

El muro audiovisual: Nuevos caminos del graffiti y el postgraffiti en el umbral del siglo XXI

1) CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DEL GRAFFITI Y EL POSTGRAFFITI

Desde su temprana aparición neoyorquina a finales de la década de los 60, no faltan, en la tradición historiográfica estadounidense y europea, estudiosos del fenómeno conocido como *Graffiti Movement*. A estos autores, entre los que cabe destacar a Henry Chalfant, Martha Cooper (en los EEUU de los años 80 y 90) o Ana Waclawek (en Inglaterra, durante la primera década del nuevo siglo XXI), entre otros, debemos la conceptualización crítica del graffiti desde las ópticas semiótica, morfológica, sociológica, urbanística y, en los últimos tiempos, aunque aún tímidamente, de género.

El caso de la tradición historiográfica española es, como tenemos ocasión de analizar con mayor detenimiento en el estado de la cuestión que precede a nuestro TFM, dirigido por Manuel García Guatas y defendido en la Universidad de Zaragoza en 2014 (*vide* Bibliografía), bastante diferente. En España, investigadores pioneros en la materia no sólo llegan, al igual que el fenómeno estudiado mismo, con un retraso de aproximadamente una década respecto a sus colegas americanos y europeos de otros países como E.E.U.U., Reino Unido, Alemania o Francia. Además, lo hacen mayoritariamente desde entornos científicos dispares. Así, sería un lingüista, el valenciano Joan Garí, quien publicara en el año 1994 una de las tesis pioneras en España sobre graffiti. A la filósofa Gabriel

Berti, una década después, le debemos el libro de divulgación, basado en su tesis doctoral, *Pioneros del graffiti en España* (2009).

En la universidad de Zaragoza, destaca, ya en el año 2000, el agudo trabajo de Jesús de Diego, que combina en su definición y análisis del graffiti zaragozano herramientas semiológicas y sociológicas. Le seguirán M^a Luisa Grau Tello, con una tesis sobre pintura mural zaragozana y un artículo en *Artigrama* sobre el célebre festival internacional de arte urbano *Asalto* (2008); Jesús Pedro Lorente, quien se interesará notablemente por los nuevos espacios barriales revitalizados, en tanto que generadores de arte urbano, en la capital aragonesa (1997); y Jacobo Henar Barriga, con su trabajo sobre el *Street Art* en el Casco Histórico de Zaragoza a la luz de las nociones contrapuestas de “perdurabilidad” y “lo efímero” (2009).

La introducción del denominado *postgraffiti* como objeto de estudio e interés por parte de la comunidad historiográfica-universitaria española tampoco sería, al igual que acabamos de comentar para el caso del graffiti, precisamente temprana. Hace sólo un par de años, en 2010, se lee y publica en la Universidad Complutense de Madrid la tesis de Abarca Sanchís, donde se define y tipifica con claridad el particular, además de rastrear en profundidad su génesis contracultural. Abarca Sanchís propone, así, la siguiente definición de postgraffiti:

El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo (ABARCA SANCHÍS, 2010: 385).

Más adelante, el autor amplía, matizándola, su definición de postgraffiti, afirmando que se trata de

una especie de campaña publicitaria ilegal hecha a mano que no busca -en principio- beneficio económico(...). Los comportamientos que definimos como postgraffiti no son posteriores al graffiti, sino coetáneos: los primeros casos se remontan a finales de los sesenta (...). Sin embargo, dichos primeros casos de postgraffiti son sucesos aislados, y el fenómeno no surgió como tal hasta principios de los ochenta (...). Este hecho justifica el uso del prefijo "post" en el término postgraffiti. Así, si bien el fenómeno del postgraffiti no es, en rigor, posterior al graffiti, sí podemos considerar la corriente del postgraffiti como una consecuencia, incluso como una sucesora, de la del graffiti (ABARCA SANCHÍS, 2010: 386).

La definición que Abarca Sanchís maneja del concepto *depostgraffiti* puede parecer sinónima de los términos *Street Art* o *Urban Art*, que tan a menudo se prestan a equívocos entre sí. En realidad, la idea de *postgraffiti*, más que sinónima, resultaría hiperónima de los mencionados fenómenos. Dicho de otro modo: el postgraffiti contiene, incluye o aglutina genéricamente en su seno conceptual las diferentes manifestaciones de arte callejero y arte urbano.

En este punto, creemos necesario señalar un aspecto de ambas modalidades de creación que, más allá de los aspectos técnicos, también a tener muy en cuenta, las diferencia ontológicamente. A saber: mientras que el escritor [\[1\]](#) de graffiti emisor, si aceptamos el planteamiento dialogístico-conversacional de su naturaleza propuesto por el lingüista Joan Garí, se dirige con su obra de forma exclusiva a otros

escritores de graffiti, constituidos así en receptores ideales únicos del mensaje cifrado[2]; el artista de postgraffiti, por su parte, cuenta entre los receptores de su mensaje no sólo a la comunidad de artistas hermanos, sino también al resto del tejido social urbano.

Tras esta aclaración de base, y retomando el debate terminológico más arriba iniciado, no quisiéramos concluir este primer apartado preliminar sin manifestar con claridad nuestra visión razonada sobre este punto. Somos de la opinión de que el empleo de la etiqueta o término genérico *postgraffiti*, frente a otros hipónimos posibles, generadores quizás de confusión, sería el más adecuado en estudios que se ocupan al mismo tiempo de graffiti, arte callejero y arte urbano, como es nuestro caso en esta ocasión. Pues, ¿cabría acaso imaginar la existencia de artistas callejeros y artistas urbanos sin el impulso especular previo de los llamados *Graffiti Writers*? La respuesta

-negativa- a esta interrogación de base nos parece evidente: el *Graffiti Movement* sienta, de algún modo, las bases conceptuales de los diferentes caminos creativos que adoptará, como una consecuencia lógica del mismo, aunque no necesariamente posterior desde un punto de vista cronológico, el complejo fenómeno del *postgraffiti*.

De ahí, por tanto, el empleo reiterado que haremos de la denominación común *postgraffiti* a lo largo de este artículo.

2) EL CAMINO DEL MURO FÍSICO AL “MURO AUDIOVISUAL”

Resulta innegable que los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías de finales del siglo XX e inicios del XXI han influido de modo capital y decisivo en el arte de nuestra época, modificando profundamente sus paradigmas. Así, hemos asistido en la transición de uno a otro siglo, paralelamente al desarrollo agigantado de los medios y

herramientas digitales en el contexto de estas nuestras sociedades actuales de la imagen y el espectáculo ultra-industrializadas, a una no menos agigantada diversificación de los géneros, temáticas, presuposiciones, implicaciones, procesos, soportes y espacios artísticos.

En los ámbitos del graffiti y el postgraffiti, el curso estético de los acontecimientos ha seguido asimismo esta dirección. De esta forma, con la democratización progresiva de Internet desde mediados de los 90, hasta su instauración definitiva en nuestros días como medio privilegiado de comunicación global, hemos asistido a su paulatina asimilación como plataforma de exposición, primeramente, y como utensilio creativo, más tarde, por parte de los artistas de graffiti y postgraffiti. Así las cosas, apenas podríamos nombrar uno solo de ellos que, en pleno año 2014, no conozca y explote, en mayor o menor medida, las múltiples posibilidades artísticas que la red ofrece.

En la constitución actual de lo que hemos dado en llamar “el muro audiovisual” entre los artistas de los ámbitos que nos interesan confluyen, para nosotros, dos actitudes o tendencias generalizadas que procederemos a considerar a continuación: nos proponemos llegar, de esta forma, inductivamente, a una delimitación semántica clara del concepto de “muro audiovisual” mismo.

En primer lugar, observamos que, para ciertos artistas o bien para artistas aún en etapas tempranas de su transición de un espacio-modo de representación a otro, el muro audiovisual se manifiesta como una elongación y transposición del muro físico clásico. Observamos este fenómeno en la multiplicidad de *Black Books*[\[3\]](#) digitalizados que estos artistas comparten hoy día en la red, ya sea a través de foto-logs, blogs o sitios webs varios[\[4\]](#), foros y web-comunidades hip-hop como *Art Crimes* (<http://www.graffiti.org>), fanzines digitalizados y webzines (www.bombingscience.com) o diversas plataformas y redes sociales basadas en la imagen compartida, tales como *Flickr*,

Picasa, Instagram, Facebook, Google +...

En este contexto, se produce el prodigio de la visibilización de múltiples y valiosos materiales que tradicionalmente permanecían inéditos, relegados al archivo personal que cada artista custodiaba celosamente: pensamos, especialmente, en los bocetos preparatorios de las piezas. De idéntica manera, éstos y otros materiales, como las fotografías de piezas realizadas o en proceso de realización, trascienden sus hasta ahora reductoras coordenadas temporales y espaciales, por no decir gremiales, que, en combinación con las fuerzas represoras policiales y gubernamentales (sobre todo, multas policiales y planes de limpieza de los Aytos. o consorcios de transportes locales), condenaba a una inmensa mayoría de estas obras a una existencia más que efímera: marginal. Es, por ejemplo, el caso de la fotografía que se adjunta del madrileño grupo de *Graffiti Writers* BBP, que nos ha sido cedida por uno de sus componentes, TAER. Esta imagen estuvo durante un tiempo publicada en el sitio web, ahora fuera de servicio, de la agrupación y gracias a ella -a su publicación abierta en línea- podemos asistir, en tanto que espectadores externos al *Graffiti Movement* y al grupo en cuestión, a la captura de un instante clandestino del proceso que otrora, en un contexto de tecnología analógica, nos hubiera resultado absolutamente ajeno por inaccesible.



Fig. 1: *El grupo madrileño BBP bombardeando trenes en Beja, Portugal, en julio de 2013*

Pero no sólo, como mencionábamos brevemente más arriba, la era audiovisual y digital en que vivimos facilita la visibilización de elementos del proceso creativo antes restringidos al gremio y/o el entorno de cada artista y su archivo, como las comentadas fotografías de los mismos en acción. Además, gracias a plataformas y redes sociales que giran en torno al vídeo o bien lo incluyen (*Facebook, Youtube, Vimeo o Dailymotion*, por citar tan sólo las más populares), no son pocos los artistas que registran, editan y comparten en línea con su público los procesos creativos en todas sus etapas. ¿El resultado? Infinidad de vídeos en la red que nos muestran, si se nos permite el símil cinematográfico, el *making-off* de sus piezas.

A decir verdad, no resultaría en absoluto ilícito el empleo de este símil cinematográfico, pues no es extraño constatar, en

este tipo de vídeos, montajes de considerable complejidad técnica a todos los niveles. En efecto, muchos de ellos sobrepasan la influencia estricta del formato estándar del *making-off* y proponen auténticos cortometrajes, con evidentes influencias de la publicidad, el videojuego o el video-clip musical. Nos encontramos, pues, con vídeos de artistas de graffiti y postgraffiti que narran la génesis o evolución de sus obras a través de un hilo narratológico altamente trabajado, bandas y efectos sonoros cuidados al detalle, etc. Pero no sólo. La agrupación madrileña de los Boa Mistura[\[5\]](#), por ejemplo, va más allá si cabe y propone, desde su cuenta de Vimeo, pequeños documentales de alta carga sociológica: es el caso de *Somos luz*, que cuenta la experiencia vital del grupo de artistas en El Chorrillo (Panamá), donde intervinieron en marzo de 2013, con el colorido y vitalista estilo que les caracteriza[\[6\]](#), 50 casas del edificio Begonia. Contaron en esta labor con la preciosa ayuda de los vecinos del edificio en cuestión. *Somos luz* se centra, casi más que en la parte artístico-técnica del proceso, en la parte humana del mismo y propone un emocionante, cercano retrato de estas personas que hicieron posible la transformación.



Fig. 2: fotograma del cortometraje documental *Somos luz* por los Boa Mistura (intervención en el edificio Begonia, El Chorrillo, Panamá, 2013). Disponible en línea en: <http://vimeo.com/82264239> [71]

No hablamos aquí, para nada, de una realidad monopolizada por el graffiti y el postgraffiti. Ni tan siquiera por las artes plásticas en general. Actualmente, la inmensa mayoría de los artistas, independientemente de su género o géneros, se mueve o empieza a moverse, ya sea a efectos creativos propiamente dichos o a efectos secundarios (publicitarios y de promoción, por ejemplo), en este plano audiovisual. Baste pensar, por ejemplo, en el caso de los llamados *Book Tráilers*, tan de moda en los

últimos años en el mundo literario: elaborados por profesionales del medio audiovisual a encargo de las casas editoriales, estos *Book Tráilers* anuncian al espectador-consumidor, como si de sus homónimos cinematográficos se tratase, la inminente publicación de un nuevo libro, cuya trama y contenidos se le avanza de manera enfática y sintética.

Hemos estado tratando, hasta aquí, del muro audiovisual en una primera fase conceptual y técnica: en su fase de elongación y transposición del muro físico clásico. Pasemos, llegado este punto, a tratar de una segunda tendencia creadora y creativa, evolución natural de la anterior, según la cual los artistas de graffiti y, tal vez en mayor

medida aún, del postgraffiti, conciben hoy día las potencialidades audiovisuales de lo digital como la piedra angular para la construcción de un nuevo espacio-modo plural de representación con entidad propia. Pues, no por ser virtual, el muro audiovisual sería en menor medida real. Más bien al contrario: éste vendría a integrar nuevos espacios “hiperreales” de lo real, como consecuencia de la euforia tecnofílica capitalista de nuestros días. Fredric Jameson denomina a esta evolucionada coordenada espacial, en la línea de pensamiento de Baudrillard, el “hiperespacio” (JAMESON, 1981). El muro audiovisual, si retomamos el trabajo de otros autores como William J. Mitchell (1985), se constituiría entonces como un elemento más de las nuevas ciudades “e-topías”.

En cualquier caso, salvando los diferentes enfoques y terminologías, ya sea como elemento del hiperespacio urbano o de la urbe e-tópica, nuestro muro audiovisual parece imponerse como un nuevo espacio y, al mismo tiempo, nuevo modo de representación y de recepción privilegiados del último postgraffiti.

¿Por qué introducimos aquí la idea de una mutación también en los modos de recepción por parte del espectador del arte que nos ocupa, ya sobre el muro audiovisual? La respuesta es, a nuestro parecer, lógica desde un punto de vista epistemológico: no consideramos posible pensar que, mientras que el perfil del lector y sus modos de lectura se han visto definitivamente transformados con la introducción de las literaturas hipertextuales, los ojos del espectador de artes plásticas en sus nuevos caminos audiovisuales-digitales hayan

permanecido estáticos.

El público de las creaciones audiovisuales de Blu o de Suso33, publicadas en sus respectivos sitios webs, acceden a la semántica de las mismas de manera análoga a cómo el lector de un poema digital navega de un intertexto hipervinculado a otro. En el muro digital, las diferentes implicaciones (intertextos, influencias, reinterpretaciones, revisiones, fuentes varias...) que conforman el sentido de una obra, clásicamente invisibles a ojos del espectador medio más o menos pasivo frente al muro de ladrillo, pueden quedar explícitos, según la voluntad y reglas de juego del creador, gracias al hipervínculo en el muro de bits. ¡Un simple click de ratón obra el milagro!

Pero tratemos ahora de ver todo lo expuesto con mayor claridad. Para ello, nos serviremos de ejemplos concretos referidos a los artistas Suso33 y Blu.

Antes cabría, sin embargo, reflexionar o volver a reflexionar, muy brevemente, a modo de cierre del presente epígrafe, sobre la imposibilidad de comprender ningún aspecto de los fenómenos aquí tratados fuera del contexto de espectacular desarrollo de las técnicas y materiales audiovisuales vivido en las últimas décadas. Esto estaría en indisoluble relación con el advenimiento definitivo de la actual era de globalización, patente también, como no podía ser de otra forma, a nivel digital.

Dicha globalización, sin entrar en esta ocasión en discusiones económicas o políticas al respecto, (nos) parece conllevar la democratización y por ende, la sensibilización y alfabetización del público en general en cuestiones artísticas relativas, volviendo a nuestro objeto de estudio, al graffiti y al postgraffiti.

3) EL CASO DE SUSO33

La dilatada trayectoria del polifacético artista español conocido por el heterónimo de Suso33^[8], invariable desde sus primeros tags madrileños a mediados de los 80, ofrece uno de los ejemplos más llamativos de evolución -casi conversión- estilística profunda dentro del *Graffiti Movement* español.

La obra de graffiti Suso33, en efecto, es una constante por los muros de la capital desde el año 1984, aproximadamente. Es hacia esta fecha cuando, en la estela de la primera oleada del denominado “graffiti autóctono madrileño” y sus pioneros, los apodados “flecheros” (FIGUEROA & GÁLVEZ: 2002), comienzan a verse sus primeras pintadas y graffitis “de firma” (FIGUEROA, 2002) por muros, vallas de obra, carteles publicitarios y vagones de metro de todo Madrid -con mayor incidencia, sobre todo en un primer momento, por los municipios periféricos de la zona sur como Leganés, Móstoles, Fuenlabrada...-.

En los tempranos 90, el estilo en constante experimentación de Suso33 sintetizará a la perfección los preceptos estético-musicales de la cultura hip-hop, sin los que no sería posible entender el hallazgo definitivo del particular, inconfundible y, ante todo, eficaz icono/logo/personaje que se halla presente en cada una de sus piezas, rubricándolas. El propio suso33 se refiere a él como “la plasta” o “la mancha de pintura”:



Fig. 3: *Alegal*, suso33: mensaje de apoyo a los centros de arte, Madrid, 2004.

Además, suso33, en la primera mitad de los 90, será uno de los grandes pioneros en nuestro país del graffiti iconográfico que, si bien destaca hoy en día por su omnipresencia, tardó en introducirse en el panorama español, entonces sobreabombado [\[9\]](#) por el graffiti caligráfico. Suso33 reaparecerá con nuevas y potentes propuestas de postgraffiti a mediados-finales de los años 90, tras un pequeño paréntesis productivo que coincide cronológicamente con la crisis del sector en Madrid o, dicho de otro modo, con la “depresión del Subway Art”, “el repliegue de los efectivos humanos en el Hip-Hop Graffiti” y la “caída general del Graffiti Autóctono” (FIGUEROA & GÁLVEZ, 2002: 25). En estas nuevas y potentes propuestas de postgraffiti de un renovado y maduro suso33 se perfilan como núcleos temáticos recurrentes la reflexión en torno al lenguaje y la comunicación, el solipsismo, la existencia humana y la libertad en el medio urbano, junto con cierta sutil, elegante ironía con trasfondo de crítica social.

Nos referimos a propuestas que pueden todas admirarse en el

sitio web personal del artista, www.suso33.com. A saber: variadas instalaciones e intervenciones urbanas, un amplio abanico de paneles y murales, heterogéneas piezas de videoarte híbrido y transversal donde los haya... En los últimos tiempos, Suso33 ejerce también de pionero en el campo del postgraffiti sobre el muro audiovisual, como ya hiciera en etapas posteriores de su vida artística con otros novedosos planteamientos. Se encuentra actualmente embarcado en un original proyecto artístico que él define como “pintura escénica en acción”[\[10\]](#). Las nuevas tecnologías y la red son herramientas fundamentales en el mismo, así como la concepción preformista y total, casi renacentista, del arte.

La “pintura escénica en acción” de Suso33, de esta forma, se desarrolla, sea cuál sea la técnica artística empleada en cada ocasión, sobre una pantalla o sistema de pantallas que cumplen, al mismo tiempo, las funciones de soporte, espacio, herramienta de creación y exposición a tiempo real de las piezas. El espectador asiste, en vivo, como suele decirse, a la creación de éstas. Según el contexto, el espectador asiste a la creación de las piezas, además de en vivo, en riguroso directo, pues Suso33 ha llevado su propuesta de pintura viva en escena, como parece lógico, a la escena teatral, combinándola con música, interpretación y danza contemporánea:



Fig. 4: *Desarrollo*, suso33, Segovia, 2009.

Paralelamente, Suso33 desarrolla su pintura escénica en acción diferida sobre el muro audiovisual, es decir, bajo forma de video-creaciones en línea que, en más de una ocasión, han servido además como videoclips musicales de diferentes grupos y cantantes de rap o hip-hop.



Fig. 5: fotograma de *Crash!*, Suso33, video-creación, en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MUNARS) y en línea en <http://www.suso33.com/index.php?sc=video&id=1&lang=en> [11].

Suso33 no sólo ha evolucionado de modo extraordinario estética y conceptualmente hablando, del graffiti en muros del extrarradio ochentero madrileño al postgraffiti en el muro audiovisual en la primera década del siglo XXI y el momento actual. Suso33 sintetiza a la perfección, además, el progresivo, pero no por ello menos radical, cambio de estatus artístico, social y legal del graffiti/postgraffiti desde 1984 a 2014. En el espacio de los últimos treinta años, Suso33 ha pasado de ser un *Graffiti Writer* anónimo para el gran público a ser un artista urbano icónico de la cultura española actual. Ha pasado de la marginalidad e ilegalidad de sus primeros tags y graffitis periféricos a dictar conferencias en universidades, representar a la *Noche En Blanco* española en Europa, dirigir la inauguración del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro... Asimismo, Suso33 ha obtenido reconocimientos a su obra como el Premio Nacional de Videoarte de PhotoEspaña10 y ha expuesto en espacios de la talla del MNCARS, CAIXAFORUM, el Museo Thyssen-Bornemisza, ARTIUM, el Museo de Arte Contemporáneo de Bucarest...

Los muros de la ciudad de Zaragoza, para finalizar, le deben a Suso33 múltiples e interesantes intervenciones en el contexto del Festival Internacional de Arte Urbano Asalto: efectivamente, Suso33 ha sido su estrella nacional invitada en más de una ocasión -y más de dos- desde su exitosa creación en el año 2005.

4) EL CASO DE BLU

La obra más reciente del artista italiano conocido como Blu[\[12\]](#) constituye otro originalísimo ejemplo de postgraffiti sobre muro audiovisual.

La trayectoria de Blu se inicia en torno al año 1999, en las calles de su ciudad, Bolonia, en la región ítala de Emilia-Romaña. Blu se dedicaba entonces al graffiti mural con aerosol en barrios suburbanos boloñeses y por el centro histórico, lo cual hizo pronto de su persona o, mejor dicho, personaje, el objetivo número uno de las fuerzas policiales locales. Sin embargo, enseguida evolucionaría nuestro artista hacia el postgraffiti y la creación audiovisual-digital: dicho de otro modo, hacia el actual Blu del “muro animado”[\[13\]](#), internacionalmente conocido y, lo que sin duda alguna es mucho más difícil, irreconocido!

En efecto, Blu ha llegado incluso a ser el encargado de pintar la torre de la Tate Modern en Londres. El director italiano Lorenzo Fonda acompañó al artista en 2012 durante su viaje creativo por Sudamérica y, a partir de esta experiencia, nacerá el documental *Megunica*[\[14\]](#), que trata de las intervenciones de Blu en México, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica y Argentina (el título del documental hace referencia, siglándolos, a los países visitados).

En España, pueden observarse importantes y no muy antiguas intervenciones de Blu por el valenciano barrio del Carmen, o en el centro de Zaragoza, cerca de la calle Contamina, por

citar únicamente dos casos destacados. Se trata, en todos los casos, de piezas murales bícromas que representan personajes de gran tamaño. A menudo, se hallan en posiciones que recuerdan a la fetal, nacen los unos de los otros, se devoran mutuamente y/o presentan múltiples extremidades... Realizados con pintura plástica en entornos urbanos de apariencia preferentemente ruínosa y decadente, la esperanzadora aparición de estos cíclopeos personajes de aura prenatal y que se autoregeneran, parece significar el próximo resurgir o renacimiento de los mismos a partir de sus cenizas.



Fig. 6: DVD de Blu (2008) que incluye la animación mural *Muto*, también disponible gratuitamente en línea en *Youtube*, *Vimeo* y www.blublu.org

Muto, uno de los vídeos de animación mural de Blu (publicado en DVD en el año 2008), figura ya entre los mayores eventos de *Youtube* de la joven pero frenética historia de dicho portal, con casi 12 millones de reproducciones y casi 70.000 likes [15]. En la descripción comercial internacional del cortometraje, éste se define como “animación ambigua pintada sobre muros públicos”. Se trata, más concretamente, de muros públicos de Buenos Aires y de Baden. En 2009, *Muto* obtuvo el “Grand Prix” en el Festival Internacional de Cortometrajes de Clermont-Ferrand, en Francia. Un año después, aparece en DVD e Internet

su nueva animación mural, titulada *The Big Bang Boom*, que de nuevo será un exitoso fenómeno global de pantallas.

En el caso de *Muto*, primeramente, asistíamos a la plasmación sonora y cinética sobre el muro audiovisual de una trama que, no obstante, no era excesivamente compleja desde los puntos de vista semántico y narratológico. ¿De qué manera? Mediante un hábil y minucioso montaje de fotografías sucesivas, donde los efectos de transición se cuidaban muy especialmente en aras de una exitosa construcción de la coordenada espacio-temporal. Con *The Big Bang Boom*, en segundo lugar, asistimos a una evolución notable en el proyecto artístico de Blu. Además de animar los muros de Bolonia, anima en este cortometraje, más ambicioso y arriesgado, elementos varios del

mobiliario urbano. El paisaje sonoro de *The Big Bang Boom*, como ya ocurría en *Muto*, juega a difuminar la frontera entre los elementos diegéticos y aquellos extradiegéticos: así, durante los 9'55'' de duración de la animación, se suceden pistas musicales -con clara predominancia de la percusión y los timbres metálicos- donde los instrumentos coinciden, a menudo, con los elementos mismos que se animan en el plano visual.

The Big Bag Boom presenta asimismo un script de mayor complejidad, a todos los niveles, que *Muto*. Especialmente, en lo que al nivel semántico respecta: *The Big Bang Boom* propone una explicación subjetiva del origen del hombre, en analepsis; así como una explicación prolíptica del próximo final del género humano, que cierra, no sin humor, el trabajado círculo que estructura narrativamente la pieza.

El espectador entusiasta que vive en nosotros espera y desea fervorosamente que el destino inminente del muro audiovisual - y, con él, de sus creadores y nosotros su público-, sea, no obstante, bien distinto del color más que negro que augura Blu en *The Big Bang Boom*...

5) A MODO DE CONCLUSIÓN

Concluimos que, en el panorama de la creación artística urbana española y europea durante los primeros quince años del siglo XXI, confluyen un mayor número de tendencias creadoras y creativas de las que quizá pudiera pensarse en un primer momento. Todas ellas nos parecen caracterizarse por la búsqueda de originalidad e hibridación de diferentes espacios o modos de representación, distintos lenguajes y, en suma, heterogéneos discursos.

Más concretamente, sobre los derroteros del graffiti y postgraffiti en el contexto de lo que aquí hemos denominado “muro audiovisual 2.0”, creemos lícito a firmar que, mayoritariamente, los artistas contemporáneos de estos ámbitos se desmarcan como pioneros tecnológicos: integran con notables naturalidad e inmediatez los cambios e innovaciones paradigmáticos.

[1] Así se autodenominan los graffiteros españoles, por traducción del término inglés “Graffiti Writer”. Una de las primeras reflexiones sobre la pertinencia de este término gremial la ofrecía, en 1983, la película documental *Style Wars*, por Tony Silver y Henry Chalfant. *Style Wars* se emitió tardíamente en España, ya en los 90, y es considerada hoy en día una referencia mítica dentro del *Graffiti Movement*.

[2] No olvidemos, a este respecto, la naturaleza contracultural y, por ende, gregaria, del fenómeno del graffiti contemporáneo en sus orígenes. Dicho de otro modo, no puede éste disociarse de la estética de ciertos grupos o movimientos socioculturales

urbanos con lenguajes y estéticas propias bien definidas, como el punk y el hip-hop.

[3] En el léxico específico del *Graffiti Movement*, el término *Black Book* puede presentar dos acepciones cercanas, pero diferenciadas: se denominan así los cuadernos personales de bocetos preparatorios y también los álbumes fotográficos, igualmente personales, de las piezas ya realizadas de cada artista.

[4] Citaremos, a modo de ejemplos, sólo tres: 1) el blog del fanzine madrileño *Wanted Magazine*, en www.wantedmagazine.wordpress.com; 2) el foto-log *Flecheros 1989* (www.fotolog.com/flecheros1989/), dedicado al primer graffiti autóctono madrileño 3) y el sitio web personal -blog- del dúo de artistas Humanicity, en www.humanicity.blogspot.com.es (últimas consultas en línea realizadas, en todos los casos, el 04/05/2014).

[5] Activa desde 2001 y formada por el arquitecto Javier Serrano, alias "Pahg"; el ingeniero de caminos Rubén Martín, alias "rDick"; el publicista Pablo Purón, "Purone"; y, por último, los licenciados en Bellas Artes Pablo Ferreiro ("Arkoh") y Juan Jaume ("Derko").

[6] En su Plaza del Pilar, los zaragozanos disfrutaban desde 2010 de la intervención mural *Porque sueño, no estoy loco* de los Boa Mistura, realizada en el contexto de la 5ª edición del Festival Internacional de Arte Urbano Asalto. Esta intervención sintetiza la idea de "arte" que promueve la agrupación: según puede leerse en su portfolio en línea, para los Boa Mistura el "arte es una herramienta de cambio e inspiración".

[7] Última consulta en línea realizada el 24/09/2014.

[8] En la vida civil, el artista responde al nombre de Jesús Manuel Pinto García. Nació en Madrid, en el año 1973.

[9]Permítasenos el juego de palabras a partir de la expresión gremial “bombardear” (del inglés, *to bomb*), usada para referirse a la acción de escribir graffitis de forma masiva en una zona o espacio urbanos.

[10]Para más información sobre el mismo, visítese la página web del artista.

[11]Última consulta en línea, el 21/05/2015.

[12]Su identidad civil se desconoce. Blu ha decidido permanecer en el anonimato fuera de lo artístico.

[13]Todas las animaciones a las que nos referimos a continuación se distribuyen en DVD a través del sitio italiano <http://www.artsh.it/blog/>. Además, es posible su visionado gratuito en la cuenta del usuario “NotBlu” en Youtube y en el sitio web del artista: www.blublu.org (últimas consultas en línea realizadas el 25/04/2015).

[14]Tráiler disponible en línea en: <http://vimeo.com/22471396> (última consulta, el 25/04/2015).

[15]Datos válidos en las fechas de redacción de este artículo, a saber: 09/2014.