Sendra

Artista visual e investigador

rpsendra@gmail.com

Recibido: 17/11/2017 | Aceptado: 20/02/2018

27

THE PUBLICATION AND SPREADING OF GRAFFITI. AN APPROACH TO THE 1990S SCENE IN GRANADA

ABSTRACT: Fanzines, sustained principally by documentary photography, personified the collaborative spirit of Graffiti in the 1990s, enabling the exchange of specific and previously unpublished information. This analysis was carried out taking into consideration that, at the time, long distance communication between graffiti writers was based exclusively on the use of postal mail. Our case study focuses on a very specific context, the Graffiti scene in the city of Granada, from its development as a movement (1992-1993) to the arrival of the Internet (1997-1998), covering a dynamic period in which graphic and visual material was produced. In this way, we will consider the parallelism that exists between Graffiti production and its forms of publication and spreading, analyzing concepts such as travel, exploration and information sharing.

KEYWORDS: graffiti, self-publication, documentary photography, archive

RESUMEN: Los fanzines, sustentados principalmente por la fotografía documental, encarnaron el espíritu de colaboración en el graffiti de la década de los noventa a través de un proceso de intercambio de información específica e inexistente hasta ese momento. Analizamos todo esto en una época en la que el sistema de comunicación a distancia entre escritores de graffiti se basaba exclusivamente en el correo postal. Nuestro caso de estudio se centra en un contexto muy concreto, la escena del graffiti en la ciudad de Granada, desde su gestación como movimiento (1992-1993) hasta la llegada de internet (1997-1998), abarcando un período dinámico de producción de material gráfico y visual. De esta forma, consideraremos el paralelismo existente entre los modos de hacer en el graffiti y las formas de edición y difusión, analizando los conceptos de viajar, explorar y compartir información.

PALABRAS CLAVE: *graffiti*, autoedición, fanzine, fotografía documental, archivo



Introducción

La difusión del *graffiti* a través de material gráfico como fanzines, carteles y *flyers* se ha ido desarrollando con gran celeridad, pasando por diversas fases y periodos en los más de cuarenta años de vida que alberga este fenómeno. Desde que las publicaciones específicas sobre *graffiti* comenzaron a aparecer en la escena neoyorquina de la década de los ochenta, se han ido sucediendo de manera paulatina, incrementándose considerablemente y extendiéndose por cada una de las escenas de diversas ciudades del mundo. La llegada de las nuevas tecnologías, y sobre todo de internet, supuso un punto de inflexión, conectando de forma más fluida y continua la red de intercambios y colaboraciones asentada hasta ese momento entre las diferentes escenas (Figueroa, 2006:199). Hasta que esto ocurrió, no cabe duda de que el fenómeno fanzine representó un pilar clave en la difusión, expansión y evolución del *graffiti*, tanto a nivel local como global. Así mismo, observamos cómo el material gráfico producido que se conserva hoy en día nos muestra una serie de formas de hacer que nos permite visualizar y analizar de qué modo entendían y vivían el *graffiti* sus practicantes en las décadas de los ochenta y los noventa.

En este entramado de producción gráfica, ha jugado un papel muy importante la fotografía, entendida como registro documental y de archivo al mismo tiempo que como recurso gráfico. En el nacimiento de prácticamente todas las escenas del *graffiti* coincide el papel clave adquirido por ésta, por ejemplo, como propósito principal en los viajes de los escritores de *graffiti* –en adelante, escritores– a otras ciudades, como nexo de unión entre escenas o como fuente referencial en la búsqueda de nuevos estilos. Revisando formas de hacer en el *graffiti*, también podemos observar cómo han ido cambiando y evolucionando los procedimientos fotográficos, en los que al principio la preocupación primordial era captar únicamente la pieza realizada y, en cambio, poco a poco se fue extendiendo la idea de una apertura de campo, concediendo importancia también al contexto. La llegada de fotógrafos profesionales interesados en captar desde diferentes perspectivas el fenómeno del *graffiti* ha sido clave en todo este proceso de documentación fotográfica.

28

Dadas las condiciones anteriores, el fanzine de *graffiti*, en su versión primigenia, se sustentaba alrededor de la fotografía, ya fuese como material de archivo o como recurso gráfico. Así mismo, este tipo de publicaciones nos muestran hasta qué punto se produjeron estrechas relaciones entre distintos movimientos subculturales como el punk o el *skate* y el *graffiti* (Abarca, 2010). Observamos cómo aparecían ciertas referencias visuales a los *graffiti* –en sus distintas acepciones– en algunas de las publicaciones contraculturales que iban surgiendo en contextos de agitación social y reivindicación política. A la par que los fanzines, no debemos olvidar otro tipo de materiales de difusión, significativos en su momento y claves en el desarrollo de estas subculturas, como pueden ser carteles, octavillas y otros materiales propagandísticos. En este sentido y en el caso que nos ocupa, adquiere una especial relevancia el denominado *blackbook* –libro de bocetos– (Castleman, 2012).

Como ya hemos mencionado anteriormente, y como ocurrió en otros ámbitos, la llegada de las nuevas tecnologías, sobre todo internet, marcó un antes y un después en los modos de creación y difusión de material gráfico específico de *graffiti*. De igual forma, las diferencias existentes entre las escenas de *graffiti* globales experimentaron un proceso de fusión e hibridación, desdibujando las características que definían cada contexto específico. Antes de internet, como en otras ciudades, en Granada apenas existía información específica sobre el *graffiti*. El medio de comunicación principal entre los interesados se reducía al correo postal, en el que intercambiaban material visual como bocetos o fotografías. La creación de redes comunicativas y colaborativas se establece como uno de los grandes pilares en el *graffiti*, independientemente del medio. Deducimos pues, que este proceso de intercambio de información específica e inexistente hasta ese momento, desemboca irremediabilmente en una serie de relaciones humanas definidas alrededor del concepto de viaje. En la era predigital, en la que escaseaban las tiendas especializadas, el boca a boca y los viajes a pie representaban el grueso de la distribución de los fanzines de *graffiti* (Caputo, 2009:73). De esta forma nos proponemos considerar el paralelismo existente entre los modos de hacer en el *graffiti* y las formas de edición y difusión practicadas, analizando los conceptos de viajar, explorar y compartir información.

Es preciso apuntar que en el presente texto haremos uso del término *graffiti* de acuerdo a la definición de Figueroa (2006), como *Graffiti Move*, con el que se trata de acotar como una subcultura o movimiento juvenil que nace a finales de la década de los sesenta, que se

HOLA CHICOS!
 COMO VA LA COCHA POR ESPAÑA?
 PUES AQUÍ ESTAMOS MAS O MENOS BIEN
 DE MOMENTO NO PINTAMOS MUCHO, PERO
 LLEGARA LA HORA DEL APOCALIPSIS Y LA
 DESTRUCCION! PORO FIN LLEGO LA HORA
 QUE SE MANDE ESTE PAQUETE CON
 MUCHAS SORPRESAS. LAS FOTOS QUE
 HAY DE UN JAM, SON DEL JAM ULTIMO
 QUE HIZO EL PHILIP, UN TIO DE PUTAMA
 TAMBIEN ES JINETE Y SEGURO QUE RE
 BIENE AL JAM A ESPAÑA A RAPEAR
 BENJAMIN, ALEX, EL JUXX Y YO,
 PINTAMOS CON MAS BEUTE EN EL JAM
 NATURALMENTE CON MUCHO AEROSOL,
 BIRRAS Y TACOS. BUENO LOS CARTELES
 QUE HAY SON PARA EL SEXO BUENO
 (LA TAPADERA!) LA CORDONERAS REPARA-
 TIROS LAS ENTRE LOS JINETES, SI FALTAN,
 TRAEREMOS MAS CUANDO VUENAMOS.

A DILE A PAUL QUE ENTRE TODOS LOS
 CARTELES HAY, DE JAM'S Y DE TIENDAS
 QUE LE PODRIA INTERESAR, VIDEOS.
 EL VIDEO DE MUNICH TIENE SOLO GRAFFITI
 80% TRENES PERO GRABAR ME CA
 CINTA POR FAVOR PORQUE YO LA QUIERO
 TAMBIEN. EL OTRO VIDEO ES UN DOCUMEN-
 TAJE DE BERLIN Y LAS MOVIDAS QUE HAY
 EN LOS JAM'S, BEARDANCE CHAMPION
 CHID 97, VIDEOCLIPS, GRAFFITI BY MODEZ,
 ZEBSTER ODEM....! Y MAS ADELANTE,
 OS MANDARE ALGUNAS FOTOGRAFIAS Y
 VIDEOS MAS. BUENO AL JAM VENDRAN
 SEGURO.
 GRAFF: RAUL, JUNA MI, ENO GUN, TOBITA
 RAP: PHILIP (VAELIMETZ
 LOS JINETES
 Y ALO MEJOR HAS PERIA QUE NOS ABE.?
 NOSOTROS IREMOS DEL 10d. JUNIO HASTA
 EL FINAL DE JULIO. BUENO CHICOS OS
 MANDO UN GRAN SALUDO
 A TODOS LOS JINETES DEL ARCA LIXR

Figura 1: Carta de Rakis a Calagad13, 1998

desarrolla con la idea de su estrecha relación con el movimiento *hip hop*, y que finalmente da el salto a Europa en la década de los ochenta, expandiéndose y redefiniéndose de múltiples maneras hasta hoy. Teniendo presente dicha referencia, nuestro caso de estudio se centra en un contexto muy concreto, la escena del *graffiti* en la ciudad de Granada, desde su gestación, entre los años 1992 y 1993, hasta la llegada y establecimiento de internet, entre los años 1997 y 1998 (Pérez, 2013); puesto que constata el que fue un periodo fructífero en lo que se refiere a la creación de material gráfico confeccionado por los propios sujetos protagonistas de dicha escena de manera autosuficiente y manual, siguiendo la filosofía *do it yourself*, y a través de los escasos medios de reproducción de los que disponían. Este material, tanto en forma como en fondo, nos revela un importante legado de lo que fue el nacimiento y desarrollo del *graffiti* en Granada. Así mismo evidencia toda una serie de problemáticas y modos de hacer en el espacio público que aún hoy en día siguen estando en boga. Por lo tanto, parece lógico seguir una metodología de investigación basada en la observación y análisis de lo local, en este caso la escena del *graffiti* de Granada, presentando simultáneamente paralelismos con un contexto más global.

Evidencias e influencias visuales en el *graffiti*

Del mismo modo que en otros ámbitos relacionados con la creación artística o la comunicación, en el *graffiti* siempre ha habido una necesidad y búsqueda constante de referentes, y las influencias, siendo intencionadas o no, han sido muy variadas y heterogéneas. Los escritores siempre han estado expuestos a influencias sobrevenidas de la sociedad espectacular en la que nos encontramos, basadas en un consumo cada vez más masivo de imágenes a través de los distintos medios de comunicación a su alcance (Abarca, 2010; Figueroa, 2006; Gómez, 2014). Elementos del cómic, de la animación o de la publicidad han sido especialmente susceptibles de ser copiados en alguna ocasión por escritores en alguna de sus piezas. Éstos, además de «fusilar» este o aquel personaje de cómic o animación visto en la televisión –como el famoso Mickey Mouse que plasmó orgulloso Lee Quiñones en el tren que pintó enteramente junto a algunos componentes de su grupo The Fabulous Five (Castleman, 2012:33)–, encontraron también referencias en aspectos más concretos de la cultura visual de masas como pudieran ser combinaciones de colores, formas tipográficas o efectos tridimensionales.

Partiendo de la base de las consideraciones anteriores, observamos también cómo en el *graffiti* siempre ha existido una retroalimentación estilística y formal entre escritores y



Figura 2: Pieza de Spit. Alrededores del Colegio Agustinos, Granada, 1993

30

grupos de escritores. Este hecho constata que la principal fuente referencial en el *graffiti* la encarnan los mismos escritores. Significa entonces que para indagar en las raíces formales y procesuales del *graffiti* debemos atender a las relaciones e interconexiones que se establecen entre los individuos practicantes. Para ilustrarlo pondremos el foco en un tipo de material visual creado por ellos y para ellos mismos: la documentación fotográfica de sus trabajos. En consecuencia, observamos cómo la evolución y desarrollo de la escena de *graffiti* de una ciudad determinada va a ser directamente proporcional a los viajes de los escritores o, lo que es lo mismo, cuanto más ha sido visitada una ciudad por escritores foráneos, mayor celeridad ha experimentado el progreso de su escena grafitera. Esta idea también es aplicable de modo inverso, es decir, cuanto más viajes han llevado a cabo los escritores de una escena determinada a distintas ciudades, mayor progresión ha experimentado posteriormente la escena de *graffiti* de su propia ciudad.

En efecto, la influencia de la cultura visual de masas tampoco ha sido una excepción en la escena de Granada, en la que podemos encontrar claras referencias publicitarias en las primeras piezas más o menos elaboradas que comenzaron a verse por la ciudad. Como apunta el testimonio de Spit, uno de los escritores pioneros de la escena granadina: «... en esa época yo dibujaba Fidos Dido. Mi colega me dijo: "Tío, pues podrías comprarte un *spray* y dibujar en una pared"» (Pérez, 2014:92). Reti, escritor perteneciente a una segunda oleada surgida en Granada alrededor del año 1997, comenta cómo influyó el mundo del cómic en él para dar los primeros pasos en el *graffiti*:

Comencé a pintar *graffiti* a través de un chaval que ya no pinta, de mi pueblo, Pulianas. Nos conocimos comprando comics en «La tienda del Juande», yo era un gran fanático de los comics de Spawn, X-Men y Dragon Ball sobre todo. Empezamos a hablar y él me dijo que pintaba *graffiti*, que su pseudónimo era Inca. Esto pasó en 1996 (Pérez, 2014:133).

En estas declaraciones de Spit y Reti, constatamos cómo la iniciación del escritor de grafiti en Granada venía dada por dos motivos principales. El primero de ellos era la necesidad de continuar la práctica de dibujar hacia un escenario abierto. Se pasaba de los dibujos en libretas o en folios colgados en las paredes de una habitación a dibujar directamente en el espacio público, ampliando el número de espectadores y, en consecuencia, exponiendo el resultado a la opinión pública. El segundo motivo era la influencia del entorno más cercano como los compañeros de clase o amigos de confianza del barrio.



Figura 3: Interior del fanzine granadino Down by Law, n. 3, 1994

Sex-el Niño de las Pinturas, otro de los escritores pioneros en la ciudad de Granada, confirma esa primera necesidad de expansión de la zona expositiva y dar rienda suelta al dibujo lanzándose a plasmarlo directamente sobre las paredes del barrio:

Yo siempre había dibujado desde chiquitillo, siempre me había molado. Tenía la habitación llena de dibujos, y cuando descubrí el *graffiti* pensé: «¡De puta madre!» Porque era como hacer de la calle tu casa, de los dibujos en la habitación a los dibujos en la calle (Pérez, 2014:100).

Siguiendo con el hilo de lo anteriormente expuesto, nos encontramos con la fotografía como herramienta de archivo documental entre escritores. A principios de los noventa, la influencia entre escritores de distintas ciudades comienza a extenderse gracias a los viajes que se llevaban a cabo por diferentes motivos. En ellos siempre había un hueco para mapear ciertos barrios tratando de buscar y recolectar información visual referente a nuevas formas y estilos. Se trata de un proceso natural de expansión y apertura de barreras territoriales motivado por la curiosidad. El círculo geográfico referencial se va ampliando desde el barrio hasta otros barrios, desde la propia ciudad hasta otras ciudades colindantes y desde estas ciudades cercanas entre sí hasta otras más lejanas, incluso extranjeras. Con respecto a esto, cabe apuntar que los motivos o causas principales por los que los escritores viajaban a otras ciudades, de forma temporal o permanente, era la vuelta de inmigrantes que habían vivido en otros países y cuyos hijos traían consigo una apertura de miras con respecto al *graffiti* conocido hasta ese momento en España. Los viajes por placer o turísticos también posibilitaron que se compartiera información y vivencias entre escritores, aunque en esta ocasión se hacía de forma más esporádica. Durante los años ochenta y noventa, los principales países en el contexto europeo que conectaron con la escena española a través de viajes de escritores fueron Francia, Alemania, Holanda, Inglaterra, Suecia y Suiza (Couvreux, Figueroa y Pérez, 2016:2).

En ese sentido, el *graffiti* en Granada adquirió una especial relevancia por su relación con escenas alemanas muy concretas. Primero fue la escena de Düsseldorf, gracias a los viajes promovidos por el escritor alemán Rakis que, desde su primera llegada a la ciudad en 1995 por motivos familiares, congenió de manera excepcional con escritores como Sex69, Calagad13 o DC Sherpa, entre otros. Esta conexión dio lugar a un grupo mixto entre escritores locales y alemanes, LJDA –Los Jinetes del Apocalipsis– (Pérez, 2014:124). Posteriormente, y por añadidura, la escena de Dortmund trascendió en el *graffiti* granadino, ya que, desde el

año 2004 y a raíz de las idas y venidas del escritor alemán Rose, se produjeron numerosos viajes –tanto de escritores foráneos como locales– en los que se fueron conectando alternativamente ambas escenas. Ciertamente, la relevancia del material visual recogido en esta primera conexión Dusseldorf-Granada es muy significativo, teniendo en cuenta que se trata de un periodo en el que el sistema de comunicación a distancia entre escritores se basaba exclusivamente en el correo postal. A través de esta correspondencia se compartían fotografías de nuevas piezas aparecidas en ambas ciudades así como anécdotas y acontecimientos de actualidad grafitera. También se planificaban las fiestas en las que se repartían los roles, comunicando los planes de uno u otro viaje.

Debemos destacar que a principios de los noventa, antes de la llegada de la era digital, los registros fotográficos que se hacían de las piezas representaban todo un reto para los escritores. Las fotografías se realizaban con sumo cuidado, puesto que el número de disparos estaba supeditado a las características del carrete que contuviese la cámara. Con frecuencia se echaban a perder carretes enteros por culpa de una errónea colocación o porque el mismo estaba defectuoso. Éstos podían contener registros de piezas en diversos lugares, a menudo de difícil acceso. El material fotográfico obtenido después de un viaje a una nueva ciudad, una vez revelado, se transformaba en un objeto muy valioso, una fuente de inspiración impagable. Conseguir nuevas referencias visuales a través de una cámara de fotos dependía de largas caminatas por calles y parajes desconocidos. En esta suerte de deriva urbana jugaba un papel muy importante la intuición, aunque también es cierto que en todas las ciudades se repetían –y se siguen repitiendo– ciertos esquemas contextuales y procedimentales que nos llevan a descubrir cuáles son las áreas más frecuentadas para la práctica del grafiti subrepticio. Zonas como muros de vías, ramblas o solares son algunos de los ejemplos en los que aún hoy en día podemos encontrar todo tipo de grafiti. Esta forma de mapeo se iba interiorizando entre los escritores con más inquietudes estilísticas y formales. En cualquier viaje que pudiera surgir, intentaban llevar consigo una cámara fotográfica y una actitud de mantener los ojos bien abiertos ante la posibilidad de toparse con nuevas referencias. Spit corrobora esta postura y modo de pensar aludiendo a algunos de los viajes que realizaba periódicamente:

32

Iba a Málaga porque mi novia veraneaba allí. Entonces, yo siempre hacía lo mismo, iba a verla, y cuando volvía, mientras esperaba el autobús (tenía unos 40 minutos de espera), me iba a las vías a hacer fotos, porque la estación de autobuses estaba al lado de la de tren. Me iba yo solo a mi bola, me metía en los andenes y en las vías de tren con mi cámara y me ponía a sacar fotos de los *graffitis* que había allí. Buscaba estilos, efectos nuevos, y en general ideas nuevas (Pérez, 2014:98)

Es destacable también la aportación documental que otros sujetos ajenos al *graffiti*, por no tratarse de escritores, han venido realizando a lo largo de los años. Sin los registros visuales referentes a la escena neoyorquina de fotógrafos e investigadores como Henry Chalfant, Jon Naar, Martha Cooper o Andrea Nelli, no podría entenderse el *graffiti* de la misma forma que lo hacemos hoy en día. Cabe destacar la implicación de determinados fotógrafos que, en la tarea de captar y gestionar imágenes de contextos humanos y registros de piezas, se han llegado a relacionar directamente con numerosos escritores, acompañándolos en misiones nocturnas o colaborando en proyectos expositivos y documentales. De esta forma, existen ya imágenes en la historia visual del *graffiti* que han llegado a convertirse en verdaderos iconos y referentes visuales de una época: las míticas fotografías de Martha Cooper, en las que captó a Dondi pintando sobre un vagón de metro en Nueva York (Chalfant y Cooper, 1984), o prácticamente cualquiera de la imágenes del documental *Style Wars* (Chalfant, 1983), en las que unos jóvenes escritores neoyorquinos, ante las preguntas de Chalfant, reflexionan sobre qué significa para ellos el *graffiti*.

En el contexto del *graffiti* español, Felipe Gálvez es el artífice de la que puede ser probablemente la mayor aportación documental fotográfica hasta el momento. Se trata de un archivo abierto en la actualidad a todos los públicos a través de la plataforma digital *Spanish Graffiti*, que comprende una cifra exorbitante de fotografías –más de diez mil–, principalmente, de la escena madrileña desde principios de los noventa. Gálvez, aunque hoy ya no es practicante –en su época juvenil fue escritor de grafiti–, con todos los años que lleva documentando el *graffiti*, ha demostrado una gran curiosidad y, sobre todo, un afán extraordinario por difundir esos relatos concluidos haciendo que no queden en el olvido. A principios de los noventa, Gálvez ya poseía un archivo fotográfico de gran envergadura, pudiendo permitirse intercambiar fotografías con sus homólogos extranjeros. Lo hizo contactando por correo postal a través de las direcciones que figuraban en algunos de los fanzines foráneos que habían llegado a sus manos como *Tuff Stuff*, *On The Run* o *Bombers* (Spanish Graffiti, 2015)

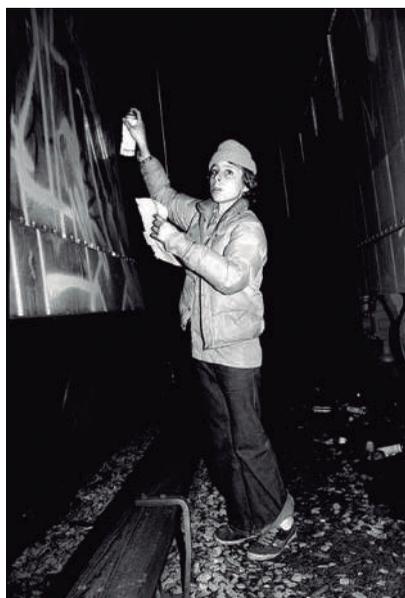


Figura 4: Minone pintando con un boceto en la mano. Nueva York, 1981. Fotografía de Henry Chalfant. Disponible en: <http://www.henrychalfant.com/>



Figura 5: BZN Posse. Barcelona, 1985. Fotografía de Felipe Gálvez. Disponible en: <http://www.spanishgraffiare.com/>

Volviendo a la importancia de los viajes y el modo en el que los escritores se relacionan e intercambian conocimiento, en las escenas de *graffiti* de principios de los noventa nos encontramos con un elemento esencial e indispensable para el estudio desde una perspectiva social, nos referimos al libro de bocetos o *blackbook*. Observamos cómo éste cumplía una doble función. En primer lugar, y como cometido básico, se trataba de un soporte adecuado para ensayar y depurar un estilo propio mediante la realización de numerosos bocetos. En segundo lugar, se trataba de un objeto que servía como excusa para reuniones entre escritores, en las cuales mostraban los nuevos diseños, realizaban alguno más en el tiempo que permanecían reunidos y, además, se producían intercambios de firmas y bocetos entre los *blackbooks* de los escritores presentes. Todo ello, en un ambiente distendido, con altos índices de euforia a veces, visualizando bocetos del *blackbook* plasmados en cualquier vagón de metro. En el *graffiti* neoyorquino de los ochenta, estas reuniones eran muy habituales en zonas como estaciones de metro o lugares en los que, de vez en cuando, se podían ver pasar piezas pintadas en los trenes; y éstas daban pie a conversaciones y debates sobre estilos y formas mientras seguían elaborando, sobre papel, nuevas ideas y conceptos para las próximas misiones (Castleman, 2012:51). La concepción del *blackbook* como nexo de unión entre varios interlocutores en el *graffiti* encaja perfectamente con la definición de Pellacani referente al libro de artista, en la que lo describe como «una acción de libertad íntima» (Antón y Sáenz 2012:11). Además, la relación del *blackbook* con el género de los cuadernos y libretas de viaje es innegable, con su mayor representación en el Romanticismo –sucesor del denominado *Grand Tour*–, periodo en el que comenzaron a popularizarse también las postales o *souvenirs* (Uribe, 2012), equiparables a esas piezas realizadas por los escritores en pequeño formato, sobre el papel, y en las que trataban de mostrar toda su destreza estilística y cromática «quemando» el *blackbook* (Castleman, 1982:51).

Relevancia del fanzine en el graffiti de los noventa. La escena de Granada: Down by Law

En el difícil y competitivo mundo editorial de hoy en día, el fanzine tiene reservado un interesante hueco, representando conceptos de libertad, emancipación o espontaneidad. Y es que en realidad el fanzine se sitúa al margen del sector editorial establecido, siguiendo sus propios circuitos internos. Es cierto también que en los últimos años tanto instituciones culturales como grupos independientes se han preocupado por reunir colecciones y muestras en torno a este fenómeno y desde perspectivas concretas como el punk (CA2M y Artium, 2015), el activismo feminista (Alcántara, 2016) o el cómic (IVAM, 2017), por citar algunos ejemplos recientes. A pesar de la infinidad de géneros –algunos de tan marcado carácter multidisciplinar e híbrido que resultan inclasificables–, los fanzines musicales y los de cómics han sido los más prolíficos históricamente (Babás y Turrón, 1996).

El fanzine de *graffiti*, en sí, se nos presenta como un micromundo dentro del universo de los fanzines. Atendiendo a su procedencia editorial, Abarca y Gómez (2017) sostienen que el

fanzine quedaría enmarcado en el primero de tres bloques confeccionados de la siguiente manera:

- Publicaciones desde dentro (producidas por escritores para escritores).

La característica principal de este tipo de publicaciones es la autoedición y autodistribución. Su nacimiento se enmarca en los años ochenta, con los primeros fanzines de *graffiti* hechos a partir de fotocopias de collages compuestos por fotografías y textos escritos a mano o con máquina de escribir. En los años noventa, con la expansión del *graffiti* hacia Europa y el resto del mundo y la llegada de nuevas tecnologías, los fanzines evolucionan a través de formatos más variados y de mejor calidad, lo que se conoce como magazine o revista. La distribución continúa siendo generalmente a través del sistema mano a mano, popularizándose también envíos de ejemplares mediante correo postal. También empieza a aparecer la publicidad en el interior. Se trata de una publicidad específica, gracias al crecimiento y expansión del mercado del *hip hop*. A partir de comienzos de siglo, y curiosamente coincidiendo con el asentamiento de la era digital, aparecen las primeras publicaciones en formato libro, algunos de ellos se muestran como cuidadas y costosas ediciones así como visualmente atractivos. En los últimos años, en este primer grupo, también han comenzado a aparecer publicaciones de contenido analítico, muy cercanas a los formatos académicos normalizados.

- Publicaciones de grandes editoriales (producidas para un público amplio).

Este tipo de publicaciones comienzan a surgir a principios de siglo, llevadas a cabo por grandes editoriales interesadas en el aspecto más visual y atractivo del *graffiti*. Suelen ser libros de fotografías de obras procedentes de lo que se conoce como *arte urbano* y, pese a que la gran mayoría de ellos se anuncian como libros de *graffiti*, lo cierto es que éste escasea o no aparece. Aunque hay excepciones, las imágenes de las piezas que suelen incluir este tipo de publicaciones se exhiben descontextualizadas y sin apenas textos, con lo que nos encontramos ante un catálogo de imágenes complacientes visualmente, pero desordenadas, faltas de información y, en definitiva, redundantes y superfluas. Su distribución y venta se realiza desde grandes superficies y multinacionales, con lo que podemos encontrarlos casi en cualquier tienda o librería que se trate de una franquicia. También están presentes en la mayor parte de las plataformas de venta *online* dominantes.

- Publicaciones académicas (producidas para investigadores).

Durante los últimos años, brotan, sobre todo desde ámbitos académicos, un tipo de publicaciones de perfil analítico, crítico y reflexivo. Abundan los trabajos académicos en forma de TFG, TFM, tesis doctoral y artículo para revista universitaria. Su distribución suele limitarse al ámbito universitario en bibliotecas, aunque su presencia en internet acostumbra a ser de acceso libre o descarga gratuita. Estas publicaciones escasean en formato libro, con algunas excepciones que provienen de pequeñas editoriales de corte crítico en su contenido y sin altas pretensiones comerciales, más bien divulgativas.

Para analizar el fanzine de *graffiti*, no cabe duda de que debemos tener en cuenta la influencia de otros fanzines de corte activista y contestatario en su ideología y contenido. La influencia del *punk* es más que evidente en los primeros fanzines de *graffiti* surgidos en la escena neoyorquina. David Schmidtlapp fue el creador de *IGT –International Graffiti Times–*, uno de los fanzines pioneros y más influyentes que han existido, además de tratarse del único que publicó y resistió durante varios años, en los que cambió de nombre, pasando a llamarse *The Subway Sun*. Schmidtlapp era un gran admirador de la estética de los fanzines londinenses de los 60 como *The Black Panther*, distribuido en entornos universitarios, o *IT –International Times–* (Caputo, 2012). El ejemplo de *IGT*, además, nos muestra un modelo colaborativo repetido durante años en diferentes escenas de *graffiti*. Se trata de la relación investigador-escritor de *graffiti*. Schmidtlapp contó como aliado con el escritor Phase2, el cual cumplía la función de nexo de unión entre el fanzine en cuestión y los escritores que proporcionaban material (Caputo, 2012). En cierto modo, el hecho de que un escritor estuviese tan involucrado en un proyecto de este tipo dotaba de una gran credibilidad a la información que se publicaba, sobre todo de cara al público objetivo, los escritores.

Es evidente entonces la influencia del fanzine sobre las primeras generaciones de escritores. Su trascendencia queda latente en la medida en que su irrupción y ensanchamiento en Europa y el resto del mundo durante los noventa permitieron una gran circulación de información específica que hasta ese momento no existía (Abarca, 2010). En efecto, nos encontramos ante un gran número de fanzines gestados a mediados de los noventa en las

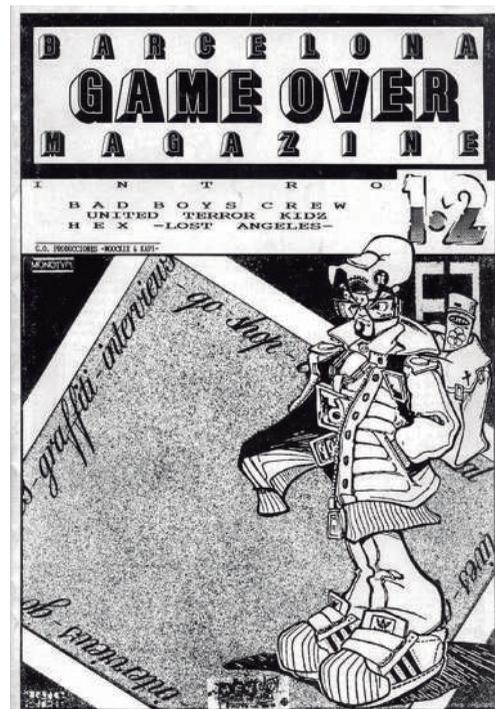
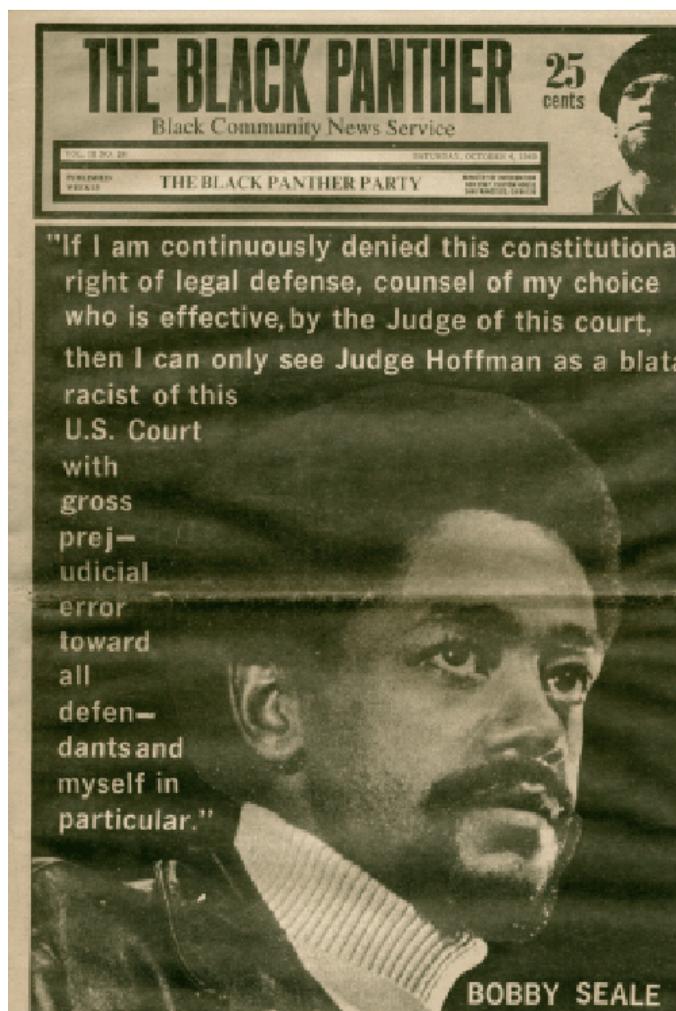


Figura 6: *The Black Panther*. Black community service. October 4, 1969. Disponible en: http://www.itsabouttimebpp.com/BPP_Newsletters/bpp_newspapers_index.html

Figura 7: *International Graffiti Times*. Enero vol. 1, 1984. Imagen obtenida de <http://lapphoto.com/igtimes/>

Figura 8: *On the run*, n. 1, Múnich, marzo 1991. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gsaqXmG58S4>

Figura 9: *Game Over Magazine*, n.1-2, Barcelona, septiembre 1992. Disponible en: <https://www.facebook.com/BarcelonaGameOverMagazine>

escenas europeas más relevantes y otros países aislados, influenciados por la madurez de la escena neoyorquina (Gómez, 2015). Algunos de los fanzines más notables que surgieron en esta época fueron: *Bomber Magazine* y *Spray Power*, provenientes de la escena holandesa; *On the Run*, de Múnich; *Overkill*, de Berlín; *Graphotism*, de Londres; *Xplicit Grafx*, de París; *33C Fresh*, de Burdeos; *Underground Productions*, de la escena sueca; *Fat Cap*, de la escena noruega; *Game Over*, de Barcelona; *Wanted*, de Madrid (Gómez, 2015; Caputo, 2012; Art Crimes, 2006).

Según se ha visto, la aparición de un fanzine de *graffiti* en una escena determinada no hacía más que constatar la relevancia de la escena en cuestión y reafirmarla. En el caso de Granada fue así, aunque no tanto a nivel nacional como regional –Andalucía–: los escasos fanzines que salieron a luz confirmaron la eferescencia de un nuevo movimiento subcultural juvenil. En aquellos años, el *graffiti* en España y, concretamente, en Granada era algo prácticamente desconocido por el mundo editorial, con lo que el fanzine autoeditado se convertía en el medio de difusión más popular. Como ya hemos adelantado en el presente texto, consistía en una recopilación de las últimas piezas y murales realizados por los mismos autores del fanzine o por otros escritores de su círculo de amistades. Se maquetaban manualmente, pegando las fotografías sobre folios y realizando copias en máquinas fotocopadoras. Además de fotografías, incluían entrevistas, reportajes de eventos relacionados con el movimiento, secciones especiales y concursos. También se empezaron a utilizar los primeros softwares de maquetación digital, siendo éstos muy básicos aún en comparación con los existentes hoy en día. Generalmente se distribuían y se vendían en los conciertos y en las *jams* a las que acudían escritores de otras ciudades. La difusión también se realizaba por correo postal, como ya hemos citado anteriormente; además, en estas cartas se incluían aportaciones gráficas y fotográficas dirigidas a otros fanzines afines, añadiendo comentarios y textos explicativos o anecdóticos.

El principal fanzine de *graffiti* surgido desde la escena granadina fue *Down by Law*, en 1994. Llegó principalmente de la mano de los escritores Sex69 y Calagad13, con colaboraciones esporádicas de amigos como Xapiu, Tintín o Kaos (*Down by Law*, 3, 1994), especializados en otros temas afines como *skate*, *breakdance* o música rap. El fanzine *Down by Law* hacía las funciones de catalizador de un foco concreto dentro de la joven escena granadina de *graffiti*. Se trata del barrio Zaidín-Los Vergeles, en el que por diversas circunstancias coincidieron una gran cantidad de escritores de grafiti que destacaron tanto por su destreza con el *spray* como por su vertiginosa actividad. Aún hoy en día, algunos siguen activos en el *graffiti* o, en su defecto, ejercen una actividad directamente relacionada con éste. Son los casos de Sex69 –ahora conocido como el Niño de las Pinturas–, Calagad13, muy activo también en su faceta de DJ, o DC Serpa –conocido igualmente como Sherpa o FRS– (Pérez, 2014). El hecho de que este grupo de amigos decidiera lanzarse a autoeditar un fanzine de *graffiti* posibilitó un acercamiento entre otros focos de *graffiti* que comenzaban a surgir en otras zonas como el barrio de La Chana y la zona norte –Almanjáyar y Pulianas– o, incluso, en otras ciudades cercanas como Málaga. Así lo constatan las entrevistas a Sický Posse –grupo formado por escritores de distintos puntos de la ciudad– (*Down by Law*, 1, 1994) o a MS1 y Elfo, escritores pertenecientes a la escena malagueña (*Down by Law*, 3, 1994). En efecto, la creación de redes colaborativas es una de las principales coyunturas en el *graffiti*, algo asumido por los escritores más inquietos y viajeros, y buena parte de la culpa del desarrollo de esta red global la han tenido los fanzines, publicaciones realizadas desde dentro.

Como contrapunto, y de acuerdo con el análisis de Gómez (2016), debemos mencionar una serie de pautas a las que todo escritor/editor de un fanzine debía enfrentarse. En primer lugar, asumir que la edición de un fanzine de *graffiti*, en la gran mayoría de los casos, no iba a traer consigo una remuneración económica, a lo sumo conseguiría reunir una cantidad mínima para poder lanzar el siguiente número. En segundo lugar, al tratarse el *graffiti* de un movimiento basado principalmente en la libre apropiación de espacios urbanos para su práctica –aunque en algunas ocasiones se hacía con permiso explícito–, las fotografías, entrevistas y reportajes sobre escritores locales dejaban abierta la posible visibilidad de identidades y rastros documentales por parte de un público, en general, no deseado como podían ser, por ejemplo, los cuerpos de seguridad. Por último, resulta oportuno destacar que el fanzine de *graffiti* no refleja necesariamente la realidad completa de una escena concreta, puesto que según sus promotores existían afinidades o rivalidades, haciendo excesivas las representaciones de algunos escritores e invisibilizando las de otros.



Figura 11: Cartel diseñado por Sex69 para la jam «La fábrica», Granada, 1996. Imagen cedida por Sex-el Niño de las Pinturas.



Figura 12: Rakis y Kino pintando en la exhibición de la jam «La fábrica», Granada, 1996. Imagen cedida por Sex-el Niño de las Pinturas.

88



Figura 13: Vista de uno de los expositores de magazines de graffiti en la exposición «The Bridges of Graffiti», Fondamenta Zattere Ponte di Legno, Venecia, 2015. Disponible en: <https://www.thebridgesofgraffiti.com/bookshow-info/>



Figura 14: Imagen de material documental expuesto en la exposición «Escenas del graffiti en Granada», Fundación Caja Rural de Granada, 2015. Fotografía de archivo personal.

Sex, al Calagad, y a algunos breakers como Riden y Pirate. Después de esta exhibición hicimos nuestra primera colaboración juntos en los muros del Colegio Escolapios (Pérez, 2014:122)

La aportación gráfica en el periodo de los ochenta y noventa que los escritores nos han dejado como legado, y que aún se conserva, es más extensa de lo que pueda parecer en un principio. Su carácter funcional inmediato –anunciar fiestas, *jams* o exhibiciones– ha hecho que solo los escritores más nostálgicos y otros coleccionistas de antigüedades editoriales hayan conservado algunos restos de este material documental. En la actualidad, nos encontramos con una serie de librerías especializadas en material editorial de *graffiti* y arte urbano. Algunas de ellas poseen un amplio repertorio de material producido en los ochenta y noventa. Entre las más destacadas que podemos encontrar hoy día se encuentran Dutch *Graffiti* Library, con sede en Ámsterdam, y Le Grand Jeu, que se encuentra en París. Ambas librerías participaron en Unlock Fair (2016), la primera feria editorial dedicada exclusivamente a publicaciones sobre *graffiti* y arte urbano, que tuvo lugar en Barcelona, coordinada por el investigador Javier Abarca. Cabe destacar en este sentido la labor de Christian Omodeo que, además de ser el propietario de Le Grand Jeu, es un reconocido investigador y comisario, con una amplia experiencia en la exploración y difusión del *graffiti* (Unlock, 2016). Omodeo fue el artífice de la exposición «The Bridges of *Graffiti*», una muestra en la que exhibió una selección de más de 140 libros, catálogos y fanzines de *graffiti* desde 1984, «reconstruyendo la historia de las publicaciones de este fenómeno de arte urbano» (*The Bridges of Graffiti*, 2015).

Epílogo

En el año 2015 tuve la oportunidad de comisariar la exposición «Escenas del *graffiti* en Granada», en la sala de exposiciones de la sede central de la Caja Rural de Granada y, meses después, en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes. La idea principal de esta muestra era que el público tuviera la oportunidad de contemplar en un mismo espacio una serie de materiales gráficos y visuales referentes a la historia del *graffiti* en la ciudad de Granada. Era el fruto de un trabajo de investigación de dos años en los que pude reunir más de 300 fotografías referentes a la década de los noventa, todo tipo de material gráfico y visual como carteles, *flyers*, cintas de casete y video, *blackbooks*, cartas y fanzines, todo ello gracias a la colaboración de algunos de sus protagonistas como Jesús Reina, Calagad13, Sex-el Niño de las Pinturas, Spit, Kapi o ElQuique, entre otros. También ayudó la predisposición de algunos diarios locales (y, sobre todo, la ayuda de Lourdes Mingorance) al facilitarme el acceso a más de 200 noticias relativas a conflictos y crónicas del *graffiti* en Granada. Siendo consciente de que en ningún caso la finalidad de exponer este tipo de material documental debería ser únicamente contemplativa, me dispuse a crear una serie de dispositivos que ayudaran a reflexionar el impacto del fenómeno del *graffiti* en la ciudad y su relación con las instituciones. Creé una línea del tiempo del *graffiti* en Granada, atendiendo a la información que había reunido a lo largo de mi investigación y siguiendo las indicaciones y correcciones de algunos de sus protagonistas. También se pudo ver en la exposición un mapa genérico de Granada que atendía a las zonas más intervenidas con el paso de los años.

Reconstruir y analizar las formas de autoedición y la necesidad de búsqueda de referentes que existió en este periodo concreto del *graffiti* nos revelan hasta qué punto los escritores se convirtieron en sujetos activos de la cultura en Granada, caso extrapolable a cualquier ciudad en la que el *graffiti* haya adquirido cierta relevancia. Además, a través de los materiales y documentos que se conservan y que siguen apareciendo en relación con el *graffiti*, podemos visibilizar dos tipos de problemáticas: consustanciales y transversales. Las primeras hacen referencia a la búsqueda de estilo, la creación de redes colaborativas, la competición y la colaboración, el papel del *hip hop*, la finalidad de pintar o cómo se producen los intercambios de conocimiento en el *graffiti*. En el segundo caso, podemos observar otras cuestiones como el papel que desempeña la mujer en el *graffiti*, la repercusión de ciertas acciones y el tratamiento de los medios de comunicación, las formas de actuación gubernamentales, el seudónimo y el anonimato o la fama en el *graffiti* en relación con el mundo del arte, la censura, el vandalismo, la controversia de la conservación en el *graffiti* o el cuestionamiento del significado de patrimonio. Por lo tanto, la exposición «Escenas del *graffiti* en Granada» no solo ofrecía al posible espectador objetos de exhibición para su simple contemplación (López Cuenca, 2001), sino que, en el contexto expositivo actual, en el que el *graffiti* neoyorquino parece encajar más como material de archivo que como objeto artístico, aparte de tratar de huir de discursos establecidos y cronologías estáticas (Warburg, 2010), lo que se pretendía era que los objetos expuestos, aparentemente simples vestigios o huellas del pasado, se tornaran en objetos vivos ejerciendo la función de herramientas de análisis cultural.

Bibliografía

Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces. Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Abarca, J., y Gómez, J. (2017). El papel de la edición. En F. Figueroa (Coord.). *I Jornada INDA-GUE. Investigación y difusión de Graffiti y Arte Urbano*. Jornada llevada a cabo en Swinton and Grant, Madrid, España.

Achiaga, P. (2001). Rogelio López Cuenca (entrevista). *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Rogelio-Lopez-Cuenca/850>.

Antón, E., y Sanz, A. (2012). *El libro de los libros de artista*. Sestao, España: LUPI.

Babas, K., y Turrón, K. (1995). *De espaldas al Kiosko. Guía histórica de fanzines y otros papelu-jos de alcantarilla*. Madrid, España: El Europeo & La Tripulación.

Belbel, M. J. (2016). Deep in your room you never leave your room. *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, (2), 100-118.

Caputo, A. (ed.). (2012). *All City Writers. The Graffiti Diaspora*. Bagnolet Cedex, Francia: Kitchen93.

Castleman, C. (2012). *Getting Up (Hacerse ver). El graffiti metropolitano en Nueva York*. Madrid, España: Capitán Swing.

Chalfant, H. (productor), Silver, T. (director). (1983). *Style Wars* [video documental] EE.UU.: Burleigh Wartes.

Cooper, M., y Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. Nueva York, EE.UU.: Henry Holt and Company, LLC.

Couvreur, N., Figueroa, F., y Pérez, R. (2016). La influencia francesa en el Graffiti español. El caso de Granada. En F. Souchet, La Maison de France (Coord.). *Décima Cita Cultura Francesa con Granada: La Cultura Urbana*. Conferencia llevada a cabo en Facultad de Bellas Artes, UGR, Granada, España. Recuperado de http://masteres.ugr.es/artepi/pages/tablon/*/noticias/conferencia-la-influencia-francesa-en-el-graffiti-espanol-el-caso-de-granada.

De Mitri, G., y Mode2 (Eds.). (2015). *The Bridges of Graffiti*. Venecia, Italia: Fundación de Mitri.

Figueroa, F. (2006). *Graphitfragen: Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Sevilla, España: Minotauro digital.

40

Gómez, J. (2015). *25 Años de Graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia, España.

Gómez, J. (2016). El papel del fanzine en el graffiti contemporáneo. En F. Figueroa (Coord.). *El papel del libro en el Graffiti*. Mesa redonda llevada a cabo en la Facultad de Filología, UCM, Madrid, España. Recuperado de <https://vimeo.com/164316945>.

Pérez, R. (Ed.). (2014). *Escenas del graffiti en Granada*. Granada, España: Ciengramos.

Torres, D. (Ed.). (2015). *Punk, sus rastros en el arte contemporáneo*. Madrid y Vitoria-Gasteiz, España: Centro de Arte Dos de Mayo y Artium.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Páginas web

Galvez, F. (2015). Spanish graffitiare. Recuperado de <http://www.spanishgraffiare.com/>

Abarca, J. (2016) Unlock Fair. Recuperado de <http://unlockfair.com/>

Farrel, S. (1994) Art Crimes. Recuperado de <https://www.graffiti.org/>