



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Pregrado
Teoría e Historia del Arte**

**EL ARTE MARGINAL COMO PROPUESTA REACCIONARIA DEL HIP HOP
Y SU POSIBILIDAD DE TRANSGRESIÓN AL SISTEMA**

Tesis para optar al grado de Licenciada
en Arte con mención en Teoría e
Historia del Arte
Alumna: María Paz Norambuena Zamudio
Profesora Guía: Eugenia Brito Astroza
Santiago, 2006

Agradecimientos A:

Yudith Pozo Arriaza, quien siempre me alentó a seguir adelante con paciencia y cariño.

Rodrigo Orsi Pozo por su apoyo y su interés en que me convirtiera cada día en alguien mejor.

Mi tía Clara quien desde la distancia colaboró en el cumplimiento de mis objetivos.

Claudio Flores, jóvenes del grupo “the life” de la comuna de lo Ovalle, Don Leo.

A mis amigos, Rodrigo Torres, a mi familia, y todos aquellos quienes han intervenido de alguna forma en lo que ha significado seguir este camino.

Índice

Introducción	Pág. 5
I	Pág. 7
Tribus Urbanas Características básicas	
I.II	Pág. 11
Códigos de las tribus urbanas:	
<ul style="list-style-type: none">• Espacialidad y territorio• Estética como forma de reconocimiento• Dimensión del tiempo: emergencia de lo dionisiaco en la cultura oficial• Formas de encuentro y su relación con el fenómeno de carnavalización	
II	Pág. 26
Hip Hop dentro de la definición del fenómeno de tribu urbana	
<ul style="list-style-type: none">• Historia del Hip Hop• Hip Hop en Chile	
II.I	Pág. 33
El Graffiti	
<ul style="list-style-type: none">• Proceso de origen del graffiti• Denominación del graffiti• El autor o escritor de graffiti• Focos de graffiti• Diseño y estilo del graffiti• El graffiti desde el punto de vista legal	

III. Pág. 53
Cultura Hip-Hop y su situación en la cultura hegemónica

III.I

La condición de subalternidad de la cultura Hip Hop dentro del poder hegemónico

III.II

Posibilidad de trasgresión a la cultura oficial desde la posición marginal del Hip Hop

IV. Pág. 63
Chile: Arte marginal v/s Arte institucional

Propuesta del graffiti como arte marginal en relación a las propuestas de la vanguardia
Brigada Ramona Parra

El espacio público como soporte de producción de arte

Relaciones entre graffiti, brigadas muralistas y CADA.

Conclusión Pág. 78

Bibliografía Pág. 83

Introducción

El siguiente trabajo tiene como principal objetivo el plantear la condición de subalternidad que poseen ciertos discursos minoritarios en relación a un discurso oficial dominante, y cuales son las formas que estos discursos no oficiales han ocupado para manifestarse o construir un cuerpo de identificación que les permita diferenciarse. Para ello se abordará el tema de las tribus urbanas y sus modos de comportamientos, en especial el Hip Hop, por conformar una subcultura urbana que agrupa un comportamiento estético y de expresión artística para manifestar su desacuerdo con el sistema social imperante.

Dentro de este escenario, el Hip Hop se inscribe como la única tribu que expresa su inconformismo con el sistema mediante la expresión artística. Identificada como una subcultura urbana o también llamada tribu urbana, se manifiesta a través de cuatro expresiones artísticas: el baile, el canto, la palabra, la pintura, que operan dentro de un contexto marginal según la tradición de su origen.

El interés por desarrollar un trabajo referido a la situación de una tribu urbana en especial, se debe a la fuerte invasión de signos de reclamo que envisten los muros y otros soporte públicos de la ciudad de Santiago, fenómeno que no es propio sólo de la capital de nuestro país sino de las ciudades con gran desarrollo urbano.

El trabajo se centrará en la expresión gráfica del Hip Hop, conocido como el graffiti, por ser la forma estética más adecuada para analizarse desde la perspectiva de la teoría e historia del arte.

Con el fin de comprender de mejor forma el modo de funcionar que poseen las tribus urbanas se analizarán los elementos que la componen y sus distintas maneras de manifestación.

Siguiendo con el planteamiento primordial de este trabajo, se abordará el tema graffiti como una manifestación artística marginal, en condiciones de un discurso minoritario subalterno en medio de una cultura dominante hegemónica.

La tesis elaborada en base a la tensión entre los discursos centrales y periféricos, queda planteada como la posibilidad que tiene el arte desde una posición marginal, y en este caso el graffiti Hip Hop, de transgredir o alterar de algún modo los códigos impuestos por el sistema oficial.

Los objetivos de este trabajo están evaluados dentro de la posibilidad de generar un espacio de reconocimiento de otras formas de expresiones, no siempre bien ponderadas desde la institución, y en este caso desde la posición que ocupa el graffiti como expresión popular que ha optado por la marginalidad de los espacios ocupados por el arte avalado por la academia.

La metodología efectuada para desarrollar esta tesis se basa en material bibliográfico específico acerca de los temas abordados: libros, revistas y trabajos publicados en la red; también se ha complementado a través de una experiencia directa con grupos de la ciudad de Santiago pertenecientes y/o simpatizantes con el Hip Hop, quienes dan a conocer por medio de sus canales de expresión (conciertos, batallas de break-dance, concursos de graffiti, videos, música, etc.) sus prácticas, sus ideas, sus modos de expresar y sus deseos de apostar por el Hip Hop como un espacio de resistencia activo dentro del sistema dominante.

I.I CARACTERÍSTICAS BÁSICAS

La tribu urbana forma parte del proceso de la constitución del actor social juvenil acontecido a partir de mediados del siglo XIX, fenómeno que irrumpe y cambia en forma radical la historia de la juventud. La juventud es un fenómeno que comienza con el desarrollo de la burguesía capitalista en las ciudades y es entendida como un tiempo distinto y separado de la niñez y de la adultez.

La juventud es una invención social que comienza a desplegarse a partir de la evolución de la sociedad capitalista a mediados del siglo XIX. Esta nueva categoría se desarrolla en EE.UU. y luego en la Europa de posguerra, pero en América Latina comienza afines de los años 60 y principios de los años 70 a extenderse a las clases populares.¹

Esta nueva construcción social nace gracias al crecimiento de la ciudad, la masificación de la educación, la evolución de los medios de comunicación. Debido a estos factores esta categoría a dejado ausentes por más tiempo a los jóvenes rurales.

A partir del cambio demográfico y geográfico que comienzan a experimentar las ciudades en el proceso de modernización se provoca un impacto en la subjetividad de las personas habitantes de las urbes. Hoy en día se suma a estos cambios iniciados en la modernidad, el aceleramiento de la creciente tecnologización, el fenómeno de la globalización y las consecuencias socioculturales que estas acarrearán.

Entre las consecuencias que aparecen con el fenómeno de la globalización se encuentra la debilitación de las fronteras por causa de los medios de comunicación que invaden con nuevos referentes culturales dentro de lo local, provocando un efecto paradójico: lo propio se vuelve extraño, se debilita la dicotomía entre lo exterior y lo interior del lugar, perdiéndose la identidad del lugar.

Uno de los elementos que constituye la identidad es el espacio, de modo que al debilitarse las fronteras que separan el espacio propio con lo ajeno se pierde la forma

¹ Juventud y Tribus Urbanas: en busca de la identidad. Última década N° 17, CIDPA Viña del Mar, Septiembre. 2002

básica de construcción de identidad. “Se pierde, entonces, el sentido cultural del espacio lugar y es sustituido por un espacio abstracto, neutral, homogéneo que por principio -en la medida en que no se subordina al sujeto- sólo le sirve de ámbito por el cual circular, sin ofrecerle referentes de identidad”²

Se suma al proceso de neutralización y homogeneización de los espacios urbanos el desarrollo de los valores del individualismo de la sociedad burguesa capitalista y la extensión de la racionalidad a todos los campos, creando un panorama hostil en el cual el sujeto se ve inmerso en una masa inerte al servicio de intereses materiales antes que emocionales.

Como respuesta al contexto en el que viven, los jóvenes de las zonas urbanas desarrollan mecanismos de respuestas a la homogeneización, desarrollo y anonimato que se vive en las ciudades. Elaboran una respuesta de tipo contestataria y de resistencia a la cultura dominante que busca a través de la vuelta a lo tribal una mayor importancia de lo emocional y afectivo.

La tribu funciona como un lugar de encuentro junto a otros en la búsqueda de la identidad, en reacción a la masividad de la modernidad que sume a los jóvenes en el anonimato.

El modo de tribalización como respuesta al anonimato y despersonalización de la sociedad urbana actual, se realiza a través de mecanismos de identificación propios, como códigos éticos y sociales con un sentido distinto al que se da en la sociedad, existe una búsqueda por los pares a través de encuentros festivos o encuentros cargados de intensidad emocional.

Todos estos recursos se disponen a transgredir el anonimato de la ciudad y lograr un reconocimiento e identidad como sujetos. La búsqueda de la identidad comienza a partir de la referencia en otros, de ahí la fuerza que tiene la presencia y estética de la tribu, es lo que da los límites de una cultura simbólica dotada de lenguaje, símbolos, rituales y ceremonias. Estos símbolos estéticos son los que permiten identificar y diferenciar las tribus: Punks, Trashers, Darks, Hippies, Raperos, Skinheads, etc.

² Pere - Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero, Fabio Tropea. : Tribus Urbanas: el ansia de identidad juvenil, entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la imagen, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1996.Pp. 88.

También están los códigos propios del grupo y la exclusividad del territorio al que pertenecen (bares, barrios, calles. Otra característica que es posible destacar es el carácter temporal que tiene el paso por la tribu.

De acuerdo con lo planteado por Maffesoli existen rasgos característicos en el proceso de neotribalización contemporánea asociados a los siguientes puntos:

1. - **Comunidades emocionales**
2. - **Energía subterránea**
3. - **Sociabilidad dispersa**
4. - **Fisicalidad de la experiencia.**

Comunidades emocionales: Se fundamentan en la comunión de emociones intensas, a veces pasajeras y sujetas a la moda. La actitud y actividad por generar emociones fuertes entre los sujetos que conforman el grupo está dada por la falta de contacto y contagio emocional que sus miembros no encuentran fuera del grupo, es una forma por experimentar una euforia vivencial.

Energía subterránea: En oposición a la pasividad e hiperreceptividad de los individuos insertos en la sociedad institucionalizada se responde mediante una energía vitalista y sensual que busca canales de expresión apropiados como por ejemplo: conciertos, eventos, manifestaciones.

Sociabilidad dispersa: La sociedad de las tribus urbanas corresponde en forma opuesta a la establecida por los dictámenes individualistas de la sociedad contemporánea, que mediante una actitud empática pone énfasis en los sentidos y el ambiente más que en los medios racionales de la formalidad. En contra del orden estricto y jerarquizado al que responde lo social surgen formas desarticuladas y fluidas de comunicación.

Fisicalidad de la experiencia: La fisicalidad se expresa mediante modalidades que responden a la pérdida de las relaciones humanas. Surge como una necesidad ante la dispersión de lo global, en una búsqueda por los espacios y ocasiones que desarrollen una fuerte interacción, sentido de pertenencia, proximidad espacial y física como por ejemplo: lugares que poseen un contenido físico; bailar, golpearse, beber, moverse, etc.

Cada una de estas características se encuentran presentes en mayor o menor grado en las diferentes tribus urbanas existentes.

El surgimiento y consolidación de las tribus urbanas en las ciudades obedece a un fenómeno que se da entre los jóvenes, en especial adolescentes, que responden a un proceso de diferenciación con los adultos o los grupos dominantes. La forma más inmediata de hacer sentir la diferencia es a través del impacto visual, aunque la diferenciación no sólo se reduce a un acto estético sino también simbólico y factual.

Sin embargo existen tribus que adoptan el esteticismo como un sentido de diferenciación sólo por apropiarse de un estilo pero sin ningún tipo de contenido de fondo.

I. II CÓDIGOS DE LA TRIBU:

• Espacialidad y territorio

El primer elemento que constituye una forma de identidad lo conforma el territorio, el espacio que se ocupa. En el caso de las tribus urbanas el espacio ocupado o limitado le permite la configuración simbólica de un exterior y de un interior que ayuda a proporcionar una identidad propia y a la vez diferenciar la ajena.

Las agrupaciones juveniles se apropian de espacios urbanos que simbólicamente les permiten expresiones de pertenencia, representación y actuación.

Los lugares de pertenencias son aquellos espacios que determinan una referencia territorial propia del grupo, es el lugar en el cual la tribu tiene mayor seguridad sobre sus acciones. Ejemplo: un bar, el estadio, una esquina.

Los de representación son aquellos lugares en los que se despliega toda la representación del grupo, es lugar donde se exhibe el aspecto más superficial, el disfraz, la estética, el uniforme de representación.

El espacio de actuación coincide con las dos categorías anteriores ya que es el lugar donde se llevan a cabo todas las acciones lúdicas del grupo con todos los componentes propios de la representación de la identidad.

La posesión y el uso del espacio como territorio de las distintas tribus urbanas se sitúa tanto a un nivel físico como simbólico. El espacio es el lugar del reconocimiento de las identidades que buscan reafirmarse mediante la agrupación con otros individuos que manifiestan mediante expresiones simbólicas y/o rituales actitudes de semejanza con los de la tribu en común.

Dentro de los espacios apropiados por los grupos la violencia y la agresividad se manifiesta en ciertas tribus urbanas como la expresión más directa de la identidad del grupo; La manifestación a través de la identidad del grupo y en el anonimato individual no contradice su construcción de identidad, por el contrario, la reafirma.

La violencia posee un carácter simbólico ya que se trata de destruir o atacar todo aquello que ha sido impuesto que tiene un carácter institucional y que pertenece a lo ajeno. El ataque violento no sólo se limita a la destrucción material perteneciente a la

propiedad pública y privada, sino también a los valores éticos y morales impuestos por la sociedad.

“Las tribus son un ámbito de contacto físico, una oportunidad para la cercanía de los cuerpos y de los sentidos, una ocasión para la evasión de un mundo demasiado frío y tecnologizado que ha hecho de la distancia y el aislamiento su naturaleza propia”³

Todas las tribus urbanas poseen un factor potencial de agresión y desorden social ya que uno de sus principios básicos es la reacción en contra de una sociedad a la que se niega formar parte. La mayoría de las actitudes violentas van acompañadas de una imagen reconocible, un elemento simbólico que permite distinguir los actos realizados, puede ser una marca o una vestimenta en particular, utilizándose como instrumento simbólico de reconocimiento dentro y fuera del grupo. En este caso los espectáculos musicales o eventos deportivos constituyen un territorio a través del cual las tribus canalizan sus energías emocionales, son lugares que funcionan como válvulas de escape y que significan un quiebre en la realidad cotidiana convirtiéndose en una instancia de intensa de comunión con sus semejantes.

Las esquinas, la plaza, el bar, la discoteque son otros de los territorios comúnmente ocupados con el fin de reunirse con los integrantes de la tribu. Estos espacios son defendidos mediante diversas formas de ocupación, apropiándose de ellos en forma simbólica y física, puede ser a través de la estética, de símbolos o de la música. Cada uno de estos elementos conforman la representación del cuerpo a través de signos que constituyen la presentación material de la identidad. Estos espacios son utilizados como lugares de encuentro y de reafirmación de identidades establecida mediante la presencia sujeta a la estética y la imagen.

³ Ibid. Pp.92.

• La estética como forma de reconocimiento

A través del cuerpo se distribuyen una serie de significantes que conforman códigos de representación de la imagen. La construcción de una estética se transforma en un espacio lúdico capaz de romper las reglas de la temporalidad, la funcionalidad y la armonía. La estética a medida que se independiza de cualquier poder no responde a ningún designio de autoridad sino más bien a un fenómeno de expresión y diferencia. El uso del reciclaje es muy común en el juego por experimentar formas para identificarse ante los demás. En algunos estilos se ha llegado a trocar el valor de las prendas no siempre en favor de lo sensato sino que con el objetivo de materializar una fantasía, es el caso del Punk quienes fueron los primeros en utilizar en su vestuario objetos destinados a usos que no tenían relación con él: Pinzas, espejos de bolsillo, cuchillas de afeitar, mallas de fruta, enganches. Incluso objetos carentes de funcionalidad: lentes sin cristales, cordones que dificultaban caminar, etc.

En sus orígenes el estilo punk, como expresión de rechazo y protesta al sistema, proponía elementos que la moda intentaba camuflar: la pobreza, la decadencia, la violencia, llevándolos a la exacerbación y la caricatura mediante el uso de ropa sucia, deshilachada, rota. “Un eclecticismo total, abocado constantemente a la búsqueda de lo feo y de lo sucio que, sin embargo, para los punks no implica una negación social de lo bello, sino un artificio puramente estético”⁴

El punk generó un estilo lleno de fantasía, cabellos pintados, rapados, parados (con vaselina, con cola, laca, jabón, etc.), cadenas, ganchos, símbolos religiosos, objetos sadomasoquistas, todo en un tono artificioso y ácido acorde al lema proclamado “no-future”.

Para el punk el estilo es más que nada un acto de significación cuya principal intención es expresar mediante diferentes formas la incomodidad frente al sistema, para ello lucen vestimentas que sean capaces de lograr un gran impacto visual hasta llegar al malestar.

⁴ 2002. Critica Cultural, N° 24, Noviembre 2002, Pp. 12.

El estilo revela una actitud y una necesidad de auto expresión que puede manifestarse a un nivel de violencia y agresividad a través de símbolos. El juego con las formas permite experimentar y buscar nuevas formas capaces de representar una identidad, un mensaje, una actitud, mediante la utilización de diversos elementos puestos en función de un lenguaje propio.

• Dimensión del tiempo: emergencia de lo dionisiaco en la cultura oficial

La sociedad moderna ha cimentado su desarrollo sobre la base de los valores racionalistas de la funcionalidad, de las reglas y del progreso en función de la productividad sofocando el componente lúdico y dionisiaco de las emociones. Opuesto a la pasividad e hiperreceptividad de dichos valores por la sociedad de consumo, surge en el ámbito juvenil formas de resistencia alternativas con ocasión del contacto y la emergencia de las emociones intensas; eventos deportivos, eventos musicales, manifestaciones políticas, lugares para bailar, beber, son espacios que sirven como canales de expresiones de todo aquello que en la cultura oficial es reprimido. Todos estos lugares tienen en común el componente físico y la preferencia por una estética acorde con la identidad de los diversos grupos. Introducirse en estos lugares tiene por función restablecer el orden de lo cotidiano en un lugar de encuentro y de identificación. Son espacios que dan lugar a la trasgresión de las normas impuestas a partir de la descarga de energías en forma expresiva.

La celebración del fin de semana le da un sentido al tiempo de lo cotidiano que se lleva a cabo durante la semana, equivale a un tiempo exclusivo para vivir intensamente la identidad del grupo, reforzarla y renovarla. La experiencia de romper el orden de lo cotidiano y ponerse en contacto con la intensidad de las emociones particulares de cada tribu posee un carácter ritual similar a la vivencia del carnaval que irrumpía en el tiempo oficial. Al igual como el carnaval correspondía a un tiempo de recuperación del caos, momento necesario para la regeneración de la vida, que irrumpía en el tiempo oficial de los hombres, las instancias que propician la emergencia de las emociones actúan como un tiempo necesario para soportar la angustia, el inconformismo, la impotencia que generan los problemas de la vida moderna.

• Formas de encuentro y su relación con el fenómeno de carnavalización

El carnaval corresponde a un acontecimiento real que tiene lugar en el tiempo y en el espacio. En el carnaval no existe una diferencia entre actores y espectadores, todos sus participantes actúan y dan vida al carnaval. Al no haber espectadores el carnaval no es algo que se representa sino algo que se vive de acuerdo a sus leyes, a través de la "existencia del carnaval". Esta existencia se caracteriza por la abolición de todos los ordenes jerárquicos y prohibiciones, es un momento en que se permite la inversión de los roles y la pérdida de las distancias entre los hombres, dándose un contacto familiar y libre. Todo lo que la jerarquización separa el carnaval lo une; lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería, etc.

Según la teoría de Mijail Bajtín el carnaval se desarrolla de acuerdo a la inversión de las oposiciones binarias a través de las características básicas rituales pero que se definen en formas distintas en las diversas culturas. La idea principal de la inversión de las oposiciones binarias es actuar de acuerdo al orden del mundo al revés, aquellos que se encuentran en un rol inferior en cualquier escala jerárquica (esclavos, soldados, campesinos, etc.) o simplemente los participantes del carnaval asumen el papel de su contrario; los esclavos el rol de sus dueños, las mujeres el rol de los hombres, soldados, el de los oficiales, el rey, el papel del pueblo. La inversión de los opuestos tiene por objeto la liberación total de un impulso profundo del hombre, como también el equilibrio y restauración de la sociedad mediante el carácter mágico que implica el rito. En cuanto al lenguaje de las imágenes, éstas se estructuran sobre la base de la ambivalencia, son imágenes duales, que reúnen los polos del cambio y de la crisis como la muerte y el nacimiento, la bendición y la maldición.

El sentido del carnaval tiene relación con la trasgresión del tiempo que rige al mundo cotidiano, el mundo de las obligaciones y de los límites. Este tiempo se define como el tiempo discontinuo o el tiempo oficial que es un tiempo que se va agotando en función

de los acontecimientos, es el tiempo establecido por el calendario según el orden estructurado de los días de la semana y los meses del año.

El tiempo del carnaval corresponde al tiempo de la destrucción y regeneración, dualidad propia de la esencia de la percepción del mundo carnavalesco de la muerte y del renacimiento. Es la emergencia del tiempo continuo, un tiempo que no posee restricciones, es una temporalidad de origen sagrado, que es donde el carnaval recupera el sentido de trascendencia con la naturaleza y donde se hace posible la regeneración de la vida.

El momento en que la temporalidad del carnaval irrumpe en la temporalidad oficial del mundo cotidiano corresponde al momento de recuperación del caos original, momento en que se genera la vida, y al cual es necesario volver para dar muerte al tiempo pasado y dar inicio a un nuevo ciclo. Este momento se caracteriza por una anulación absoluta del tiempo, de las jerarquías, del orden, de las normas, con el objetivo de dar paso al tiempo sagrado siempre presente que se sitúa fuera del tiempo oficial y de la historia. "La norma no posee en sí ningún principio capaz de regenerarla hay que apelar a la virtud creadora de los dioses y volver al principio del mundo a las fuerzas que entonces transforman el caos en cosmos"⁵

En nuestros tiempos el carnaval aún es celebrado en lugares públicos pero su significación ha desaparecido junto con la misma fuente de la carnavalización que en otro tiempo correspondió al propio concepto del carnaval.

Es durante el siglo XVIII cuando el carnaval se transforma en espectáculo producto de la pérdida del carácter público que le entregaba la plaza, transformándose en el aspecto puramente decorativo de las fiestas de corte.

Nuestros tiempos están lejos de lo que algún día significo el carnaval como acontecimiento de la vida real, integrado a la vida de los individuos como la contraparte de la vida oficial estricta.

⁵ Callois, Roger. : El Hombre y lo sagrado. Fondo cultura económica, México, 1942. Pp. 53.

El carnaval sufre entonces una desintegración y una pérdida del sentido original con la trascendencia del tiempo. Sin embargo sus formas aún persisten y podemos identificarlas dentro del espectáculo moderno, el teatro, la bohemia, la esteticidad de las tribus urbanas.

En el caso de la bohemia existen diferentes formas en que esta se lleva a cabo hoy en día principalmente en el ambiente juvenil. Estas formas se encuentran relacionadas con el tipo de sociabilidad que se desarrolla entre los jóvenes y se define de acuerdo a la identidad que los clasifica y diferencia entre ellos.

El carrete corresponde a la forma más común de socializar que se da entre los grupos juveniles, aunque estos varían de acuerdo al status socio económico al cual pertenecen. El carrete consiste en una reunión con los amigos o gente relacionada con el grupo al cual se pertenece, compañeros de curso, amigos del barrio, compañeros de trabajo, etc. Aquí no existen necesariamente un motivo u objetivo específico para la reunión, la idea es juntarse el fin de semana a compartir y darse un relajo luego de las actividades de la semana de la misma forma bajo la cual se desarrolla la fiesta con su principio del exceso de bebida, baile, canto y desenfreno. Se puede realizar en una discoteque, pub, bar, casa, plaza.

Un espacio que retrata el carrete de la discoteque-pub es el barrio Suecia, lugar que se encuentra en el barrio alto de Santiago y que ofrece distintos locales con pistas para bailar, barras para tomar bebidas y ambiente propicio para cumplir las expectativas de los asistentes. A Suecia recurren jóvenes de todas las comunas de Santiago, de distintas clases sociales y con diferentes ocupaciones. El motivo que los une es la música para bailar y el ambiente para relacionarse con los otros y poder conocerse.

En el caso de los jóvenes universitarios el carrete se expande a diferentes espacios, puede realizarse dentro del recinto universitario si es posible, en bares, en discoteques o en casas. Este puede comenzar el viernes en la tarde dentro de la misma universidad, aquí no se prohíbe tomar alcohol por tratarse de un espacio autónomo, como tampoco está prohibido consumir o hacer cualquier otra acción que se encuentre dentro del contexto del carrete, que implica poder relajarse y/o desordenarse con el motivo del fin de semana.

Otro caso es el de la plaza que si bien corresponde a un espacio público esta es utilizada en un horario donde pasa a ocupar el territorio por excelencia de quienes no tienen los medios económicos para frecuentar otros lugares para festejar. La plaza es ocupada generalmente por jóvenes que se sienten marginados y que no poseen los medios para ocupar un lugar “privado” donde reunirse o simplemente por que el lugar constituye una tradición del barrio donde llegan todos los que habitan por el sector. El común denominador que une la ocasión del carrete es que se sitúa dentro de un perímetro “limitado” y a diferencia de la ocupación de la plaza no corresponde a un espacio público. No siempre puede darse la instancia del baile o la comida, el exceso, la mayoría de las veces recae en el alcohol y las drogas.

Otra forma de vivir el momento de la fiesta son las rave, fiesta gay y fiestas temáticas en torno a un tipo de estilo musical específico y alternativo al círculo comercial.

Las raves son fiestas que reúnen a jóvenes que se sienten identificados con la música electrónica. Estas se desarrollan en espacios públicos o espacios abiertos en medio de la naturaleza que permitan la conglomeración de un público numeroso. Se caracterizan por la presencia de un DJ que hace las veces de un chamán que tiene por tarea mezclar sonidos con bases electrónicas a distintas velocidades provocando la catarsis de los asistentes que a través de la música mueven sus cuerpos como en estado de trance.

La mayoría de las veces están acompañadas por el uso de drogas relacionadas con el ácido o LSD en especial el éxtasis, el uso de drogas permite facilitar el estado de trance que se desea experimentar. Las fiestas rave se originaron en Europa a finales de los años ochenta con el experimento de las nuevas tecnologías que se estaban creando.

Las rave poseen más que cualquier otra festividad moderna elementos más próximos al carnaval antiguo, por tratarse de una instancia al aire libre que invita a participar en forma gratuita de la música desenfadada a través del baile. Aquí al igual que en el carnaval, se rompen las jerarquías o las distancias que separan a los que asisten a disfrutar de la música y se logra el contacto familiar en el cual todos forman parte esencial de la energía que hace posible la experiencia catártica que motiva las rave.

El caso de las fiestas Gay también encontramos comportamientos que guardan relación con el fenómeno del espectáculo del carnaval. Estas fiestas se desarrollan en espacios celosamente privados reuniendo a individuos de la misma condición sexual. El espacio les permite desatar por medio de la música todos aquellos deseos de expresión que el sistema les prohíbe manifestar: gestos, movimientos, contacto físico. También se realizan shows de travestís que se caracterizan por la fantasía de los vestuarios que logran crear el ambiente de un espacio lleno de códigos propios del mundo gay.

Las fiestas alternativas pertenecen a un circuito de jóvenes adherentes a estilos musicales que se encuentran fuera del circuito comercial y masivo, como es el caso del new wave, el punk, el tecno industrial y que forman parte del estilo alternativo que reúne a jóvenes dentro de un espacio de identificación.

Las fiestas alternativas se constituyen como el espacio que congrega a jóvenes provenientes de distintas comunas de la ciudad en función de una referencia musical en común provenientes de la subcultura del rock. El espacio ocupado corresponde a discoteques aisladas de los centros masivos del carrete común, una de ellas es la Blondi que se encuentra al interior de un centro comercial ubicado en calle Alameda y que antiguamente perteneció al cine Alessandri.

Estas fiestas temáticas se presentan como el espacio alternativo para jóvenes que ocupan una estética definida y acorde al estilo musical con el que se identifican. Generalmente visten ropas oscuras, con mucho maquillaje, pelos teñidos de colores y muchos accesorios como pinches, aros, collares.

Al igual que las rave la gente se reúne al sonido de la música a experimentar un momento personal de contacto con las sensaciones y en concentración de la música preferida. Estas fiestas representan un momento en el que es posible sumergirse en un mundo que es paralelo a la cotidianeidad. El transcurso de la noche se dispone para contactarse con los deseos de vivir por unas horas al margen de lo establecido y familiarmente con individuos que parecen tener un lenguaje en común.

De esta forma la fiesta funciona como una actualización del momento original del universo, que según la mitología correspondería a un momento en que el tiempo está

fuera del devenir, es el comienzo que se caracteriza por el caos absoluto, en un tiempo al que el hombre mira con nostalgia. Ese paraíso terrenal en el que no existían reglas ni normas, es el tiempo del ocio y de la abundancia, una etapa de infancia que se sitúa al margen de lo establecido y lo reglamentario. De este modo la fiesta constituye una puerta en el tiempo donde se abandona el devenir y se sumerge en el caos con el fin de rejuvenecerse en las fuerzas de las eras primitivas y afrontar con robustez un nuevo ciclo.

El momento del caos es aquel donde todo está siendo creado, ocurriendo como la primera vez, es el momento que precede a la contingencia máxima. La vuelta al caos puede explicarse como una necesidad vital por descargarse de esta contingencia, de este modo aparecen las fiestas como el ritual que permite la liberación de las normas que rigen la cotidianeidad.

La fiesta se presenta para el individuo como un mundo paralelo al de las obligaciones y del trabajo, es un momento para vivir las emociones más intensas y la metamorfosis del ser.

El Hip-Hop dentro de la definición del fenómeno de tribu urbana.

A continuación se presentarán los distintos enfoques que se han preocupado por analizar el fenómeno de las llamadas tribus urbanas o fenómeno de neotribalización. Para ello nos centraremos principalmente en los aportes de la Escuela de Chicago, la Escuela de Estudios Culturales de Birmingham y el aporte de Maffesoli.

La aparición de las llamadas tribus urbanas, subculturas juveniles o neotribalización de las masas, surgen como una manifestación marginal juvenil de tipo contestataria al sistema dominante. De acuerdo al tiempo de crisis que vive la sociedad actual, producto de los cambios generados por los procesos de modernización que han traído consigo el derrumbe de las antiguas formas culturales y el reemplazo por otras nuevas y globales, se han originado formas de resistencia que se oponen a las nuevas formas de sociabilidad, exigencias y comportamientos que el sistema social pide.

Como respuesta a la idea de la modernidad asimilada a una cultura hegemónica dominante, aparecen las subculturas juveniles urbanas en el contexto de repercusión en el sentimiento de identidad que afecta a las grandes urbes por el fenómeno de globalización que empiezan a emerger en el entorno urbano reaccionando con resistencia frente a los cambios culturales que la globalización ha desarrollado.

El fenómeno de las tribus urbanas o microculturas comenzaron a ser estudiadas a partir de 1930 en la escuela de tradición sociológica, la Escuela Chicago o escuela de “ecología urbana” la cual va a centrar sus intereses en aquellos temas relacionados con la marginalidad, como la delincuencia, la prostitución, las pandillas, la marginación social, todas temáticas que emergen en el nuevo escenario urbano de Chicago.

Uno de sus primeros autores fue Robert Park quien parte de la idea de que la ciudad, debido al ambiente de libertad y soledad que caracteriza la vida de las grandes urbes, facilita la producción de comportamientos desviados que en las ciudades rurales no eran permitidos y que se reprimían.

La ciudad era caldo de cultivo para que este tipo de conductas se difundieran mediante un mecanismo de contagio social, generando “regiones morales” que se basaban en

normas y criterios desviados. Uno de los efectos era la proliferación de pandillas juveniles en ciertos sectores de la ciudad.

En la misma época Frederik Trasher publica una investigación acerca de las bandas en Chicago, este trabajo es el primer trabajo que sistematiza el conocimiento de estos grupos, Definiéndolos como grupos que surgían en determinados espacios de la ciudad, las llamadas “zonas intersticiales” que eran zonas límites entre una ciudad y otra. También en su trabajo se encuentra la primera definición del concepto de banda: “La banda es un grupo intersticial que en origen se ha formado espontáneamente y después se ha integrado a través del conflicto. Está caracterizado por los siguientes comportamientos: encuentros cara a cara, batallas, movimientos a través del espacio como si fuera una unidad, conflictos y planificación. El resultado de este comportamiento colectivo es el desarrollo de una tradición, una estructura interna reflexiva, esprit de corps, solidaridad moral, conciencia de grupo y vínculo a un territorio local”.⁶

Posteriormente en el año 1943 William Foote White publica “*La sociedad de las esquinas*” estudio que se enfoca en el sentimiento de solidaridad y lealtad, como elemento constitutivo de un grupo. Constata que los jóvenes pertenecientes a las pandillas ven al grupo como su familia y a la calle como su casa. La importancia del trabajo de Foote es que logra destacar que la naturaleza de estos grupos no necesariamente es de tipo delictual, sobrepasando el prejuicio de vandalismo que estigmatiza a dichos grupos.

La importancia de los estudios de la Escuela de Chicago es que se preocuparon por investigar el comportamiento de jóvenes populares que imponían su rebeldía y reacción contestataria más allá de los límites institucionales.

Por otra línea se encuentran los aportes del grupo de Estudios culturales de la escuela de Birmingham. Uno de ellos es el estudio de Stuart Hall “*Resistencia mediante rituales*” realizado en 1983 quien identifica la aparición de subculturas juveniles como una forma de resistencia al sistema por parte de jóvenes provenientes de la clase

⁶ Feixa, Carlos. De Jóvenes, bandas y tribus. Editorial Ariel, Barcelona, España 1998.

trabajadora. Esta resistencia se emplea mediante rituales que refuerzan la identidad del grupo, la espacialidad y la trasgresión de patrones culturales hegemónicos y los que se promueven en la cultura popular.

Michel Maffesoli, primer sociólogo que diagnostica el proceso de neotribalización en la sociedad de masas, plantea que el fenómeno de las tribus urbanas aparece ante una contradicción de la sociedad moderna: auge de la masificación v/s proliferación de microgrupos. Ante la carencia de identidad de las masas, como parte de la crisis que trae consigo la globalización en el sentimiento de nacionalidad, aparecen las subculturas urbanas como respuesta al proceso de desindividualización de la sociedad moderna. Frente a las exigencias de la sociedad de consumo caracterizada por el incremento de la eficacia, la rapidez, la uniformidad, la difusión de la información, la relativización de la distancia, las tribus urbanas responden mediante un comportamiento que relativiza estos valores, como un manifiesto en desacuerdo al sistema social operante.

En el marco del fenómeno de neotribalización en la sociedad de masas, el Hip-Hop se inscribe como un movimiento cultural plenamente marginal que surge en la década del setenta como reacción a la situación de desigualdad social que vivían las comunidades Afro americanas, Latinas y Caribeñas en los barrios periféricos de la ciudad de Nueva York –Harlem, Bronx, Brooklyn, Queens-. Comienza como una expresión musical callejera que funciona como portavoz de aquellos que no tienen los medios para expresar su inconformismo frente a la situación política y económica que los mantiene en los márgenes.

A medida que el Hip-Hop va conformándose como una cultura artística popular comienza a ganar terreno fuera de su lugar de origen, expandiéndose hacia Europa y posteriormente a Latinoamérica, introduciéndose con mayor fuerza en aquellos sectores que se ven representados por el carácter marginal y rebelde que el Hip- Hop proclama en todas sus manifestaciones artísticas; las letras de sus canciones, en sus graffitis, en sus bailes.

En medio del desarrollo del actual sistema económico capitalista, las ciudades más urbanizadas son las que experimentan con mayores evidencias las consecuencias del proceso de integración económica internacional, tales como la coexistencia de zonas de superdesarrollo junto a zonas de pauperización absoluta y la trascendencia que va adquiriendo el eje económico en todos los aspectos sociales de los individuos.

Por otra parte el impacto logrado por el desarrollo de las comunicaciones en función de la globalización ha debilitado las líneas fronterizas entre los países y sus respectivas culturas imponiendo un efecto paradójico en el aporte de las comunicaciones; el lugar propio se vuelve extraño y el sujeto expande sus fronteras reduciendo la identidad ligada al territorio geográfico.

La acción de señalar límites capaces de señalar identidades propias y extranjeras, corresponde a un gesto ancestral utilizado en la conformación de grupos con elementos en común y la fundación de las ciudades, en donde todo aquel que perteneciera fuera del perímetro de una comunidad pasaba a considerarse potencialmente un enemigo. El debilitamiento actual de las fronteras culturales, incrementada por el efecto del proyecto de la aldea global, ha facilitado la aparición de grupos juveniles que responden con rebeldía a los cambios sociales provocados por la expansión del sistema capitalista y su poder homogenizante, capaz de abarcar tanto los modos de producción como los modos de control social. En este contexto el Hip-Hop aparece como una respuesta contestataria a las contradicciones del sistema económico y sus repercusiones en el ámbito social.

A diferencia de otras tribus urbanas que se caracterizan por tener una resistencia más bien pasiva frente al sistema -Punk, Góticos, Skin Heads- el Hip-Hop presenta una propuesta de expresión y denuncia de las desigualdades sociales desde la marginalidad del sistema mediante una manifestación artística.

II

CULTURA HIP-HOP Y SU SITUACIÓN EN LA CULTURA HEGEMÓNICA

Historia del Hip-Hop

El Hip-Hop se define como un movimiento cultural que se manifiesta básicamente en cuatro formas: artes gráficas –graffiti-, el baile –break dance-, música –Dj- y mensaje MC (maestro de ceremonia). Cada una de estas expresiones posee una identidad propia pero se entrelazan entre sí, llevando como base el carácter del barrio marginal.

El panorama en el cual comienza a desarrollarse la cultura Hip-Hop es la década del setenta, donde el hippismo y el punk ya daban muestras de desacuerdo con lo que el sistema ofrecía. Dentro del contexto social bajo el cual se desarrolla el Hip-Hop el apogeo de 1977 que afectó a la ciudad de Nueva York, con un resultado de saqueos, revueltas y una gran matanza, logra enfocar la atención hacia la realidad de la caótica planificación urbana, el desempleo y la pobreza que afectaba a las comunidades latinas, afro americanas y caribeñas que vivían en la marginalidad.

El movimiento comenzó a gestarse en las calles de los barrios marginales donde jóvenes se juntaban a hacer rimas, sonidos y bailar. Los primeros rappers grabaron sus propias cintas en casa particulares y luego las vendían a taxistas negros que frecuentaban clubes funk. Eran los años en que la fiebre de la música disco comienza a expandirse dentro de los circuitos de los clubes disco pero con precios inasequibles para quienes no tenían recursos. Frente a este panorama surgen en los patios de escuela, centros deportivos y parques públicos, fiestas en las que DJs instalaban sus sistemas de sonido –con electricidad muchas veces robada de las calles- para que los jóvenes que no se sentían invitados a los circuitos locales de las discos pudiesen bailar y disfrutar de la música.

De esta escena se destaca el DJ Jamaicano Kool Herc a quien se le adjudica ser el destilador del breakbeat, esencia mínima del Hip-Hop. Kool Herc a diferencia de los Djs disco que alargaban los temas y bajaban de volumen para hacer entrar otro utilizó el break –momento en que el percusionista cambia el ritmo por un redoble, repitiéndolo con la ayuda de dos discos y un mezclador

Mientras Herc mezclaba daba saludos a sus colegas y recitaba rimas mediante un micrófono conectado a una cámara de eco, estilo jamaicano conocido como toasting o Dee Jaying. Estas sesiones estaban acompañadas por un público que bailaba contorsionándose simulando latigazos eléctricos, eran los break dancer, nombre que se les dio más tarde a los fanáticos del Hip-Hop.

Otro sonido característico es el scratch – efecto sonoro efectuado con el movimiento hacia delante y atrás del disco contra la aguja-. Quien lo perfeccionó fue Joseph Sadler más conocido como Grand Master Flash a quien también se le adjudican varias innovaciones de equipo y técnica como el double-backing que consiste en retardar ligeramente un disco con respecto al otro con el fin de conseguir el sonido de rebote. El break es el elemento básico del Hip-Hop, se utiliza la repetición del break sin importar la tecnología a disposición con el objetivo de crear un ritmo continuo.

Los primeros singles Hip-Hop tocaban temas referidos a la identidad, al imaginario popular, a los lujos imaginados. Estos patrones fueron adoptados por los rappers de acuerdo a su personalidad y su ámbito. Es el caso de los gansta, pandillas que practican conductas de defensa de territorio básicamente sin ningún apoyo de ideal socio político. El gansta rap surge a mediados de los años ochenta, caracterizándose por la agresividad de sus letras, en las que se habla de ritos de iniciación, armas, drogas, crímenes, sexo. La figura del proxeneta está siempre presente y es sobre valorado su poder con las mujeres y la habilidad con el dinero.

El Hip-Hop se caracteriza principalmente por su discurso de rebeldía, este carácter está dado por la agresividad de la palabra hablada y el deseo de igualdad que proclaman. La palabra clave del Hip-Hop es representar; representar a cualquier grupo social que se encuentra marginado, aunque también podemos encontrar a lo largo de la historia de la música Hip-Hop letras que caen en contradicciones de sexismo, materialismo y homofobia. Pero el Hip-Hop nunca ha sido una voz uniforme, en su universo es posible encontrar voces distintas que se superponen y se contradicen.

Durante la época de la nueva escuela del Hip-Hop, a comienzos de la década de los noventa, comienzan a experimentarse cambios radicales en los métodos de trabajar los sampler, la orientación lírica de las rimas, la propuesta estética y la relación entre el

discurso y el público. Los nuevos grupos de los noventa ya no proclaman un discurso extremista, violento, misógino como en los primeros años.

Se le llama a esta fase del Hip-Hop la Daisy age, que corresponde a una corriente estética que hace predominar en las letras de las canciones palabras como amor, paz, unidad y que logra estrechar una conexión con otras corrientes musicales como el pop y acid house, por esta razón se catalogaron a los grupos pertenecientes a esta corriente como los hippies del rap.

Otro hecho destacable de este período es la formación del colectivo Native Tongues que formaron tres grupos musicales con el interés por promover una entidad cultural que tuviese como principal objetivo lograr el afrocentrismo como fuente primaria de identidad cultural, musical e ideológica. Los grupos que se comprometieron a dicho proyecto funcionaron de un modo más teórico que práctico, pero la labor educativa que llevaba consigo el proyecto funcionó para que el público y las nuevas generaciones tomaran conciencia de los temas que trataban las letras: respeto a la mujer, desmitificación de las armas, exaltación del legado cultural negro, importancia del gueto como comunidad, invitación al aprendizaje y experimentación como vía de conocimiento artístico.

En poco más de cuatro años la nueva escena del Hip-Hop logró insertar nuevos conceptos que ayudaron a modernizar los pilares ideológicos, a contrarrestar la negatividad proclamada por el gansta rap, anteponiendo objetivos artísticos y reafirmando la vigencia del Hip-Hop como una entidad cultural popular diversa.

Los nuevos grupos que se destacaron en estas propuestas evidenciaron la distancia existente entre la costa Oeste y Este. Mientras en la costa Este el Hip-Hop se destacaba por presentar una ideología esperanzadora y educativa, en la costa Oeste la actualidad musical seguía marcada casi en forma exclusiva por el gansta rap, que impulsaba a magnificar la violencia urbana.

El hecho de que Los Ángeles fuera el principal núcleo de este subgénero del Hip-Hop respondía en gran medida a que en este lugar se vivía con mucha intensidad la cultura de bandas o pandillas, lo que propiciaba la idealización del relato mezclado de nihilismo, odio y fantasía. Las letras cantadas por grupos como N.W.A., Too \$hort,

Compton's Most Wanted, o Dj Quick, seducían fácilmente a un público que se sentía cómplice de una realidad e identidad cercana.

La década de los noventa significó para el Hip-Hop un alejamiento de su estilo marginal, debido al fuerte éxito que logró el gansta rap y la masificación y publicidad que los medios hicieron del fenómeno.

La música Hip-Hop traspasó los límites que la mantenían en el anonimato y en la marginalidad de sus orígenes para ocupar parte de uno de los sectores que mayores beneficios económicos obtenían en los Estados Unidos. Esto provocó una convulsión en el circuito comercial, quienes comenzaron a enfocar todo a través de las rentas que podía propiciar el fenómeno del Hip-Hop y su entorno.

La comercialización del rap y la masificación de su estética repercutió en el nuevo estilo musical que comienza adquirir el rap. La interacción entre el Soul y el Hip-Hop ayuda a suavizar la imagen agresiva de sus comienzos y facilita la entrada en un público más amplio.

Esta nueva vertiente del Hip-Hop afecta en forma directa el terreno social y popular más que el terreno musical propiamente, ya que su fórmula para acceder a las masas están fundamentadas en fórmulas mediáticas que no logran trascender el círculo de la moda. Pero el auténtico Hip-Hop tiene indudablemente sus bases en el underground por ser el lugar donde reafirmó todos sus fundamentos ideológicos, estéticos y conceptuales, y es que el underground tiene que ver con un estado de conciencia artística más que con la posición en la industria musical.

Dentro de la estética del Hip Hop se utilizan y saquean expresiones culturales y artísticas de su época tales como el consumo de videojuegos, cómics, marcas deportivas, música funk de los años setenta, jazz, rock, cine, el deporte –balón cesto, boxeo incluso movimientos políticos como –black panthers- y otros de carácter del nacionalismo negro. Todos los fenómenos sociales y culturales de su época los utiliza al servicio de su interlocutor y oyente a través del “uso inadecuado de la tecnología y de las ricas tradiciones orales Afro americanas”⁷

⁷ Ibid. Pp. 166.

La estética del Hip- Hop desde sus comienzos ha estado ligada a las marcas deportivas, como Adidas y Kangol, dicha apropiación tuvo en sus comienzos la búsqueda de un status social inalcanzable desde las economías más precarias así como también la provocación. Los primeros b-boys solían vestirse con falsos pantalones Guccis cuando paseaban por Manhattan, con el fin de escandalizar a los verdaderos usuarios de estas marcas, que era gente de clase alta. Con el fin de provocar muchos guetos adoptaron modas basadas en prendas deportivas de elite como el golf y el esquí.

A mediados de los años ochenta la nueva imagen del Hip-Hop fueron las cadenas de oro, polorones, sombreros, Adidas sin cordones, recordando a los primeros tiempos del breakdance, en que se utilizaban prendas cómodas para practicar el baile, así es como comienzan a usarse con evidente fetichismo marcas deportivas como Adidas, Reebok y Nike.

Un famoso grupo de rap "Run DMC" sólo rapeaba con ropa Adidas y se sabe que un concierto de rap en el Madison Square Garden frente a 20.000 mil personas preguntaron quienes llevaban zapatillas Adidas y 20.000 jóvenes levantaron los pies. Gracias a esta moda Adidas se salvó de caer en la ruina, al vender el modelo número uno en baloncesto de la calle a miles de jóvenes en los Estados Unidos.

Hoy en día se conserva la tradición de adecuar el vestuario de acuerdo a prendas deportivas, pantalones anchos, zapatillas o bototos, y utensilios que rememoren el estilo invernal de los habitantes de los barrios marginales de la ciudad de Nueva York.

Hip Hop en Chile

El nacimiento del Hip Hop en Chile data aproximadamente del año 1984. La primera forma de expresión que comenzó a calar en los primeros seguidores fue el break dance que comenzó a practicarse en las calles de la ciudad de Santiago. El break comienza a propagarse lentamente a las comunas de Santiago y a desarrollarse gracias a la incorporación de nuevas técnicas que trajeron extranjeros anónimos que llegaron al país, uno de los mayores avances se consiguió gracias a la llegada de Jimmy Fernández desde Italia (ex integrante de la Pozze Latina). En estos escenarios aparecieron las primeras agrupaciones de B-Boys, tales como: Montaña Breakers, B14, T.N.T., Floor Masters y muchos otros. Posteriormente surgieron los primeros grupos de música Hip Hop entre ellos se cuentan: Los Marginales y Panteras Negras. Junto a los primeros grupo de música aparecen también los graffiteros mezclados en sus comienzos con las brigadas muralistas, durante el régimen militar. Luego comenzaron a destacarse los primeros DJ's con vinilos y tornamesas precarios, se destacan en esta escena DJ King Master, actual DJ Cogollo y primer DJ de la Pozze Latina; DJ Cherry de Coquimbo; y DJ Zmz de Viña del Mar. A este período se le conoce como la Old School Chilena. Durante la década de los noventa la llegada de la democracia abrió las puertas a otras expresiones culturales, lo que interrumpió el desarrollo que estaba adquiriendo el Hip hop sumiéndolo en una etapa de recesión. Los hechos que caracterizan a este período es la consolidación de uno de los grupos Hip Hop mas conocidos en la escena de música nacional, Latin Posse, actual Pozze Latina. Otro Hecho memorable para aquellos que estaban al tanto del desarrollo de la cultura Hip hop en esos días fue la traslación del mítico Bombero Ossa, calle donde comenzaron a bailar los primeros breakers, hacia la calle San Agustín, nuevo lugar de encuentro para los adherentes al Hip Hop. Durante el año 1991 se realiza en Alemania el primer encuentro Hip Hop, logrando un efecto altamente positivo en la cultura Hip Hop. Otro evento importante es el primer campeonato regional de B-Boys en San miguel ocurrido en 1992 que dio paso al primer campeonato nacional en Coquimbo.

En esta década se realiza el documental “Estrella de las esquinas” que tenía como protagonistas a los miembros de panteras negras y que relataba la visión marginal del Hip Hop, el destacado documental obtuvo un premio en Brasil. Pero fue la masificación del graffiti lo que marcó la reacción popular en Chile. Los precursores del graffiti en Chile fueron “Cool Style” conocido como Toño negro; “Derick”; “Robocop” y “Dane”. La incorporación del graffiti en Chile significó parte de la nueva etapa del Hip Hop en nuestro país.

EL GRAFFITI

Proceso de origen del graffiti

El comienzo del graffiti tiene su escenario en el espacio público de los barrios marginales de la ciudad de New York a comienzo de los años setenta aproximadamente.

Es difícil hacer un seguimiento de las primeras fuentes ya que el carácter temporal que caracteriza a estas obras lo impide. Escasamente existen registros gráficos o fotográficos de los primeros graffitis; por lo cual las únicas fuentes que se pueden considerar como fiables son los estudios que realizaron antropólogos, historiadores y periodistas que se interesaron por analizar este fenómeno urbano. Ellos trabajaron con los autores en forma directa, rescatando a través de la oralidad el origen de estas expresiones artísticas pertenecientes a una cultura popular urbana que se encontraba en gestación.

El graffiti en primera instancia no tenía intenciones sociales o políticas a pesar de que el formato utilizado se conocía en la historia del arte en movimientos y expresiones de época que lo utilizaron como un medio para llegar a las masas con fines propagandísticos religiosos, sociales y políticos.

Fue en la década de los ochenta cuando los artistas graffiteros comenzaron a tomar conciencia del papel social que estaban ocupando. Estudiosos del campo como Craig Castleman (1982) y Henry Chalfant (1987) fueron los primeros que trabajaron en colaboración directa con los escritores de graffiti sobre la importancia y el impacto generado por el fenómeno.

La conformación del graffiti como expresión artística transcurre por diversos estadios de ensayo que tienen que ver con influencias y criterios de la expresión popular que se mantienen actualmente dentro de un grupo que se delimita dentro del Hip Hop.

Si bien es muy difícil determinar el origen real del graffiti en forma unánime se atribuye la responsabilidad del primer graffiti a un joven de ascendencia griega residente de un barrio de inmigrantes, Washington Heights, llamado Demetrios. Él escogió el apodo de TAKI pintándolo con spray en monumentos públicos, estaciones de metro, ferrocarriles,

paradas de autobuses. Acompañaba el apodo TAKI con el número de la calle donde vivía, 138.

El punto de partida de los graffitis se reduce a la responsabilidad de TAKI por ser quien inicia la modalidad de escribir en los metros, edificios públicos y calles de New York, incentivando la apropiación de los espacios públicos como una forma de lograr reconocimiento masivo.

Mucha es la mitificación que existe en torno al tema del origen, considerándose parte de las características básicas que rodean al graffiti, por lo tanto este tramo de la historia se ve en una dificultad de evaluación objetiva; sin embargo, esto no implica un punto relevante en esta investigación. Lo que queda en claro es que definitivamente el escenario inicial se encuentra ubicado en los guetos de las ciudades centrales de Estados Unidos, como New York, San Francisco, Ohio, Philadelphia, New Jersey, a partir de estas ciudades se extendería rápidamente a países europeos como Holanda, Gran Bretaña, España.

De esta forma la incorporación del fenómeno del Hip Hop fue incorporándose en aquellos grupos que vieron reflejados sus intereses y motivaciones en una situación social que los identificaba con la postura y el discurso de la cultura Hip Hop. Su adopción se ubicó fuertemente en jóvenes hijos de inmigrantes de etnias que se encontraban en una situación periférica con respecto a la cultura que dominaba, dentro de la cual no se sentían representados, esta situación determinó la marginación social del graffiti desde su comienzo. Por otra parte el soporte público utilizado también causó escándalo por parte de las instituciones y aquella parte de la población que consideraba un atentado en estas expresiones.

Esta percepción peyorativa aún se mantiene dentro de la población en general. Las condenas legales parecen ir en aumento, creyendo que se trata de un acto delictivo por parte de un grupo marginal, asociado generalmente a jóvenes problemáticos para la sociedad.

Sin embargo la extensión que alcanzó el graffiti a países europeos hizo que comenzara a considerarse dentro de un sector de la población como una expresión artística y no

como una forma de vandalismo callejero. A partir del panorama inicial del surgimiento del graffiti y la conformación de las pautas básicas se presentan fases muy definidas, por una parte tenemos desde el origen hasta su aceptación como manifestación artística y desde la década de los ochenta hasta hoy con nuevos escenarios donde se desarrollan nuevos estilos y evoluciones. Esta última fase está fuertemente marcada por el proceso de la globalización que se ha desarrollado en este último tiempo fuertemente en las metrópolis, adquiriendo un intenso movimiento de nuevos estilos, técnicas e influencias en la producción.

Dentro de la primera fase los focos ocupados pertenecían a rayados limitados al espacio de la vecindad. Entre ellos están los rayados de Taki 183, Julio 204, Frank 207, Chew 127, estos rayados se designan como tag y son considerados como los primeros graffitis.

Los tag se caracterizan por seguir pautas de la identificación más que de contenido, en ellos prima la cantidad y la audacia de su ubicación. Los vagones del metro fueron el soporte preferido por los primeros escritores. Progresivamente los tag comienzan a sofisticar sus formas y estilos, estos son adornados cada vez con elementos que acompañan la gráfica base.

De esta forma los escritores comenzaron a introducir diversos estilos de gráfica y ornamentación formal. Uno de los escritores más famosos es el llamado Top Cat quien escribía su nombre en letras alargadas, finas y muy juntas, como si estuvieran levantadas sobre plataformas, sus firmas eran muy difíciles de entender lo cual hacía que llamaran la atención.

Después de esto un gran número de escritores comenzaron adoptar su estilo bautizándolo con nombre de Broadway Elegant.

La complejidad que comienzan adquirir las formas del graffiti radica en la necesidad de los escritores por destacarse dentro de un entorno cada vez más saturado de tags. La aparición de composiciones complejas fue creciendo progresivamente incluyendo elementos icónicos que se convirtieron en caracteres inseparables de cada tag.

Existe en el mundo del graffiti un espíritu de competición que va desde sus inicios más tempranos, en donde la aventura y la burla de la vigilancia se consideraba como un punto de calificación importante, a la vez estaba acompañado por la longitud y grosor de la líneas, también debían estar presentes las constantes básicas del graffiti como: ilegalidad, temporalidad, exposición y tránsito de las obras. Pronto la calidad del graffiti se desarrollaría en la preocupación de algunos escritores que impusieron en el estilo y en el mensaje final. Entre ellos se reconoce a Flint 707 y Lee, miembros del grupo The Fabulous Five, que empezaron a pintar vagones enteros de metro iniciándose una de las expresiones más celebres denominada Whole Cars. Al mismo tiempo que los whole cars generalizaban los graffitis, los que se perfeccionaban técnicamente, los temas variaban pero primaba la visión personal que tenía el escritor de su entorno, la ciudad se visualizaba generalmente amarga y a menudo dejaba entrever la herencia étnica de los inmigrantes.

La sofisticación del tag alcanzará extremos insospechados. Se configura el Wild style como el estilo clave en la comunidad de escritores debido a su apariencia ilegible, en la cual reside la clandestinidad de los grupos con respecto al público de la ciudad.

Ciertos estilos se hacen populares entre los escritores pasando a ocupar un lugar en la tradición del graffiti, en cambio otros desaparecen con el escritor que los creó.

Las primeras exposiciones de graffiti en Estados Unidos consideradas socialmente dentro del ámbito del arte se originaron dentro de organizaciones mas o menos informales conformadas por minorías étnicas de origen afroamericano e hispanoamericano. La primera de ellas fue la United Graffiti Artis, más conocida como UGA.

Los planteamientos de UGA estaban orientados a una promoción social y cultural, disfrutaba de apoyo institucional a nivel estatal y federal, el objetivo principal era enseñar a la comunidad los trabajos de escritores de graffiti y promocionarlos como una nueva generación de artistas. Las demostraciones realizadas fueron consideradas por la institucionalidad del arte quienes apreciaron esta forma de expresión como un modo creativo que reflejaba una posición que rechazaba los modos estructurales del

arte, la renuncia de los soportes convencionales y los puntos de acercamiento que tenían con los propósitos vanguardistas de comienzo del siglo XX.

Las exposiciones del UGA siguieron durante los setenta hasta su disolución. Algunos de sus componentes continuaron sus estudios en el Pratt Institute Of Arts y en la School Of Visual Arts, dejando de lado el graffiti e integrándose en la dinámica del arte institucional.

Otra organización norteamericana que reunió a diversos escritores de graffiti en New York fue La NOGA, su promotor Jack Pelsinger era actor y bailarín con formación académica, su gestión comenzó por el interés que sintió con la labor social desarrollada por la UGA y quiso continuar con los objetivos similares a los de Hugo Martínez (gestor del UGA). El proyecto funcionó luego de diversos problemas financieros, consiguiendo el compromiso de galeristas para exponer obras de graffiti sobre lienzo en centros culturales y galerías diversas. El propósito de Pelsinger era de que la NOGA fuera un lugar en el que los escritores de graffiti se dieran a conocer al mundo y desde ahí se les abrieran las puertas hacia otras actividades.

Los proyectos iniciados por UGA y NOGA no perduraron mucho tiempo debido a la incompreensión con la que se encontraron los graffiteros por parte de los artistas y críticos del medio intelectual.

La llegada del graffiti a Europa se genera a partir del interés que sintieron quienes repararon en una estética inusual y novedosa en las calles de New York, principalmente se trataría de viajeros que propagaron oralmente el fenómeno y que prontamente comenzó a generar interés en diversos medios de comunicación. Así fue como pronto galeristas de Roma y Ámsterdam como Claudio Bruni y Yaki Kornblit organizaron las primeras exposiciones importantes de graffiti en Europa.

Entre los invitados se destaca el escritor Lee quien fue invitado a exponer obras y algunas fotografías que había realizado en centros deportivos y el puente de Brooklyn en la ciudad de New York. Una de las exposiciones más decisiva en la introducción del graffiti en el circuito de arte comercial de Europa fue la que se realizó en la galería Medusa de Roma. En forma paralela a las exposiciones estuvo el contacto que galeristas desempeñaron con los coleccionistas de arte que anteriormente se habían

interesado por las propuestas del pop-art. El pop-art había obtenido un eco muy grande en las galerías y exposiciones europeas, el prestigio ganado por autores como Andy Warhol ayudaron a que el graffiti fuera conocido y valorado fuera de su lugar de origen.

La cultura underground y las manifestaciones artísticas relacionadas con este espacio se impone en la cultura europea de los años sesenta y setenta como una forma de rebeldía y espacio alternativo a la cultura tradicional oficial. En este panorama los jóvenes que sentían interés en la cultura alternativa y en los movimientos de vanguardia permanecieron al tanto de los sucesos procedentes de EE.UU. De este modo el underground europeo recibe al graffiti entre quienes se sienten identificados con el entorno en el cual este se desarrolla.

Sin embargo se produce inevitablemente una distorsión debido a distintos factores con los cuales se encontró el graffiti en Europa, en primer lugar el contexto social y económico de los europeos escritores de graffiti era sustancialmente diferente al de los norteamericanos, por lo tanto la percepción del medio y expectativas sociales era muy distinta. Tampoco poseían una conciencia de comunidad étnica fuerte que los llevara hacia una necesidad por manifestar una identidad minoritaria.

Por otra parte la visión global que se tenía en Europa presenta grandes diferencias con respecto a la visión de la sociedad norteamericana. Esta última consideraba al escritor de graffiti como un delincuente marginal que ocupa su tiempo en una actividad ociosa y que daña la propiedad privada. Esta visión se centra en la fuerte valoración de criterios sociales de disciplina que guían el comportamiento con la meta del desarrollo social. De manera que cualquier comportamiento no lucrativo o productivo es visto como parte de una marginalidad extraoficial.

El graffiti se instala en Europa como una forma novedosa y original de arte, que tiene la garantía de no estar alterada o contaminada por los estratos comerciales. Los galeristas se interesan en ello debido al boom que en aquella época estaba generando el underground y el pop art, este escenario ayudó a que el graffiti fuera apreciado como un elemento artístico en potencia y no como un medio marginal y delictivo de hacer protesta. Sin embargo esta iniciativa decae pronto, se dejan de invitar a escritores

norteamericanos a las exposiciones de vanguardia de Europa, y la atención hacia los trabajos comienza a ser aisladas.

Los propios escritores de graffiti parecen retirarse de la escena artística y volver a sus orígenes luego de esta oleada. Esto como resultado de la equivocada lectura con que en un principio se atendió al graffiti, al intentarlo sacar de su contexto primordial y llevarlo a los museos y galerías, algo completamente contradictorio a su naturaleza y motivaciones fundamentales, haciendo omisión de las pautas básicas de producción, de la intención de autorrepresentatividad del gueto o clase, y el papel que ocupaba el entorno urbano en la interacción con los espectadores.

Luego de que el graffiti incursionó en la escena del arte institucional algunos escritores de graffiti se unieron a este circuito, tratando con coleccionistas, críticos y otros artistas, alejándose del público y motivaciones iniciales, pero manteniendo el uso del spray como una caracterización de sus propios inicios. Prontamente se alejaron del mundo del graffiti Hip-Hop evolucionando hacia otros campos artísticos.

Por otro lado quienes seguirían por la senda original del graffiti Hip-Hop extendieron las técnicas y estética hacia un nivel de mayor integración entre el gusto por la cultura Hip Hop y su discurso de motivación social y étnico.

La introducción del graffiti en Europa se mantuvo a pesar del alejamiento de este de los circuitos artísticos oficiales y siguió tomando como modelo los recursos formales y estéticas desarrolladas en EE.UU. Los metros de ciudades como Londres, París, Roma, etc. se convirtieron prontamente en soportes de graffiti al igual que los trenes de Nueva York, evolucionando en número de trenes pintados y en calidad.

Probablemente el factor que colaboró a este desarrollo fue la explosión del Hip-Hop en los años ochenta, momento en el cual se estaba promocionando a través de videos, libros, películas de toda la cultura del rap, el break y el graffiti, mostrando a los líderes del movimiento como nuevos héroes. Si bien el graffiti europeo tomó el formato y estética de sus originales; éste pudo desarrollarse con una consideración social distinta debido a que las restricciones impuestas por las instituciones no tenían el mismo límite que en EE.UU. lo cual le permitió expresarse con una mayor libertad y evolucionar en nuevas propuestas.

La asimilación de graffiti por parte de los jóvenes europeos fue similar a la procedencia social de los graffiteros de EE.UU. puesto que se sentían representados por la conciencia de marginalidad social que inspira el graffiti. Esta posición y motivación de discurso hace posible que el graffiti Hip-Hop se traslade sin grandes problemas de choque cultural entre países de distinto desarrollo económico, debido a que se trata de una manifestación que se da en grupos que proliferan en ciudades urbanizadas, ya que es aquí donde se hacen presentes los problemas de periferia, desarraigo cultural, homogeneidad, imposición de valores de producción, etc. que trae consigo el desarrollo de las grandes ciudades.

Denominación del graffiti

La palabra graffiti proviene del griego Grafien y del latino graffiare. Estas palabras antiguamente tenían la connotación semántica de la inscripción icónica y textual, por lo cual estaba relacionada con todos aquellos dibujos o escritos grabados a punzón en paredes de ciertas construcciones. El termino graffiti utilizado actualmente para la denominación de rayados o pinturas con spray se debe a la nominación asignada por los primeros investigadores, Catlemant, Giller, Gadsby, Chalfant, entre otros, quienes se interesaron en el tema de estos rayados sobre el metro y paredes de algunos barrios de New York, y visualizaron en este tipo de inscripciones icónicas urbanas una similitud con las inscripciones antiguas. Esta palabra abarca hoy en día a todo tipo de mensaje mural, ya sea con o sin contenido verbal o voluntad estética. Si bien las acciones de graffiti de contenido verbal icónico y graffiti de contenido icónico pictórico son completamente diferentes, el término graffiti se ocupa en ambas para designar el carácter de unión que tienen y que es el carácter marginal o de rechazo hacia los valores que la sociedad impone.

El mensaje icónico verbal tiene que ver con una acción realizada por autores que lo utilizan sólo como una forma de marcar territorio o identidad. El autor permanece anónimo y está conciente de la existencia del receptor a quien le envía el mensaje. Para esto se vale de elementos formales tales como: la disposición, el tamaño y el tipo de gráfica. Este mensaje es conciso y establece una relación de reciprocidad con los receptores.

El segundo tipo de graffiti es el que está relacionado con la cultura Hip-Hop. Corresponde al mensaje de tipo icónico pictórico, es una representación gráfica que implica un contenido relativo a los códigos estéticos y las ideas que motivan a la cultura Hip-Hop. En este sentido el graffiti se aprecia como una práctica artística realizadas por autores que tienden a la experimentación y profesionalización, sus pinturas se caracterizan por ser realizadas con spray sobre diversos soportes relacionados con el espacio público, ya que su motivación tiene que ver con la idea de transgredir todo

aquello relativo a valores sociales y a la capacidad de transmitir a los ciudadanos-espectadores estas ideas de rechazo. El graffiti Hip Hop nace como una necesidad de identificación por parte de jóvenes pertenecientes a los guetos de barrios marginales de New York.

Esta conciencia de grupo aislado lleva a desarrollar una expresión artística que utiliza una terminología y lenguaje icónico textual autóctono que le permite identificarse con un grupo cerrado que se siente relegada de los códigos, valores y privilegios de la cultura hegemónica, todo es a través de un lenguaje propio y de difícil legibilidad.

A partir de esta noción del graffiti se identifica cualquier rayado que cumpla con estos requisitos formales de resistencia a la autoridad, de identificación de grupo, y expresión de rechazo a los valores aceptados por la sociedad, con un graffiti Hip-Hop; práctica que conjuga los factores extra artísticos de ilegalidad, movilidad, temporalidad y contestación política.

El sentido del graffiti tiene relación directa con el entorno, con la ciudad, barrio, historia y memoria colectiva, con la conciencia de derechos y pertenencia. El uso de soportes públicos es parte de una forma de lucha y de protesta contra un poder que utiliza y funciona mediante una política de segregación, colaborando con la instauración del centro y la periferia, otorgando a su vez la concentración de beneficios y privilegios hacia el lugar del centro. El graffiti expresa su reclamo hacia la sociedad que apoya, que permite y que se deja regir por normas comandadas por “un poder” económico, social y cultural que construye los cánones de la cultura tradicional.

Por ello las formas que asumen en general las distintas expresiones del Hip-Hop (break, graffit, rap, Mc) apoyan el rechazo a los valores de esa sociedad mediante formas de contestación que indiquen el manifiesto de la marginalidad o periferia. Para ello invaden el espacio público con imágenes que los receptores puedan identificar con una expresión que está en contra de las formas estéticas aceptadas y comercializadas; es decir con un lenguaje estético tradicional.

El autor o escritor de graffiti

La primera intención de un graffitero(a) comienza con la necesidad inicial de autoidentificarse mediante una huella, que le permita darse a conocer al resto y hacer notar su presencia y/o diferenciación dentro de una sociedad que tiende a la homogenización. En esta intención su ámbito de intervención generalmente se limita a su barrio, lugar en el que comienza a familiarizarse con otros grupos pertenecientes a la cultura Hip-Hop. Este primer modo de exposición funciona como una presentación hacia el grupo. Las firmas creadas y utilizadas por lo general son seudónimos originales con letras de especial caligrafía. Durante esta primera etapa el grafista realiza un trabajo incógnito en el cual utiliza un alias que lo encubre y le otorga el poder de sentirse con una dual figura destacable. Luego de marcar el territorio con muchos tags, pasa a la etapa en la que define el estilo que lo distingue, en esta fase es capaz de crear su propio icono. Esta evolución permite que el grafista incursione en la búsqueda de un profesionalismo. Sale de las coordenadas de su barrio y se inserta en la ciudad, donde va conociendo a sus pares y se asocian, estas asociaciones se conforman de acuerdo a las actividades que reúnen a grupos de diferentes zonas de la ciudad. Por lo general en el grupo existe un veterano que guía e incide en la formación del escritor, los grupos que adquieren más reconocimiento son aquellos en los que cada integrante del grupo tiene méritos propios. Es importante destacar que los jóvenes adherentes a la cultura Hip-Hop, y por consiguiente los graffiteros como parte de esta tribu urbana, tienen una serie de reglas que se respetan al interior del grupo; son reglas que organizan y señalan los límites de convivencia.

Entre las reglas respetadas por quienes participan en la cultura Hip-Hop se destacan:

1. Regla de reconocimiento de autoridad del artista. El círculo del graffiti es cerrado, no existe un reconocimiento externo, por lo cual nace la necesidad del reconocimiento entre los pares. El artista que ha alcanzado mayor éxito se convierte en la autoridad, el modelo para los demás, y a su vez esta autoridad se vuelve indispensable para su éxito. Además se guardan respetuosamente

las distancias entre el tagger novato y el graffista famoso, ya que el primero no firmará nunca en una obra del consagrado.

Entre los graffistas los usos denotan la jerarquización:

- Los grafistas que se inician dedican sus trabajos a quienes son destacados.
- A cierta distancia del graffiti realizado por un consagrado se ven cientos de firmas de los aprendices o menos famosos en señal de valoración del trabajo o, simplemente, esperando que la gente que mire la obra logre ver su firma o tag.
- Se debe estar al día, bien informado y, por ende, se debe saber cuales son las últimas obras de los mas destacados.
- No se puede usar (ocupar) el nombre de alguna autoridad; al momento de empezar se debe tener cuidado de no estar usando un nombre ya existente.
- No se puede tachar una firma (con rotulador), para escribir otra encima(con rotulador).
- Se puede escribir con spray encima de las firmas con rotulador.
- Sobre el rayado de spray se puede hacer un “vómito” o “flop”.
- Encima de un “flop” se puede hacer un graffiti
- Se puede hacer un graffiti encima de una pared con firmas pero nunca sobre otro graffiti a no ser que sea de uno mismo.

Focos de graffitis

Los focos de asentamiento del graffiti son parte de una red de espacios estratégicos a los cuales se le interviene con el carácter de apropiación. Por lo general suelen ser espacios de zonas periféricas que cumplan con condiciones de visibilidad. Las zonas del graffiti profesional son focos delimitados dentro de un centro urbano, donde exista la posibilidad de exhibición y contención de un buen número de piezas. Estos focos deben poseer las siguientes características: alta visibilidad, influencia de tráfico, en lo posible poca vigilancia y fácil acceso físico. Estos focos actúan como un espacio integral intercomunicado. Son espacios intervenidos y recuperados por los grafistas, quienes los significan como un soporte semiótico al servicio de un proceso de dialogo y aprendizaje. El anonimato por parte del autor cobra identidad en la medida que se cumple la aparente comunicación con los transeúntes. Es por esta razón que el espacio público es escogido para llevar a cabo la producción creativa dirigida a una red social.

El receptor del graffiti lo constituye el ciudadano urbano quien adquiere en esta relación la característica de espectador y/o voyeur. Este espectador hace posible que la simple observación produzca un proceso de dialogo, ya que es él quién percibe la intervención del espacio. La modificación del espacio urbano tiene por objetivo realizar una acción en la experiencia de los espectadores con su entorno. Provocando una reacción entre aquellos que sienten interferido el entorno.

El carácter de las obras suele ser diferente, dependiendo de la jerarquía de sus autores, en ciertos casos los graffitis realizados poseen una temática de contenido, utilizan elementos formales de figuración y realismo con el fin de interpretar una idea, una narración, una propuesta, una amenaza. Existe en estos trabajos una estrecha relación con el objetivo buscado por los muralistas mexicanos, quienes utilizaron el formato monumental con el fin de la utilidad pública y la búsqueda de un medio de propaganda ideológica que llegara al modelo social.

Por otra parte existen otro tipo de graffitis que poseen una técnica de más experimentación y no pretenden lograr un mensaje de contenido social, son pinturas que se basan en la utilización de nuevos elementos y técnicas en unión a los materiales de origen. Estos están caracterizados por una expresión libre, relativamente similar a las temáticas surrealistas.

Sin embargo ambas tendencias poseen una base en común que se puede sintetizar en lo siguientes puntos:

- Es una expresión que se realiza en una espacio público y que posee un carácter promocional con respecto al grupo que los realiza.
- Funciona mediante un mecanismo de diálogo y difusión de ideas al interior del grupo Hip-Hop e intenta expresarlas al resto de la comunidad urbana.
- El graffiti compite directamente con el cartel comercial por la primacía icónica en el espacio, compartiendo factores publicitarios como la visibilidad óptica, la fugacidad, la construcción formal y la observación del espectador urbano.
- Posee un objetivo promocional: la concientización de las ideas del Hip Hop y el dominio espacial de un espacio físico que reclama la condiciones de urbanización de la ciudad.

Diseño y estilo del graffiti

El primer paso que se considera antes de realizar un graffiti es la elección del emplazamiento, durante esta etapa se tiene en cuenta cuál es la visibilidad que tendrá el espectador, el tipo de material del soporte y la distancia con otros graffitis. Muchas veces los graffitis son realizados en forma grupal por lo cual se determinan los integrantes dependiendo de la afinidad que tengan para trabajar. También es posible que se unan a otros grupos que también tengan trabajos en el mismo sector.

En el momento de ejecución los grafiteros acuden al lugar provistos de sus materiales. En el caso de un trabajo colectivo se escoge a unos de ellos para que realice el marcaje, el trazado de líneas que antes se ha bosquejado en una croquera, con el fin de ser usada como un modelo de apoyo. Luego de este primer paso viene el relleno, momento en el que se aplican los colores planos que indicarán como se procederá a trabajar. Este paso es muy esencial puesto que definirá a grandes rasgos como será el graffiti. Es importante destacar que el boceto es sólo parte de un idea primera, pero el diseño posterior se va generando en el momento mismo de la ejecución. El segundo relleno es el que da pie a los efectos de armonía y cromatización. Posteriormente vienen los degradados que son los que dan las formas a las figuras o letras. Finalmente viene el perfilado que consiste en la delimitación de las áreas de color y de luz, proceso que necesita de una dedicación fina y exacta.

El estilo

El estilo es personal y cada escritor intenta ser lo mas original posible con el fin de lograr destacarse mediante la innovación. Tener estilo tiene que ver con el dominio de la técnica y la originalidad que tenga cada autor.

Existen distintos variados y distintos estilos sin embargo solamente tres son los mas consolidados y el resto son una mezcla o una evolución de ellos. Estos tres estilos principales son la Burbuja u Obly, el 3-D y el wildstyle

- A) Burbujas: Este concepto ata la forma de hacer una letra de tag con el graffiti. Son letras muy redondas y brillantes, de gran sinuosidad y suavidad. El brillo se da con una franja blanca.

- B) 3-D: Es el segundo gran estilo y se desarrolla cronológicamente después de la burbuja y con anterioridad al complejo Wildstyle. Busca la tridimensionalidad de los elementos del tag en la pieza de graffiti.

- C) Wildstyle o estilo salvaje: Complicada composición de letras que se entrelazan en estructuras sofisticadas y de difícil ejecución. Consiste en una labor de descomposición de los rasgos formales del tag. El nombre aparece inmerso en un caos real. Este estilo es para muchos escritores la correspondencia directa del rap en la gráfica, puesto que en el Rap las palabras giran, se retuercen y van hacia atrás, vuelven haciendo rimas. Así el graffiti genera un icono gráfico de su música.

Aunque no son estilos propiamente tal los siguientes términos permiten encasillar los siguientes conceptos a algunos graffitis:

D) El Flop (throw-up): Obra de baja calidad, hecha de forma apresurada a menudo de dos colores: borde y relleno. Por lo general son de escritores que se inician y prefieren la cantidad a la calidad. Esta denominación se puede dar a cualquier estilo de graffiti siempre y cuando denote la premura del artista por realizar la obra, por lo general tiene la intención de “bombardear” el lugar por lo que suele acompañarse del sampling “bomb flop”

E) Los platas: piezas de confección rápida, pero de buena calidad, por lo general con contorno oscuro y rellenos plateados; están pintados en lugares de exhibición con espectador móvil, es decir, carreteras, autopistas. Se intenta conseguir un efecto de alumbrado con los focos de los autos, el escritor busca el efecto flash (concepto fotográfico) que puede lograr en un espectador que va a unos 100 km/h. Pese al poco trabajo estético es un trabajo de gran belleza por su concepto.

El graffiti desde el punto de vista legal:

La elección del soporte privado implica el carácter subversivo y trasgresor en relación a los valores institucionales que la sociedad acepta y que el Hip-Hop rechaza. Mediante los graffitis se interfiere a través de un acto irreverente que destruyen la uniformidad de los muros, los trenes, las micros, del entorno en general. Estas acciones infractoras generan la aparición de leyes y castigos por parte de las fuerzas públicas que intentan menguar la aparición de graffitis que proliferan en las ciudades.

Por esta razón las autoridades han decidido tomar resoluciones al respecto, muchas veces de magnitud exagerada con el fin de reducir lo que para algunos representa un problema, como es el caso de Alemania en donde “El ministro alemán del interior, Otto Schily, anunció su intención de “cazar” en todo el país a los autores de graffitis (pintadas callejeras) con helicópteros de policía de fronteras dotados de infrarrojos. La autoridad dijo: “los autores de graffitis dañan nuestras casas, destruyen nuestra imagen urbana y no se frenan ni siquiera ante los monumentos”⁸

Desde el puntos de vista del graffitero su acción es legítima, debido a que pertenece a una expresión artística que manifiesta su posición y la de su tribu al resto de la sociedad, pero es una acción incomprendida socialmente tildada como ilegal.

En Chile las sanciones nacen de las normas genéricas provenientes de la figura delictual de “daños y destrozos de la propiedad publica y privada”, tipificada en el código penal, artículo 484 y 487 y el procedimiento ante el juzgado de policía local depende de lo descrito en la ley número 18287. Por lo general se determinan multas en UTM o se puede ordenar que se reparen los daños como por ejemplo: pintando.

⁸ Publimetro, Sábado 9 de abril, 2005.Pp. 7

III. Cultura Hip-Hop y su situación en la cultura hegemónica

La condición de subalternidad de la cultura Hip Hop dentro del poder hegemónico

La problemática de las identidades culturales y su posición dentro del sistema hegemónico es uno de los cuestionamientos teóricos que surgen a partir del fenómeno de la globalización. Con el fin de localizar el espacio y la situación en que se encuentra el arte marginal en la propuesta del Hip Hop dentro del discurso oficial, nos introduciremos al tema mediante las teorías postcoloniales de algunos autores que reflexionaron sobre el problema de la localidad del límite y la expresión de identidades que pertenecen a una minoría en relación a la cultura hegemónica.

El Postcolonialismo se define como una reflexión crítica acerca del discurso occidental hegemónico que cuestiona la presencia de lo otro y la niega con el fin de reafirmar y anteponer la propia. El Postcolonialismo nace como una corriente que estudia la construcción y expresión de las identidades de las ex colonias, específicamente las de Gran Bretaña. La teoría analiza cómo las ex colonias lograron expresar su propia identidad frente a los colonizadores. A partir de estas reflexiones el postcolonialismo plantea un contra-discurso no sólo contra los ingleses sino contra la cultura occidental en general.

La teoría postcolonial afirma la existencia de dos polos antagónicos, el polo de los “márgenes” o “periferia” situado en lo llamado tercer mundo o postcolonial, el otro polo se sitúa en Occidente, es el polo del “centro”. La periferia es calificada por el centro como salvaje, primitiva, mientras que el centro se auto define como civilizado, racional. Si bien el término “centro” ya no puede visualizarse en forma tan definitiva luego de la globalización, al igual que los “márgenes” ya no se sitúan en territorios definidos, se debe entender esta dualidad conforme a un modelo más plural de acuerdo a la época postmoderna.

Hoy en día el polo de los márgenes no se limita al espacio que ocuparon las ex colonias, el espacio de los márgenes es ocupado y definido por todas aquellas minorías que se encuentran en una situación de dominio por parte de algún poder, en él encontramos a mujeres heterosexuales, gays, lesbianas, negros, chinos, exiliados, ciudadanos de países subdesarrollados, etc.

El lugar de la periferia o márgenes sitúa el concepto de subalterno, que se define como todo aquello que se encuentra en posición de minoría y negación frente a una situación de dominio o hegemonía. Recurrir al concepto de subalternidad tiene que ver con la noción de un término que abarca tanto la clase, el género, oficio, nacionalidad, cultura, edad, sexualidad, etc. es decir todo lo que se inscriba en la problemática de la hegemonía v/ subalterno.

Si bien América Latina no se encuentra en una situación post colonial semejante con el de la India, la utilización del término postcolonialismo identifica el carácter de marginalidad en el cual se sitúan los países subdesarrollados en relación a los países de Europa, Asia, y Estados Unidos, en un momento en el que las identidades culturales de carácter tradicional parecen ser reemplazadas por otras orientadas a valores transnacionales.

La perspectiva de la situación postcolonial cambia en el momento en que los agentes subalternos se encuentran en una red global que los conecta tanto al poder central como a la periferia. Las narrativas anticolonialistas y tercermundistas comienzan a ser conscientes de su posición doblemente hegemónica desde la cual hablan: por un lado la posición académica y elitista frente a sus lugares de origen y por otro lado el poder hegemónico que les garantiza el saber con respecto a los otros inmigrantes. Ante esta situación el papel del intelectual crítico comienza a reformularse nuevas formas de concebir la teoría y la praxis.

Las teorías postcoloniales nacen como resultado de esta reformulación de la crítica, conscientes de los procesos globales que afectan a los agentes subalternos. A diferencia de las teorías anticolonialistas, el postcolonialismo se pronuncia sobre

sujetos sociales que configuran su identidad en contextos de globalización en un momento donde las fronteras comienzan a desplazarse.

No pretenden presentar un lugar de exterioridad con respecto a occidente, tampoco una idea nostálgica de retorno a las formas precapitalistas, ya que esto no haría otra cosa que reforzar el poder hegemónico, están conscientes de que el fenómeno de la globalización llevará a una occidentalización sin retorno y la única forma de salida es negociando con ello. El poder hegemónico de occidente va más allá de las instituciones, de la tecnología y de la ciencia, abarca también aspectos morales y comportamientos cotidianos.

Las teorías postcolonialistas se basan en que los primeros afectados con el desarrollo de la racionalidad científico tecnológica fueron los esclavos nativos de América, África y Asia, quienes fueron utilizados para servir como instrumentos de las ideas de libertad y progreso. Fue justamente la identificación de lo otro lo que dio sentido al dominio ejercido por la colonización.

El papel que ocupa el subalterno dentro del sistema hegemónico se plantea como un sujeto “hibridado” por una lógica cultural que se le impone desde afuera, este sujeto es capaz de crear estrategias de resistencias que le permiten imponerse y a la vez acceder a la hegemonía.

En el tema de la identidad y la representación Homi Bhabha es quien ha analizado la noción de “hibridez”, concepto utilizado para definir lo que propone como un tercer espacio “ex céntrico”, que se sitúa mas allá de las categorías binarias de centro y margen. Este espacio híbrido tiene la particularidad de situarse en un “tercer espacio”, en las líneas fronterizas entre el espacio que ocupan varias culturas, y permitir al sujeto postcolonial autodefinirse y autor representarse fuera de la bipolaridad. Para Bhabha la condición de hibridez es originada en el momento en que las culturas dominadas experimentan un proceso de traducción cultural de sus sistemas culturales. Algo similar a lo planteado por Ángel Rama en la noción de transculturización.

La situación actual en la que vivimos se encuentra caracterizada por un proceso irreversible de mezclas tanto en el ámbito cultural como social, con una composición de relatos no homogéneos que interactúan entre sí presentando la existencia de otros lugares de enunciación. La nación se ve dividida dentro de sí misma, diferenciada internamente por discursos culturales disímiles que conviven dentro de ella –minorías, pueblos rivales, autoridades antagónicas, etc.-. En medio de este panorama se presentan las estrategias subalternas como formas de alteridad a los espacios de poder dominantes produciendo nuevos espacios de significación. Las diferencias culturales presentes hoy en día “participan en una lógica de la subversión suplementaria similar a las estrategias del discurso minoritario”⁹.

En el caso de la cultura Hip Hop la situación de subalternidad se percibe en los signos de marginalidad que la componen. Las cuatro formas de expresión que conforman la cultura Hip Hop - break dance, Dj, Mc, graffiti- provienen de la marginalidad social y cultural en la cual vivían los inmigrantes afro americanos, caribeños y latinos en los barrios periféricos de la ciudad de Nueva York. Estas expresiones poseen un carácter absolutamente de rechazo a las normas academicistas, son expresiones populares, que se componen de elementos culturales propios, que nacen en las calles y que se desarrollan por vías alternativas a los circuitos oficiales.

El Hip hop se caracteriza principalmente por proclamar un discurso “contra-sistema”, manifestado mediante sus cuatro expresiones básicas, en ellas se representa el carácter de crítica y rebeldía hacia los valores del sistema operante. El Hip Hop basa sus fundamentos ideológicos, estéticos y conceptuales en la cultura marginal como un signo de rechazo a los valores impuestos por el discurso dominante y a la vez como una valoración de sus productos culturales originales.

El espacio subalterno que ocupa el Hip Hop dentro del sistema hegemónico da cuenta de la noción del sujeto hibridizado referido por Homi Bhabha, el cual se sitúa frente a una imposición de lógica cultural a la cual no pertenece, sin embargo posee la capacidad de crear desde su posición estrategias de resistencias que le permiten

⁹ Bhabha, Homi. : El lugar de la cultura, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2002. Pp 198

imponerse y a la vez acceder al sistema hegemónico. Por lo tanto este espacio no correspondería al margen sino a un espacio “ex - céntrico” situado entre lo periférico y lo hegemónico.

Las estrategias de resistencias utilizadas por el Hip-Hop utilizan un lenguaje que pertenece al ámbito del arte pero se plantean como signos de trasgresión en el momento en que intentan imponerse dentro del sistema de un modo alternativo a las estructuras originales. En el caso del graffiti, uno de los pilares de la cultura Hip-Hop y en el cual centraremos la problemática de trasgresión al sistema hegemónico, su intencionalidad va dirigida a una afirmación de identidad que se vale de la ruptura de las pautas establecidas por la tradición y la cultura con el fin de identificarse con un grupo que no comparte los privilegios de “los otros” así como tampoco la lógica cultural que se le impone.

La trasgresión del graffiti se sitúa en las formas de operar y en los soportes utilizados. La ilegalidad, el soporte urbano y la no comercialización como formas extra – artísticas utilizadas por el graffiti, se disponen como símbolos de oposición a los cánones establecidos por una cultura que apoya la dinámica de un poder económico que disgrega espacial y socialmente. Las formas que escoge para expresar el discurso “contra sistema” que proclama la ideología Hip Hop adquieren el papel de signos que revelan una fórmula de no contribuir a las normas que refuerzan el poder del sistema dominante.

Posibilidad de trasgresión a la cultura oficial desde la posición marginal del Hip Hop

La marginalidad del graffiti dentro de la sociedad se podría explicar desde la distancia que este ocupa con respecto a las formas artísticas institucionales, aquellas que encuentran su ubicación en el espacio del museo, la galería o las instituciones públicas. El graffiti está ligado a una ideología de resistencia que es parte de un discurso minoritario que se revela frente a los valores de una sociedad capitalista burguesa que tiende a homogenizar las diferencias.

El graffiti funciona sobre la base del desconocimiento de las tradicionales estructuras artísticas con el fin de expresar su desacuerdo con todo aquello que apoye el sistema social capitalista. De esta forma el graffiti se opone a la creación artística como un bien de consumo, como un objeto de propiedad privada y como aporte a la tradición académica.

El Hip Hop acude al concepto marginal para apoyar su fundamento ideológico desde la perspectiva de la existencia de un poder político-económico central capaz de comandar a la sociedad en función de sus intereses de poder. Si bien el Hip Hop forma parte de una estrategia de resistencia a los valores totalizantes de la sociedad capitalista, que surge como forma de expresión de sujetos que poseen una posición marginal en la sociedad (inmigración, pobreza), no percibe la situación actual del capitalismo. Siguiendo el concepto de Capitalismo mundial integrado planteado por Felix Guattari y Guilles Deleuze, veremos la posibilidad de transgredir y mantenerse en un espacio marginal como intención de las propuestas del Hip Hop.

La definición de CMI (capitalismo mundial integrado) de la cual hablan estos autores se refieren a la actual situación del capitalismo. Se trata de un nuevo capitalismo, que coexiste con el antiguo y que se caracteriza por encontrarse en los distintos niveles de la realidad. Un capitalismo que ocupa todos los espacios de la vida social y no sólo el espacio del trabajo. El CMI interviene no solo a escala mundial sino también en los

niveles más personales, relaciones de familia, conyugales, domésticas, función educacional, justicia, asistencia, etc. Todos estos sistemas se encuentran conectados entre sí.

Desde la revolución industrial hasta nuestra actual era de la informática el capitalismo como eje del sistema económico ha experimentado cambios profundos. Estos cambios son percibidos en el carácter que adquiere el capital como un “operador semiótico” al servicio de formulaciones sociales determinadas. Su función es asumir el registro, el equilibrio, la regulación y sobrecodificación de:

- 1.-Las formaciones de poder propias a las sociedades industriales desarrolladas
- 2.-Los flujos y las relaciones de fuerza relativos al conjunto de las potencias económicas del planeta.¹⁰

Una de las formas de operar que mantiene el CMI es el actuar mediante el axioma de la clausura. Una vez que el capitalismo invade las superficies económicamente explotables pierde el poder expansionista que lo caracterizó durante la época colonial e imperialista, por lo tanto su campo de acción se clausura, obligándolo a recomponerse sobre los mismos espacios. Su mundialización corresponde a una reformulación de sus bases anteriores, a su reformulación de los medios de expansión y crecimiento que lo llevan a trabajar sobre las formas de poder tanto a nivel de relaciones sociales como de mercancías, desarrollándose mercados más artificiales en el ámbito de los bienes y de los afectos.

Gran parte del poder del CMI se presenta mediante un axioma fundamental: Para mantener la fuerza colectiva de trabajo a escala planetaria, el CMI tiene que hacer coexistir zonas de superdesarrollo en beneficio de aristocracias capitalistas y zonas de subdesarrollo relativo. Mediante estos extremos se puede llevar a cabo una disciplinarización de la fuerza colectiva del trabajo y una segmentarización de los espacios mundiales. Esta es la consecuencia del fenómeno de clausura del CMI.

¹⁰ Deleuze Gilles, Gattari Felix. : El Antiedipo :capitalismo y esquizofrenia, Ediciones Piados, Barcelona, España 1998. Pp. 41.

El CMI no es universalista, pero requiere de una homogenización de los modos de producción y de los modos de control social. No tiene un centro de poder único, posee engranajes de poder con ubicaciones en todos los niveles de las jerarquías económicas, políticas y sociales. “El poder del CMI está siempre en otra parte, al interior de mecanismos desterritorializados”¹¹. Por lo cual se hace difícil de ubicar, identificar, atacar.

En “Vigilar y Castigar”, Pp. 223. Michel Foucault hace referencia al desarrollo que han experimentado las técnicas de disciplina y ejercicios de poder a partir del siglo XVIII, aquí establece que este desarrollo marca una nueva forma de economía.

Estas nuevas formas de poder corresponden hoy en día a una “tecnología fina y calculada del sometimiento” sustituyendo el antiguo principio “exacción – violencia” que regía la economía del poder, por el principio de “suavidad- provecho”.

La disciplina hace que los cuerpos entren en una maquinaria y las fuerzas en una economía.

“La disciplina” no puede identificarse con una institución o con un aparato, es una forma de ejercer el poder, corresponde a un mecanismo, a un tipo de poder que implica un conjunto de instrumentos, técnicas, aplicaciones, etc. Corresponde a una anatomía de poder.

El aumento productivo del poder se garantiza en la posibilidad de ejercerse de manera continúa en los basamentos de la sociedad hasta en su parte más fina. Los instrumentos de poder implican un procedimiento de subordinación de los cuerpos y las fuerzas, por lo tanto el poder no puede identificarse como algo que funciona en forma independiente, corresponde a un dominio complejo.

Actualmente la idea de que el poder esté concentrado en el estado se encuentra agotada, el poder se hace visible en todos aquellos lugares donde actúan relaciones de fuerzas, un ejemplo de ello es el cuerpo social (familia, estado, instituciones) por donde pasan relaciones de poder y de fuerza que interactúan entre sí con el fin de hacer favorable su funcionamiento. Por lo tanto el poder siempre está ahí, no existen tales

¹¹ Ibid. Pp. 43.

márgenes para situarse fuera de él, sin embargo esto no quiere decir que no se pueda estar “fuera del poder”.

Michel Foucault en el capítulo **poderes y estrategias** de “Microfísica del poder”, Pp. 170-171, hace una síntesis sobre la ubicación del poder y sus límites donde plantea lo siguiente:

- Que el poder es coextensivo al cuerpo social, no existen entre las mallas de su red, playas de libertades elementales.
- Que las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación (de producción, de familia, de sexualidad) donde juegan un papel a la vez condicionante y condicionado.
- Que dichas relaciones no obedecen a la sola forma de la prohibición y del castigo, sino que son multiformes.

- Que su entrecruzamiento esboza hechos generales de dominación; que esta dominación se organiza en una estrategia más o menos coherente y unitaria; que los procedimientos dispersados, heteromorfos, locales de poder son reajustados, reforzados, transformados por estas estrategias globales y todo ello coexiste con numerosos fenómenos de inercia, de desniveles, de resistencia; que no conviene pues partir de un hecho primero y masivo de dominación (una estructura binaria compuesta “dominantes” y “dominados” sino más bien una producción multiforme de relaciones de dominación que son parcialmente integrables en estrategias de conjuntos.)

- Que no existen relaciones de poder sin resistencia; que estas formas son reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen; la resistencia al poder no tiene que venir de afuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la contrapartida del poder. Existen por que está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales.

Con respecto al último punto las estrategias de resistencias quedan evaluadas como el lugar donde es posible intervenir sin estar sometidas a una marginalidad, a un afuera, en este sentido se percibe que el Hip Hop cae en una ingenuidad al no percatarse de las múltiples formas en que el poder y, en este caso, el sistema capitalista actúa sobre todos los espacios de la vida y cuales serían las verdaderas formas efectivas de no caer a su sometimiento.

Específicamente el caso del graffiti como parte de una expresión artística que se rehúsa a seguir esquemas establecidos por el arte institucional y que figura como una alternativa que se dirige desde una posición periférica de acuerdo al fundamento ideológico que plantea el Hip Hop, su intención de trasgresión o intervención al sistema se ve limitada en el momento en que su propuesta no considera que la resistencia no puede sostenerse sólo en la expresión de formas extra artísticas como la ilegalidad, el uso del espacio urbano y la no comercialización del objeto de arte, no es allí donde se sitúa su posibilidad de trasgresión.

Al respecto Michel Foucault plantea que para intervenir en el sistema: “se trata de construir no un sistema sino un instrumento; una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se establecen alrededor de ellas”¹² para cumplir dicho objetivo El Hip Hop pertenece a una estrategia de resistencia en el sentido que plantea un lenguaje alternativo y no oficial desde un espacio ex – céntrico, como plantea Homi Bhabha, donde es posible imponerse a la cultura hegemónica a partir de un discurso que no comparte la lógica cultural establecida, corresponde a una forma de intervención y de resistencia a las normas impuestas por el discurso dominante, sin embargo su intención de marginalidad como una fórmula para no contribuir al funcionamiento del capitalismo queda entrampada en la disolución de fronteras que el capitalismo ha instaurado actualmente.

¹² Foucault, Michel. : Microfísica del poder. Trad. Varela, Julia y Álvarez- Uría Fernando, Ediciones La Piqueta, Madrid, España, 1992. P. 173.

IV CHILE: ARTE MARGINAL V/S ARTE INSTITUCIONAL

Propuesta del graffiti como arte marginal en relación a las propuestas de la vanguardia

Los primeros años de la vanguardia se caracterizaron por un fuerte compromiso político. Prueba de ello son las vanguardias rusas, quienes en medio de una realidad revolucionaria se plantearon la función social del arte. Por otra parte la época del funcionalismo de principios del siglo XX, involucrada con el sistema de producción y consumo de la economía capitalista, introdujo el cuestionamiento de la labor del artista; momento en el cual los modos de producción ponen en crisis el artesanado y la experiencia creativa del trabajo artesanal es reemplazada por la producción en serie.

El artista como heredero de la creatividad del trabajo artesanal intenta proporcionar un modo de trabajo que renueve la experiencia de la realidad, así como también, demuestre el valor de la actividad del individuo dentro de la sociedad. La obra de arte es cuestionada desde su funcionamiento interno, ya no se le atribuye un valor en sí, sino como un modelo de procedimiento complejo que implica la experiencia de lo real. Se reconoce en este período el momento a partir del cual se genera la “transformación de la estructura del arte de representativa a funcional”¹³. Por lo tanto la actividad artística deja de ser una actividad destinada a la función productiva y se comporta como modelo de operación creativa destinada a transformar las condiciones de la actividad industrial que la hacen alienante, o como una alternativa de compensación de la alienación a través de la proporción de energías creativas que se encuentran al margen de la función industrial. A partir de estas nuevas perspectivas que el arte asume se formaran distintos movimientos que compartirán estas nociones.

Por una parte aparecen las vanguardias de tipo constructivistas: Cubismo, Blaue Reiter, suprematismo, constructivismo ruso, De Stijl. Que se desarrollan paralelamente al racionalismo arquitectónico y el diseño industrial. Por otra parte están las que se apoyan en una tesis de individualismo absoluto y metafísico: Dadaísmo, Surrealismo. A

¹³ Argan, Giulio Carlo. : Arte moderno, Akal Ediciones, Madrid, España 1998. Pp. 281.

pesar de las diferentes posturas de ambas corrientes se admite que el problema en cuestión sigue siendo el de la relación individuo – sociedad.

Los primeros inicios de la vanguardia se centraron en la problemática moderna de la autoconciencia de la experiencia de la realidad, en la tensión entre el sentir la realidad y las formas de expresión. De ahí que la propia estructura del arte y su tradición se pusieran en cuestión, hasta el punto de iniciar una reformulación total al interior del lenguaje del arte.

El fenómeno de las vanguardias se inicio en países que se encontraban alejados de la cultura oficial, como una respuesta rebelde hacia los sucesos históricos que se estaban llevando a cabo. Se acercaron a fundamentos políticos, y algunos como la vanguardia rusa pusieron en colaboración el arte con un pensamiento ideológico, o los mismos futuristas que en medio de sus manifiestos contradictorios, intentaron desarrollar un movimiento revolucionario que llegara hasta los límites de la revolución total; es decir una revolución apologista de la era tecnológica industrial, capaz de destruir todo el pasado y la tradición, que diera inicio a una nueva estructura política de tipo socialista pero en donde los artistas se elevasen a la categoría de nueva aristocracia.

Los movimientos de este período se caracterizaron principalmente por un enfrentamiento de lo real a través de la experiencia, que los dirigió hacia un autodescubrimiento del arte en cuanto forma, actividad y función en la sociedad, en medio de una época que experimentaba los cambios de una revolución tecnológica y renovaciones políticas, sociales y económicas.

A medida que el arte, especialmente la pintura, se internaban en estas reflexiones como parte de las consecuencia de la modernidad, la pintura en su búsqueda por delimitar la identidad esencial del arte hizo posible que las vanguardias se encaminaran hacia el ensimismamiento del arte. Luego de que las vanguardias se inician con un compromiso ideológico, comienzan a desligarse y adquirir una posición de imparcialidad hasta llegar a una separación total del ámbito de lo estético y lo político.

Al respecto Theodor Adorno aplica el concepto de *dialéctica negativa* “de un arte cuya fuerza política consiste en su obstinada negación a las fuerzas alienantes de la cultura de masas y la racionalización burguesa”¹⁴. Debido a ello es la insistencia en la búsqueda de la forma intraducible y abstracta.

El arte se aleja de la historia y se acerca al mercado por medio de la publicidad y la dirección cultural. Frente a este nuevo fenómeno las vanguardias reaccionan mediante dos formas:

1.- rechazo a la actitud de frialdad aristocrática manifestado en la rehabilitación del Kitch y la cultura popular.

2.- rehabilitación de las estrategias vanguardistas, para este grupo la práctica de la vanguardia pura se encuentra en un arte que sea capaz de romper su ensimismamiento y reflexionar sobre el contexto y la función de la institución.

Es decir no sólo la admiración del objeto por parte del espectador sino también la reflexión sobre la propia naturaleza de la obra de arte.

La actitud de rechazo a la aristocracia y su frialdad se vio reflejada en los trabajos realizados por los artistas que se apropiaron de lo que fue conocido como “pop art” y que tiene como base la utilización de la iconografía y aspectos cotidianos de la sociedad, acentuando el carácter vulgar, superfluo y desechable de los elementos que se han incorporado en la sociedad de consumo. El arte pop surge en Inglaterra y se le adjudica ser primer artista pop a Richard Hamilton, quien presentó en 1956 un collage que ha sido considerado como la primera obra pop. Sin embargo el arte pop es un movimiento que consigue rápidamente su consolidación en los Estados Unidos. La razón de esto ha sido atribuida a que el fenómeno pop corresponde a una respuesta inmediata acerca de los sistemas de producción industrial que van adquiriendo las sociedades fuertemente capitalizadas y altamente urbanizadas.

Uno de los mayores aportes del arte pop ha sido la incorporación de técnicas inspiradas en los “mass media” como la serigrafía, objetos hechos en serie, iconografía popular. El color es utilizado con los mismos recursos de los carteles publicitarios, y el dibujo es empleado con un estilo claro, las dimensiones obedecen a

¹⁴ Steven Connor. : Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la modernidad, Ediciones Akal, Madrid, España, 1996. Pp. 176.

las tácticas de receptividad y grandeza usadas por la publicidad. Todos elementos utilizados como nuevos métodos visuales que se relacionan con la representación de la sociedad, de una forma directa y simple sin las distancias de arte ensimismado.

En cuanto a los antecedentes que poseemos sobre el arte pop se visualizan varios elementos que comparte con el graffiti. Ambos se consolidan en Estados Unidos y responden a la situación social que se desprende de los cambios que proporciona el capitalismo en las ciudades de países en desarrollo. Aunque el arte pop no se vincula explícitamente a una ideología, utiliza los medios disponibles y el imaginario que se ha instaurado en la sociedad para responder a estos cambios sociales determinados. Puede entenderse como una crítica irónica o como una manifestación artística imparcial, que solamente aprovecha la incorporación de nuevas técnicas y soportes para el fin del arte.

El graffiti en cambio hace visible su postura crítica hacia la marginación que el sistema capitalista genera. Desde sus comienzos el graffiti ha intentado revelar una crisis de identidad del sujeto en la ciudad, posteriormente con la adherencia a la cultura Hip Hop su postura se identifica claramente con esta forma de sentir una posición minoritaria dentro de una cultura oficial llena de códigos de comportamiento que no son asimilados.

La ocupación de los soportes públicos como una estrategia de receptividad, evidentemente responde al igual que arte pop a una integración de elementos propios de la cultura de masas. La tipografía de las letras, los soportes, los colores, los spray, son elementos que han sido incorporados desde el paisaje cotidiano de la sociedad de consumo y que han sido utilizados en favor de sus reclamos.

Al igual que el arte pop el graffiti ha integrado el imaginario cultural popular urbano a la expresión estética, pero a diferencia del cuestionamiento que hacen las vanguardias sobre la función del arte en la sociedad, o la hermética pregunta acerca de la esencia del arte, el Hip Hop ha dispuesto todos estos elementos apropiados por el graffiti con un fin de manifiesto crítico directo hacia sistema capitalista. El cuestionamiento por la institución y la tradición, el uso de los soportes públicos y la manifestación artística

como forma de enfrentarse a la sociedad son elementos que el graffiti comparte con los movimientos vanguardistas, pero que han seguido desarrollando al margen de la academia con estimada audacia para no perecer como una moda, renovándose constantemente de acuerdo a los nuevos aspectos del panorama social.

Brigada Ramona Parra

El nombre por el cual se conoce a una de las brigadas más conocidas proviene del nombre de una obrera comunista que murió en una protesta convocada por el comité de trabajadores de Chile (CTCH) el día 28 de enero de 1946, que se desarrolló en la plaza Bulnes frente al palacio de la Moneda. No fue la única muerta en este acto pero Ramona se transformó en un símbolo de la lucha que estaban llevando a cabo las mujeres en las agrupaciones que reclamaban la injusticia social que funcionaba en el país por aquella época.

La fecha con que se conmemora el primer mural de propaganda política corresponde a Julio de 1963, Valparaíso. Esta modalidad ya había sido conocida anteriormente a través de los murales mexicanos pero no fue hasta la década de los sesenta, cuando la unidad popular se esmeraba por lograr una victoria en el campo político, época en que las brigadas muralistas comenzaron a utilizar los muros con el fin promocionar los ideales socialistas que el programa de Allende promulgaba.

El primer mural fue hecho previo a las elecciones de 1964. El comando de Allende afrontaba dificultades económicas para llevar a cabo la campaña, a diferencia de Frei que contaba con grandes medios económicos y con un apoyo de profesionales ligado al mundo de las comunicaciones. Las primeras iniciativas aparecieron como la contraofensiva a la amplia y bien coordinada propaganda de Frei. Se reunieron varios integrantes activistas con el fin de salir a pintar durante la noche hasta altas horas de la madrugada. Los primeros trabajos resultaron ser las famosas equis de la campaña de Allende, que se extendieron por las paredes de Valparaíso. Estas equis no solo ocuparon muros, sino también monumentos, edificios y espacios tradicionales, lo que provocó una fuerte crítica por parte de la oposición quienes calificaron la acción de vandalismo. Producto de lo que se calificó como un error por parte de los integrantes de las brigadas surgieron nuevas ideas de formular propagandas de una forma distinta. Así es como nace la idea de representar en los muros consignas y aspiraciones de la izquierda.

El primer mural se basó en un boceto diseñado por Jorge Osorio, se eligió una muralla ubicada en Avenida España, calle que se tomó por su ubicación estratégica que Valparaíso y Viña del Mar. El mural fue pintado por Jorge Osorio y Osvaldo Stranger apoyados por un comité de jóvenes.

En el comando las reacciones fueron diversas, algunos pensaron que se trataba de una broma, otros que era un gasto innecesario. Pero los artistas que formaban parte del comando ya se habían entusiasmado y pensaban en el segundo mural. También fue pintado en Avenida España, el tema escogido fue una alegoría de las luchas del pueblo y sus esperanzas. La oposición respondió con un equipo profesional de propagandistas callejeros traídos desde Santiago para que pintaran el icono de Frei y su promesa de 50.000 becas para niños pobres. La noche siguiente Osvaldo Stranger respondió con el slogan de Allende: En el Gobierno Popular no habrá niños pobres. Con estas respuestas por parte de ambos bandos comenzó una batalla de propagandas en Avenida España. Pablo Neruda que vivía en ese entonces en el cerro Bellavista, se refirió a estas acciones como la bella acción policrómica. Fue así como se dio comienzo al trabajo de las brigadas muralistas, las que nacieron con un fin netamente práctico: hacer publicidad política.

La brigada Ramona Parra nació y se forjó en la lucha política. Cada campaña electoral significaba una oportunidad para salir a rayar las calles y para desarrollar nuevas formas estéticas. Pero una vez terminada la campaña las brigadas perdían continuidad. Cuando el partido comunista designó a Pablo Neruda como su candidato a la mesa redonda de la Unidad popular, la brigada extendió su trabajo a todo el país. En un comienzo los rayados eran chorreados, luego comenzaron a experimentar con los colores, las letras y la estética simbolista.

Una de las principales características que identifica a las brigadas muralistas es que en ellas no hubo un maestro, ni academia, ni un proyecto de ideas artísticas, todo se resolvió en el trabajo comunitario.

Todo lo realizado por las brigadas fue aprendido pintando y experimentando nuevas formas de hacer más eficaz el mensaje que deseaban entregar. Los murales no se diseñaban previamente, a menos que se tratara de un mural más complejo. La forma de operar consistían en reunirse minutos antes para discutir los aspectos del tema y al final se hacía una autocrítica. Esta espontaneidad llevó al nacimiento de un arte simple, ingenuo, directo, rápido. El mensaje de las brigadas Ramona Parra, Inti Peredo, Elmo Catalán, son didácticos y esencialmente urbanos, su estética aprovecha la influencia de los afiches, avisos luminosos y carteleras los que se mezclan con un lenguaje policromático y simple.

El simbolismo adoptado sugiere una reminiscencia al arte de los cristianos, al igual que las primeras manifestaciones de los cristianos las brigadas utilizaron los símbolos de la paloma, la espiga, la estrella, como una forma de metaforizar la fe en ideales que proponían una revolución social.

Entre quienes componían las brigadas habían estudiantes secundarios, obreros y universitarios. Los grupos no son más de doce personas. El trabajo era dividido entre trazadores, fondeadores y rellenadores. Quien traza es el que dibuja el mural, los colores son iniciativa de cada uno de los integrantes.

En un comienzo la forma de trabajar de las brigadas era al margen de la ley, sin permisos, pero a pesar de la realización inmediata los rayados se esmeraban por hacer cosas buenas. Después del triunfo de la Unidad Popular comenzaron a realizarse los primeros murales en forma más profesional. El triunfo era expresado mediante los murales. Los murales adquirieron formas más definidas y mejor pensadas para hacer llegar a los receptores ideas claras y directas, ya que estaban destinados a la gente que no poseía conocimientos plásticos.

El espacio público como soporte de producción de arte

El papel que cumplieron las Brigadas muralistas en Chile fue la contribución de ruptura hacia el fetichismo del cuadro. Estas postularon a la ciudad como un nuevo formato de realización colectiva. Produjeron un trabajo basado en el realismo figurativo subordinado a contenidos ideológicos, con el objetivo de llevar un mensaje político propagandístico. La pintura mural realizada por las brigadas muralistas utilizó “figuras precodificadas, que tematizan el imaginario social definido por el programa de la representación política”¹⁵. Por lo cual continuaron utilizando un estilo de arte que seguía cumpliendo un rol ilustrativo de una realidad preconstruida / precodificada. El muro fue utilizado como un soporte capaz de contener una monumentalidad que “retrata la epopeya nacional”¹⁶. de sus figuras.

El colectivo acciones de arte (CADA) surge como una necesidad por renovar el discurso artístico nacional y actualizarlo con las propuestas de vanguardia, con el objetivo de redefinir su condición creativa participativa en la estructura social y política del país. Su principal característica es haber cuestionado el significado del arte y sus condiciones limitadas en el contexto represivo del régimen militar de aquellos años, también propuso la reflexión en torno al nexo existente entre arte y política, rechazando la correspondencia ilustrativa entre el arte y la ideología; sin embargo sus propuestas insisten en cancelar el privilegio del arte como esfera desvinculada de lo social. El CADA marca la diferencia con los trabajos muralistas, su antecedente más inmediato en la escena nacional, propone en este sentido un avance en la relación entre arte y el sujeto de la ciudad. No trabajan la tematización popular a través del relato mural, las acciones de arte ocupan el muro no con el fin de llevar un mensaje doctrinario sino que es utilizado como un soporte exterior y extraoficial que posee la capacidad de involucrar al espectador como un operador de arte activo, que tiene la capacidad de intervenir la red social.

¹⁵ Richard, Nelly.: Márgenes e institución, arte en Chile desde 1973. Art and Text, Sydney, 1986.Pp. 137.

¹⁶ Ibid. Pp. 137.

Artistas chilenos, integrantes del colectivo, hacen un intento por confrontar el tiempo de la obra mortalizado por el museo a un nuevo tipo de temporalidad presente en las experiencias vivas de la vida cotidiana. La principal característica que presentan estos trabajos es la no finitud de la obra y la invitación del espectador a complementar el sentido de esta.

El primer trabajo valorado dentro de la escena artística corresponde a : “Para no morir de hambre en el arte” de 1979, realizado por el grupo CADA integrado por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells, Raúl Zurita, Diamela Eltit. Esta acción de arte ocupó el referente simbólico de la leche para denunciar las carencias del hambre y otras privaciones de consumo que estaba sufriendo el país en aquella época. El formato utilizado corresponde a un formato ampliado hacia la experiencia cotidiana tanto del colectivo como del espectador, usado como un espacio de interacción real y directo con los receptores. Las intervenciones programadas en este trabajo estaban destinadas a modificar la percepción del entorno urbano y la intervención de la obra en el campo social, conectando los signos de la vida y del arte. Esta interferencia en la experiencia hace posible la ruptura con los límites impuestos por la institución artística del museo. Corresponde a un trabajo que se realiza mediante un lenguaje basado en los planteamientos de la vanguardia.

El segundo trabajo realizado por el CADA corresponde a “Ay Sudamérica” de 1981, este trabajo consta del lanzamiento de 400.000 volantes sobre sectores marginales de Santiago desde tres aviones. Los volantes decían: *“El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaje para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista”*.

Otro de los trabajos que formó parte de las reformulaciones y críticas de la escena de avanzada fue el trabajo colectivo realizado en la fecha conmemorativa del 11 septiembre de 1983, al cumplirse los 10 años del régimen militar. El siguiente trabajo llevó a los artistas a ocupar los muros de la ciudad sellando un símbolo de protesta, el No +, signo que algunos completaban con: No + hambre, No + muerte, No + dolor, etc. Este trabajo ocupó los muros de la ciudad, espacio prohibido durante el régimen militar,

y propuso un símbolo referido al contexto político - social, el cual intervino en la red social mediante una reflexión de compromiso popular.

Todos los trabajos funcionan a través de la resignificación del espacio exterior y la experiencia cotidiana, utilizando formatos capaces de contribuir a la significación de lo político y social. Bajo la misma monumentalidad de los formatos anteriores se realizaron mas acciones por parte de otros artistas (Parada, Castillo, Donoso, Saavedra, etc) que utilizaron los mismos objetivos de reformulación del papel artístico en lo social y el escenario de la ciudad como el espacio alternativo a los límites del espacio institucional del museo o galería.

La crítica hacia la oficialidad del museo y su institucionalidad desde la metáfora utilizada por las intervenciones del CADA indica el valor vanguardista que asumió la escena de avanzada en Chile en cuanto al cuestionamiento de la autoridad patrimonial que posee el museo, entendido como una estructura material que condiciona el valor de la obra de arte y que contribuye a la ahistoricidad de las obras integrándolas a una sedimentación de huellas que se encuentran privadas del acontecer.

Si con las brigadas muralistas los muros de la ciudad pasaron a ocupar el soporte del cuadro, con los trabajos del CADA la ciudad se convierte en su propio museo “al ser ella el paisaje corregida (en su trama represiva) que el arte postula como obra – acontecimiento”¹⁷. Rompen con las estructuras valorativas y temporales que impone la institución del museo y de la misma forma lanzan una crítica hacia los rituales de percepción y privilegio que estampa tanto el museo como la galería de arte.

¹⁷ Ibid. Pp.139.

Relaciones entre: graffiti, brigadas muralistas y CADA

Dentro de todos los componentes que identifican a los graffitis, existe una estrecha relación entre los trabajos de las brigadas muralistas y el CADA. Si bien la época en que el graffiti se empezaba a gestar sus impulsos no estaban orientados ni motivados por una intención de subordinación o respuesta a ideales políticos como lo tuvieron las brigadas muralistas desde sus inicios, es posible encontrar relaciones en lo que respecta al uso del soporte, la forma de realización y la intervención del espacio público.

Una de las principales características que identifica a las brigadas muralistas es una de las características que también acompaña a los graffitis, es la ausencia de la academia y de los códigos valorativos impuestos por la institución artística, así como también la realización de la obra en forma comunitaria y el uso de soportes públicos. El graffiti al igual que los murales brigadistas no reconocen una tradición académica, tampoco una escala de valoración estética posible dentro de la institución del arte. La realización de un graffiti al igual que un mural corresponde a una elaboración colectiva, en la que todos los participantes del colectivo o grupo aportan con ideas, con ejecución, con materiales, etc. El rechazo a la academia o institución artística, tanto en los brigadistas como en los graffiteros, los lleva a una forma de aprendizaje experimental, que va desarrollándose en la medida que se realizan más trabajos. A pesar de que no existe una enseñanza de tipo jerárquica, existe la influencia de los que son considerados como maestros por el grupo; debido a la calidad de sus trabajos, la osadía, la creatividad y la antigüedad en el oficio.

La ilustración pedagógica y la intención propagandística si bien no son perceptibles en los graffitis de una forma tan explícita como lo es en los murales brigadistas, también se pueden encontrar en algunos graffitis que utilizan este medio para expresar sus intenciones de rechazo al sistema social, aparecen imágenes ilustrativas y de paso propagandísticas de los ideales del Hip Hop, este tipo de graffitis son más frecuentes en sectores periféricos de la ciudad por ser en estos lugares donde el graffiti se

convierte en una alternativa de manifestación y de albergue para quienes viven en medio de situaciones de extrema pobreza, violencia, abandono, delincuencia, drogadicción, etc.

La forma de intervención del espacio público, característica primordial de los graffitis y los murales brigadistas, constituye uno de los formatos más locuaces en el intento por deslegitimar el espacio del museo y galerías de arte como instituciones al servicio del mercado y de las élites. El espacio público supone un acercamiento del arte hacia la vida cotidiana de las personas que transitan por la ciudad, con una intencionalidad social solidaria para quienes el arte se encuentra vetado por condiciones sociales, culturales y económicas. La intervención del espacio público como estrategia de receptividad utilizada tanto por los murales, trabajos del CADA y el caso del graffiti, mantienen diferencias claras a partir de los distintos objetivos que cada uno desarrolla. A diferencia del graffiti y algunos de los trabajos realizados por el CADA, el muralismo no pone en cuestión la experiencia de la ciudad a través de los muros, así como tampoco su intención es la de modificar la percepción de los ciudadanos, su intención está predeterminada por una labor de propaganda de ideales políticos y para ello hace uso de soportes de alta receptividad que hagan más eficaz este objetivo.

En el caso de la escena de avanzada, ésta emerge con la pretensión de desplazar – reformular el cuerpo de la obra de arte, desadaptándola de las estructuras de la institución que la comprometen con la apropiación mercantil. Esta propuesta de “desacondicionamiento institucional” aparece como un espacio novedoso de pensamiento creativo, que intenta reformular la categoría de lo artístico y sus campos de operación. En respuesta a esta intención se lleva a cabo la ampliación de formatos de realización artística como una primera necesidad de los trabajos de la escena de avanzada por hacer desaparecer las fronteras entre los géneros, intención que va dirigida hacia la borradura de los límites entre arte y vida.

Esta experiencia que se manifiesta como uno de los procesos más significativos de la historia artística chilena de este período se presenta como una necesidad por hacer desaparecer cualquier límite referido a la autoridad y/o jerarquía, impulso que se

encuentra condicionado por las circunstancias políticas de la época, en donde se han llevado al extremo las restricciones en el campo de lo social y cultural.

Este panorama de fractura con las referencias sociales y culturales anteriores al período de dictadura conforma un campo apto para la germinación de manifestaciones ansiosas por recuperar y a su vez reformular un espacio de libertad que se encontraba clausurado.

En este contexto la escena de avanzada decide intervenir mediante un proyecto de creación artística que posee la “conciencia de tener que rebasarlo todo debido a la remecida de las estructuras de organización social del lenguaje y el desplazamiento”¹⁸

En relación a los trabajos del CADA, los graffitis exhiben una cercanía ligada a los conceptos de nulidad de los límites entre arte y vida; cuestionamiento que no es exclusivo de la escena de avanzada sino que de las propuestas de la vanguardia en sí. Se podría decir que la cercanía más evidente con la escena de avanzada es el rechazo por el espacio institucional, que lo ha llevado a marginarse por completo de la academia, sus sistemas de valoración estético y de los museos y galerías. Este rechazo es propuesto en el graffiti como una rebeldía hacia una autoridad que responde y sirve a un mercado, que se hace partícipe de la red que instaura el capitalismo, sistema al cual el Hip - Hop desprecia debido a las desigualdades profundas que genera en la sociedad.

El uso del espacio público como soporte nace como una forma intuitiva de marginación, como una señal de reclamo elocuente de la situación social que padece un sector de la sociedad afectada por el desarrollo de la producción que instaura el sistema capitalista. La intervención del espacio público se manifiesta como un llamado de atención hacia los transeúntes quienes participan involuntariamente como espectadores y/o receptores de las ideas que el Hip -Hop proclama. Al igual que la escena de avanzada recurre al soporte de lo público como una forma de alterar la percepción de los ciudadanos mediante la intervención del arte en lo cotidiano, el graffiti se posiciona de los muros de la ciudad no sólo con el objetivo de desacralizar el

¹⁸ Ibid. Pp. 119.

espacio del museo en cuanto institución, sino también como un medio de acercamiento y reflexión acerca del arte en la vida cotidiana.

Conclusión

Entre los puntos destacados para un análisis final del trabajo realizado fue necesario considerar el contexto bajo el cual el graffiti se ha desarrollado, con el fin de localizar la situación periférica que elabora el discurso de un grupo conformado por una reacción de crítica hacia el poder hegemónico. Para ello se consideraron los estudios sociológicos sobre bandas juveniles efectuados por las escuelas de Chicago, la Escuela de Estudios Culturales de Birmingham y el aporte de Maffesoli, por ser quienes primeramente profundizaron sobre la aparición y el comportamiento de las tribus urbanas en el contexto del desarrollo de las ciudades modernizadas.

Si bien los trabajos preocupados por la temática de la emergencia de subculturas en las ciudades, corresponden a investigaciones que profundizaron acerca de un fenómeno propio del desarrollo de la modernidad en países que iniciaron este proceso muchos años antes que América Latina, es preciso destacar que cada una de las perspectivas desarrolladas contribuyeron a la aproximación de una realidad social que se encontraba casi en absoluto anonimato. Dando referencias y explicaciones a un comportamiento social que forma parte de las consecuencias de la modernidad y al cual es complejo de introducirse sin comprender estas pautas de comportamiento que se articulan como un lenguaje portador de un discurso crítico.

Al igual que otras tribus urbanas el Hip Hop se plantea como un espacio alternativo periférico al sistema social imperante, intentando rescatar la identidad de grupos minoritarios que se encuentran alejados de las formas de comportamiento homogéneo de la sociedad, ya sea por una situación económica o simplemente porque no se sienten conformes con la desigualdad social, el funcionamiento económico-productivo del capitalismo y los códigos de valor que el sistema impone.

Esta marginalidad esta dada concretamente por la situación social en la que viven muchos de los adherentes al Hip Hop, sin embargo existe una marginalidad simbólica que se manifiesta a través de sus pautas de comportamiento como tribu urbana; es decir el uso de una estética definida, preferencia musical, lugares de reunión, formas

de expresión. La marginalidad es puesta en evidencia mediante símbolos estéticos y pautas de comportamiento, que es lo que caracteriza a cada tribu urbana.

Las pautas de identificación elaboradas por las tribus urbanas permiten una referencia simbólica apta para la elaboración de un dialogo, compuesto por elementos de significación que se insinúan a través de estos signos de identificación, logrando una comunicación alternativa a los modos tradicionales.

El graffiti como expresión marginal, alejada de las normativas impuestas por las instituciones artísticas, se plantea como un lenguaje alternativo y marginal de respuesta y reacción que intenta destacar la presencia de un grupo de la sociedad que no llega a adquirir los beneficios del sistema económico. Todas las manifestaciones que toma el Hip-Hop en referencia al carácter marginal que intentan rescatar, está relacionado con el uso de un lenguaje alternativo al oficial, un lenguaje poseedor de un discurso crítico contenido en la expresión de la estética, lo cual lo lleva a situarse en el espacio de lo artístico.

La preocupación del Hip-Hop por reafirmar su carácter marginal está localizada en el rescate y conservación de las bases populares que dieron inicio a la cultura Hip-Hop, las expresiones básicas que la componen tienen el valor de ser creaciones originales de la subcultura que se generó al interior de grupos y espacios marginados de las ciudades en vías de desarrollo. Pero esta marginalidad compuesta por elementos artísticos extraoficiales, no es posible considerarla como una puerta de salida o acceso hacia un afuera, como si se tratara de un espacio legítimamente independiente y autónomo de lo que se tiene idea como un sistema que regula e impone un discurso oficial hegemónico. Esta idea debería acercarse más al significado del poder como operador al interior de cualquier sistema y las múltiples formas que este posee para ejercer. En este punto vemos que el Hip-Hop falla en su intento por transgredir o limitar un lugar al margen del sistema dominante, porque no es a través de los métodos de ilegalidad y rechazo a las instituciones donde se puede llegar a una verdadera intervención de los modelos impuestos por el discurso oficial. Las estructuras

institucionales también hacen posibles puntos de entradas y espacios de contestación, por lo tanto no es algo exclusivo a los espacios marginales.

La intervención que el Hip-Hop intenta en su propuesta por el rescate de modelos artísticos marginales, mantiene la idea de un centro y una periferia basada en los conceptos de una marginalidad apoyada en polaridades absolutas, como si se tratase de un lugar posible desde los límites del “afuera”.

Michel Foucault plantea que para intervenir en el sistema es necesario construir una lógica capaz de introducirse en las relaciones de poder, no se trata de crear sistemas, sino estrategias compuestas por una lógica que se caracterice por no ocupar cláusulas de sometimiento.

El Hip Hop como cultura subalterna más bien corresponde a un espacio de resistencia que plantea un lenguaje alternativo y extraoficial. Como afirma Homi Bhabha, se trata de un espacio ex – céntrico, que no comparte la lógica de la cultura dominante, un espacio desde el cual es posible intervenir a modo de fuerza contrastante que desafía al modelo con el que se está en desacuerdo.

En cuanto a relación existente entre la fórmula estética del Hip-Hop y las propuestas de las vanguardias, se visualizan semejanzas a través del característico interés de la vanguardia por el rol del artista frente a la realidad. Esta relación entre individuo y realidad comprende el cuestionamiento hacia los sistemas establecidos y sus modos de funcionamientos, de ahí el propósito de la vanguardia por renovar el propio concepto del arte. En este sentido, el arte desde la dirección de la vanguardia, se propone como un espacio que intenta prescindir de las formas legitimadas con el fin de avanzar por un progreso humano ligado a un ideal de libertad. Lo cual corresponde a una búsqueda por dirigir salidas hacia espacios culturales alternativos a los que propone el sistema hegemónico. En este sentido el Hip Hop se plantea como una postura que guarda similares intenciones con las propuestas del arte de vanguardia, con la diferencia de que su forma de responder y proponer alternativas extraoficiales evidencian en forma demasiado explícita sus puntos de ataque, lo cual hace más fácil

la fórmula para que el propio sistema termine asimilando estos intentos de intervención.

Como conclusión es posible plantear que la necesidad por crear espacios alternativos capaces de acoger discursos de minorías en relación a los discursos oficiales es un propósito que crece a medida que la hegemonía cultural va segregando a grupos que conservan distintas políticas y fórmulas de funcionamiento. El rescate por estos discursos minoritarios son necesarios en la medida que son portadores de perspectivas distintas que pueden aportar nuevas posibilidades de existencia.

El hecho de construir una política cultural basada en una red de articulaciones culturales tal vez puede ser una forma más eficaz de llevar a cabo una práctica contrahegemónica. En donde lo cultural se convierta en el espacio y campo de cultivo para la contestación y la creación de nuevas posibilidades de transgredir la fuerza centrípeta del sistema oficial.

Bibliografía

Argan, Giulio Carlo. : Arte moderno, Akal Ediciones, Madrid, España 1998.

Bhabha, Homi. : El lugar de la cultura, Trad. Aira, Cesar, Editorial Manantial, Buenos Aires 2002.

Blánquez Javier, Morera Omar. : Loops: una historia de la música electrónica, Mondadorí Editorial, Barcelona, España, 2002.

Callois, Roger. : El Hombre y lo sagrado. Fondo cultura económica, México, 1942.

Connor, Steven. : Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad, Ediciones Akal, S.A., Madrid, España. 1996.

Deleuze Gilles, Gattari Felix. : El Antiedipo :capitalismo y esquizofrenia, Ediciones Piados, Barcelona, Epaña 1998.

Deleuze Gilles, Gattari Felix. : Mil Mesetas, Pretextos Editorial, Valencia, España 2000.

Feixa, Carlos. De Jóvenes, bandas y tribus. Editorial Ariel, Barcelona, España 1998.

Foucault, Michel. : Vigilar y Castigar. Siglo Veintiuno editores, S.A. Buenos Aires, Argentina, 2001.

Foucault, Michel. : Microfísica del poder. Trad. Varela, Julia y Álvarez- Uría Fernando, Ediciones La Piqueta, Madrid, España, 1992.

Hauser, Arnold. : Historia social de la literatura y el Arte, Volumen III, Editorial Debate, Madrid, España 1998.

Oyarzún Pablo, Richard Nelly, Zaldivar Claudia. : Arte y Política, Publicación consejo cultura nacional de las artes, Santiago, Chile, Octubre 2005.

Pere - Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero, Fabio Tropea. : Tribus Urbanas: el ansia de identidad juvenil, entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la imagen, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1996.

Richard, Nelly.: Márgenes e institución, arte en Chile desde 1973. Art and Text, Sydney, 1986.

Barthes, Roland. :Sistema de la moda, Ediciones Piados, Barcelona, España 2003.

Spivak, Gayatri. : In Other Worlds, Routledge Editions, Londres 1998.

Revistas

2002. Silva, Juan Claudio: “Juventud y tribus urbanas: en busca de la identidad”
CIDPA, N° 17, Septiembre 2002,

2002. Critica Cultural, N° 24, Noviembre 2002,

www.ensayistas.org/critica/teoria/castro

1998. Teorías sin disciplinas