



Es antropóloga social y European Postgraduate in Women & Gender Studies, por la Universidad de Granada y la Università degli Studi di Bologna. Miembro del grupo de investigación OTRAS, Perspectivas Feministas en Investigación Social-UGR, del Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala. documentalista del 98lab-ZEMOS98 para el Doc Next Network de la European Cultural Foundation.

Curadora de la exposición "¿Por qué tienen que decir que somos diferentes?" Ciclo de exposiciones con perspectiva de género, para el Instituto Andaluz de la Mujer. Ha participado en la escritura de libros como "Miradas libertarias", "TRANSDUCTORES 3". Prácticas artísticas en contexto, Itinerarios, útiles y estrategias, "Escenas del graffiti en Granada" o "¿Por qué no nos dejan hacer en la calle?", "Prácticas de control social y privatización de espacios en la ciudad capitalista".

Actualmente investiga para el I+D "Prácticas emergentes y agencias del común" donde realiza su tesis doctoral en antropología urbana.

Aproximaciones al graffiti como dispositivo de comunicación en el espacio público. El caso de Granada

Ariana Sánchez Cota

9

Introducción

Siempre que veo aparecer una obra nueva de graffiti por las calles que transito habitualmente, me detengo a observarla: en su mensaje, su contenido estético, si se relaciona con el *site-specific* en el que se inserta, cómo funciona en el contexto, y qué comentan los demás viandantes y vecinos que, como yo, acaban de descubrirlo. Siempre me surgen preguntas que casi nunca me han podido contestar los/as autores/as de las obras debido a su anonimato.

Las grandes ciudades se han convertido en espacios del anonimato debido a su densidad de población, pero también se han enrarecido y vuelto complejas, de modo que los graffitis son una evidencia de estos aspectos que entran en conflicto con la intención de comunicarnos en la vida social. Pero además, como nos recuerda en su prólogo *Espai en blanc* (2009), el anonimato “cuando es la fuerza de una expresión colectiva, rompe los códigos que articulan nuestra sociedad e invalida los espacios previstos para la representación”.

Decía el antropólogo urbano Marc Augé (1992), que los espacios del anonimato son lugares de tránsito y no permanencia donde las relaciones están mediadas por el control instructivo del espacio y el tiempo, así como marcados por la incertidumbre. Aunque él se refirió como no-lugares a espacios como los aeropuertos, actualmente en las mismas ciudades podrían ser entendidas en este sentido.

Por lo que despierta mi curiosidad en el graffiti es cómo en un espacio de anonimato (aparece una obra anónima en el espacio público), de pronto la gente está hablando sobre qué espacio público quiere, qué obras quiere que contenga o cuáles son las potencialidades y los límites de la libertad individual y colectiva. En torno a estas cuestiones sobre lo que deseo compartir algunas reflexiones a través de este texto.

10 Hace algún tiempo que vengo ocupándome del graffiti como dispositivo de comunicación en el espacio público (La Corrala 2013; Cota 2015). Mi principal argumentación es que el graffiti es un dispositivo de comunicación en las ciudades porque funciona como una red de legislaciones, reglamentos, estadísticas, guerra cultural, policía, medios de comunicación, educación, historia y símbolos (Deleuze 1990) y porque de algún modo presenta la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de una sociedad ante un tema (Agamben 2006). Pero también se comporta como un dispositivo de resistencia cuando el propio graffiti desencaja las visiones dominantes del espacio público armonioso y convivencial, potencia el conflicto entre intereses yuxtapuestos y promueve posturas localmente situadas, allí donde parecía que el debate estaba cerrado.

Analizar el graffiti como un dispositivo total desbordaría la intención de este texto, que es una aproximación parcial y que tiene límites. Algunas de las argumentaciones que sostengo deben tomarse con cautela; también yo tengo incertidumbres sobre el valor del propio graffiti. La intención, en cualquier caso, es contribuir al debate y fomentar la reflexión profunda en este sentido.

Pensar el graffiti como dispositivo de comunicación de resistencia en el espacio público.

Cuando hablamos de graffiti, solemos emplear una concepción de espacio público que está representado por un discurso sobre la democracia (el espacio público es de todos los ciudadanos), pero que se dirige hacia el autoritarismo (los que hacen graffiti no son ciudadanos), en sintonía con los medios de masas y los gestores neoconservadores del urbanismo que contribuyen a expandir esta idea." (Deustche 2001; Cota 2015) .

Leemos y oímos hablar de la necesidad de adecuar el espacio público a los nuevos tiempos, las nuevas necesidades o las nuevas tecnologías. Quienes no asumimos que las intervenciones que se están llevando a cabo sobre el espacio público sean destino y no intereses, no encontramos formas y lugares para confrontar estas posiciones. Se niega la posibilidad de debate y por lo tanto, se cierra el mismo espacio público ilegalizando cualquier comunicación social en él que no encaje con los presupuestos dominantes.

De este modo, se promueve cada vez más la transformación del espacio público en propiedad; se afirma que determinados grupos y determinadas acciones producen conflictos y se imposibilita que dichos grupos estén reconocidos como interlocutores válidos en el debate. Para negarlos como sujetos políticos, se construye un estereotipo en torno a ellos (los vándalos, los que ensucian, los que no respetan) al tiempo que se promueve la idea de un pasado idealizado (el barrio está descuidado, el patrimonio está deteriorado), lo que justifica la introducción de normas que restauren el orden social precedente de la ciudad (vallar parques, regular al milímetro zonas comunes o crear nuevos delitos¹: hacer graffitis es delito medioambiental). Al presentar el espacio público como un espacio que era armónico previamente, parecería que grupos como los escritores de graffiti (pero también las personas sin hogar, los grupos étnicos nómadas, prostitutas, personas pobres en general), no pertenezcan de manera natural al mismo sino que son los portadores del conflicto.

Esta asociación estereotipada y estigmatizante sirve a las instituciones y a los medios de comunicación de masas para focalizar la acción sobre ellos de forma que el espacio público pueda recuperar esa presunta plenitud perdida. Se atribuye el desorden a grupos particulares en lugar de pensar que el propio espacio público es un producto del conflicto, en tanto que: no existen fundamentos sociales absolutos que produzcan un acuerdo total acerca de qué es el espacio público y para qué sirve; la imagen homogénea del espacio urbano en el discurso del poder actual se establece sobre un supuesto orden en el que se excluye todo aquello que pueda trastornarlo, y el espacio urbano se construye mediante conflictos socioeconómicos concretos que adquieren presencia, son politizados y confrontados como relaciones de opresión social que deberían ser transformadas (La Corrala 2013).

¹ <http://www.ideal.es/granada/201510/02/fiscalia-recibido-solo-denuncias-20150930224616.html>

Por mi parte, pienso el espacio público como un lugar que se construye discursivamente; esto es, no se trata simplemente de rechazar los significados del espacio público de las instituciones sino que todos los discursos acerca de qué pudiera ser el espacio público deben tener la oportunidad de ser expuestos y confrontados, y deberían existir lugares y momentos donde ambos discursos puedan ser debatidos. Pues frente al posicionamiento de quienes establecen la diferencia entre graffitis y pintadas, entre autorizados e ilegales que mejoran o desmejoran el paisaje, lo problemático no es la postura, sino el mantener una idea de comunidad granadina que sencillamente se da por sentada, en lugar de una comunidad granadina como proyecto, que se forjaría una vez que todas las partes puedan participar en la construcción de la misma. Solo cuando un grupo de los muchos posibles que habitan la ciudad, se erige como la comunidad natural y niega las contestaciones, relegándolas a grupos que producen desorden e impiden la convivencia, es cuando se recorta el espacio público.

Aunque algunos graffitis y pintadas solo tengan una intención artística, y algunos otros, meramente hedonista o incluso provocadora, lo cierto es que los graffitis se comportan como dispositivos contracomunicativos por las incongruencias que sobre las políticas de vida urbana nos desvelan.

El graffiti sobre un muro pone de manifiesto lo artificioso de la dicotomía espacios público/privado como construcción histórica que otorga a cada espacio relaciones, actividades e incluso géneros diferenciados, por lo que siempre me ha parecido que los graffitis nos ayudan a pensar sobre la tensión y liminalidad de ambos espacios.

El graffiti sobre un muro está pensado para ser visto en el espacio público pero también nos hace cuestionarnos sobre la propiedad privada y muestra la fragilidad de la frontera entre ambos espacios². En este sentido, el graffiti evidencia la dificultad de separar esferas y atribuir competencias a cada espacio, convirtiéndose en un lugar antropológico. Augé (2009) define como «lugar antropológico» aquel espacio en el que pueden leerse las inscripciones del vínculo social y de la historia colectiva, por lo que un no-lugar como las calles donde hay tiendas y bares, que están planificadas urbanísticamente para el tránsito y el consumo, pero no para la relación o la confron-

² La teórica de la arquitectura Beatriz Colomina (1996), hace una argumentación parecida a través de la idea de ventana y la artista Martha Rosler elaboró una crítica similar en su obra como la exposición que el Centro José Guerrero de Granada exhibió bajo el título La Casa, la calle, la cocina <http://blogcentroguerrero.org/2009/06/catalogo-de-martha-rosler-la-casa-la-calle-la-cocina/>. Pero creo que en tanto el escritor/a de graffitis no es propietario/a de la vivienda o edificio sobre el que hace la pintada, es que esta idea cobra aún más fuerza.

tación, pueden convertirse por el efecto de una pintada en un lugar antropológico, al aumentar mediante el símbolo su grado de sociabilidad: Así por ejemplo, si la pintada es reivindicativa puede servir para establecer conversaciones al respecto: sobre la reivindicación en sí, sobre la idoneidad del lugar elegido o sobre quién pudo hacerla, entre otras.

¿Las ventanas rotas atraen los graffitis?

"Una de las conductas que ha generado más rechazo por parte de la sociedad, debido al estado lamentable a que someten la estética y la imagen de Granada (...) Las pintadas deterioran la propiedad y promueven un ambiente compatible con el delito. Se ha probado que las comunidades deterioradas, donde parece que a nadie le importa el bien común, son caldos de cultivo para la ilegalidad y el delito. Las ventanas rotas, las pintadas y la basura, promueven la sensación de desesperanza en la comunidad y también de permisividad total"

(Telesfora Ruiz, concejala de protección ciudadana y movilidad, 2010)

Considero que la exconcejala de protección ciudadana y movilidad, Telesfora Ruiz, ha sido una de las personas públicas de la ciudad de Granada que más ha afrontado el debate sobre el graffiti en el espacio público, con independencia de que su posición y la que yo defiendo, parezcan antagonistas. Al nombrar las ventanas rotas, las pintadas y la basura dentro del mismo grupo de elementos que deterioran la comunidad y el bien común, no solo está realizando una declaración personal, sino que está situándose en un marco teórico y político más amplio que necesita ser contextualizado. La teoría de las «Ventanas Rotas» fue enunciada por primera vez en 1982 por los criminólogos George L. Kelling y James Q. Wilson en un artículo de la revista divulgativa *Athlantic Monthly*. Los autores partían de una idea enunciada por Wilson anteriormente (1975) que afirmaba que la gente tiene más miedo del que correspondería a la posibilidad objetiva de ser víctima de un delito. De lo que se deduce que, por un lado, el miedo es un factor importante para explicar la confianza que la gente tiene en sus instituciones y por otro lado, que la gente percibe su seguridad no solo en función del incremento de delitos sino también con respecto al desorden. A partir de esta explicación Wilson y Kelling presentaron la teoría de las ventanas rotas incidiendo en que el

desorden produce miedo pero también más delito, y el desorden en una comunidad va desencadenando la aparición de más delitos y el deterioro de un barrio, y es la policía quien ha de asumir las competencias sobre el desorden para prevenir el delito. A partir de aquí, y ya al margen de las investigaciones académicas, determinadas políticas locales que podemos reconocer en cualquier ciudad contemporánea, defienden esta misma idea, bajo el pretexto de que el mantenimiento del orden en la ciudad, desincentiva y previene el delito.

14



Ilustración 1: Graffitis anónimos. Bajo Albayzín. 2012 y 2013. Ariana S. Cota (cc)

Las críticas a esta teoría también son amplias y reconocidas pero las políticas llevadas a cabo por los gobernantes municipales las han obviado. Larrauri (2007) por ejemplo, afirma lo siguiente: no es el desorden el que produce el delito, sino que desorden y delito tienen una misma raíz porque comparten los mismos procesos y estructuras causales; que la percepción del miedo no es entre vecindarios sino hacia el interior de cada vecindario, y que está más relacionado con procesos de desplazamiento de vecinos de un barrio a otro en busca de un mejor estatus social; y que la teoría de las

ventanas rotas ignora los factores estructurales sociales, políticos y económicos más lentos que producen la exclusión social y el surgimiento del delito.

La aplicación de la «teoría de las ventanas rotas» ha sido crucial para la puesta en marcha de políticas de tolerancia cero con el graffiti. Esto se pone de manifiesto cuando la sanción administrativa o penal que se impone es mayor respecto al daño que se inflige, y se realiza como medida ejemplarizante no solo para quien comete el delito sino sobre todo para desalentar al resto. En el caso del graffiti, las sanciones administrativas van de 300-30.000€ en función de donde se hace el graffiti. Puede parecer anecdótico, pero la criminología no ha dejado de preocuparse por el graffiti a pesar de que no se cometen crímenes. Hace unos meses supimos que un grupo de criminólogos de la Universidad Queen Mary de Londres, había empleado un software cartográfico que se vale de algoritmos para encontrar criminales o hallar focos de epidemias, y para su demostración, desvelaron la identidad del artista del graffiti y el stencil Banksy³. Promocionar un software criminalístico con un escritor de graffiti puede parecer una forma de divulgación científica inocua pero no lo es. Asienta un tipo de pensamiento en la opinión pública que contribuye a la criminalización del graffiti y la posterior justificación de sanciones duras contra quienes los realizan.

15

(La defensa del) patrimonio contra graffitis

El 30 de enero de este año, el periodista Daniel Olivares nos invitó a debatir para su sección El Pulso en el periódico El Ideal, a la entonces concejala de protección ciudadana y movilidad, María Francés, y a mí. La discusión era sobre las cámaras de videovigilancia que el ayuntamiento proponía colocar en aquellas zonas en las que se ubicaban inmuebles patrimoniales, alrededor de los cuales o en ellos mismos se realizaban graffitis⁴; la intención era proteger el patrimonio de la ciudad y su paisaje.

En este apartado voy a tratar de problematizar la confrontación «graffiti vs. patrimonio», que se hipervisibiliza desde los medios de comunicación de masas, y que suele quedarse en una mirada superficial, sin pensar si acaso el graffiti ya es parte del patrimonio de la Granada contemporánea.

Quiero comenzar con una afirmación rotunda: en Granada existen graffitis desde la época nazarí. Precisamente el legado nazarí, uno de los que más preocupa en cuanto

³ <http://www.independent.co.uk/news/people/banksy-geographic-profiling-proves-artist-really-is-robin-gunningham-according-to-scientists-a6909896.html>

⁴ <http://granadamedia.com/detenido-un-joven-por-pintar-palacio-dar-al-horra-granada/>

a protección por parte del ayuntamiento y los conservadores del patrimonio. Así lo expone José Ignacio Barrera en sus trabajos sobre los graffitis en la muralla nazarí, que es a su vez una consecución del trabajo realizado por el historiador Moreno a finales del siglo XIX (Barrera 2002; 2003; 2007). Estos graffitis, situados en la muralla nazarí que rodea el barrio del Albayzín, parecen haber sido realizados por cautivos cristianos obligados a trabajar en la construcción de la muralla y consistían sobre todo en sus firmas y sus reivindicaciones o quejas; pero también hay motivos navales, figuras animales y humanas y símbolos.



Ilustración 2: Fuen de Vicente (cc). Bajo Albayzín. 2009

Me parece importante señalar que hubo pintadas sobre muralla nazarí en su momento porque a la luz de este hallazgo, la defensa del patrimonio que hacen las instituciones al contraponerla al grafiti se vuelve controvertida.

Resulta llamativo que se apliquen condenas tan desproporcionadas a las personas que realizan graffitis sobre edificios patrimoniales o de cierto valor artístico o histórico, cuando el patrimonio como concepto y categoría es relativamente reciente. Además con frecuencia las personas dedicadas profesionalmente a la política no atienden a

las recomendaciones de los expertos tanto a nivel práctico como académico, ni a las personas y colectivos afectados o interesados en la conservación y restauración de los bienes patrimoniales. Más aún cuando entiendo que existe un doble rasero a la hora de sancionar otros agravios patrimoniales como la falta de conservación y mantenimiento de edificios históricos, en manos de grandes propietarios e inmobiliarias que miran por sus intereses y no por el bien común⁵.

En este sentido, me interesa destacar cómo las autoridades locales instrumentalizan el patrimonio como un objeto de consumo de cara al turismo o a la adquisición del «branding» de las ciudades globales, en lugar de centrarse en la protección y conservación en sí misma (Bonfil, 2004; Rodríguez y Salguero, 2012; Del Valle, 1997).



Ilustración 3: Fuen de Vicente (cc). Bajo Albayzín. 2009

⁵ “Como ocurre con el caso de la Hacienda Cortijo Jesús del Valle, la cual desde que la empresa propietaria Ávila Rojas se hizo con ella, el inmueble catalogado BIC ha sido expoliado y reducido hasta su ruina, sin que las autoridades hayan hecho nada al respecto” (La Corrala 2013)

La AA.VV del albayzín, que no representa a todo el vecindario sino los intereses específicos de quienes la componen, realiza argumentaciones parecidas a las de las instituciones pero critican que las mismas no hagan nada al respecto por solucionarlo <http://www.granadahoy.com/articulo/granada/2305833/carmen/torres/molina/riesgo/derrumbe/tras/anos/abandono.html>

Graffitis sí, Pintadas No

El 30 de julio de 2014, leí en ABC Sevilla: “el consistorio granadino ha puesto en marcha el Plan Antigraffiti, en colaboración con Agenda 21 Local, para reivindicar el papel artístico de esta muestra pictográfica”⁶. El plan antigraffiti que hacía hincapié en la distinción entre la obra legal -autorizada- y el acto vandálico -sancionado-, proponía dotar de espacios autorizados a los escritores de graffiti al tiempo que sancionaba las pintadas (entiendo que refiriéndose tanto a las que contienen una reivindicación política como a las que se incluirían en la categoría de tags: firmas, declaraciones de amor o stencils, entre otras), porque son las que se alejan del tipo de graffiti autorizado que trataban de promocionar.

18

El ayuntamiento por tanto, se comporta de manera represiva ante el graffiti de dos maneras: por un lado, se reserva el poder de ubicar los graffitis en muros donde cumplan una función bien de interés turístico o bien como elemento decorativo en el paisaje urbano; por otro lado, encierra el significado de graffiti al decidir su contenido y composición y exigiendo un boceto previo que aprueba una comisión técnica.

Lo que me sugiere este tipo de medidas es que el poder constitutivo pretende encerrar de manera unívoca el significado del graffiti, obviando que es un tema complejo de posiciones multisituadas y plurales, y atribuyéndose ese derecho de forma unilateral. Además de la controversia que se plantea en torno a qué es graffiti y qué es pintada, donde el resto de actores sociales no son autorizados a exponer sus posturas, también se adjudican el significado de «lo político». Al eliminar la pintada -que suele ser la que hace referencia a un contenido reivindicativo-, se desprende que, cuando el graffiti es autorizado, no existe el contenido político, pero también se puede entender que solo serán autorizadas aquellas obras que no cuestionen la visión política dominante. A continuación voy a analizar tres piezas anónimas de muros de la ciudad de Granada, que nos interrogan de alguna manera sobre qué es «lo político» qué es «lo artístico» en una obra de graffiti. La idea principal que sugiero, es que cualquier manifestación pictórica en el espacio público conlleva una lectura en términos políticos y que el graffiti autorizado por tanto, no erradica lo político, solo lo que es político en contra de los intereses dominantes.

⁶ <http://sevilla.abc.es/andalucia/granada/20140730/sevi-graффitis-pintadas-201407301723.html>

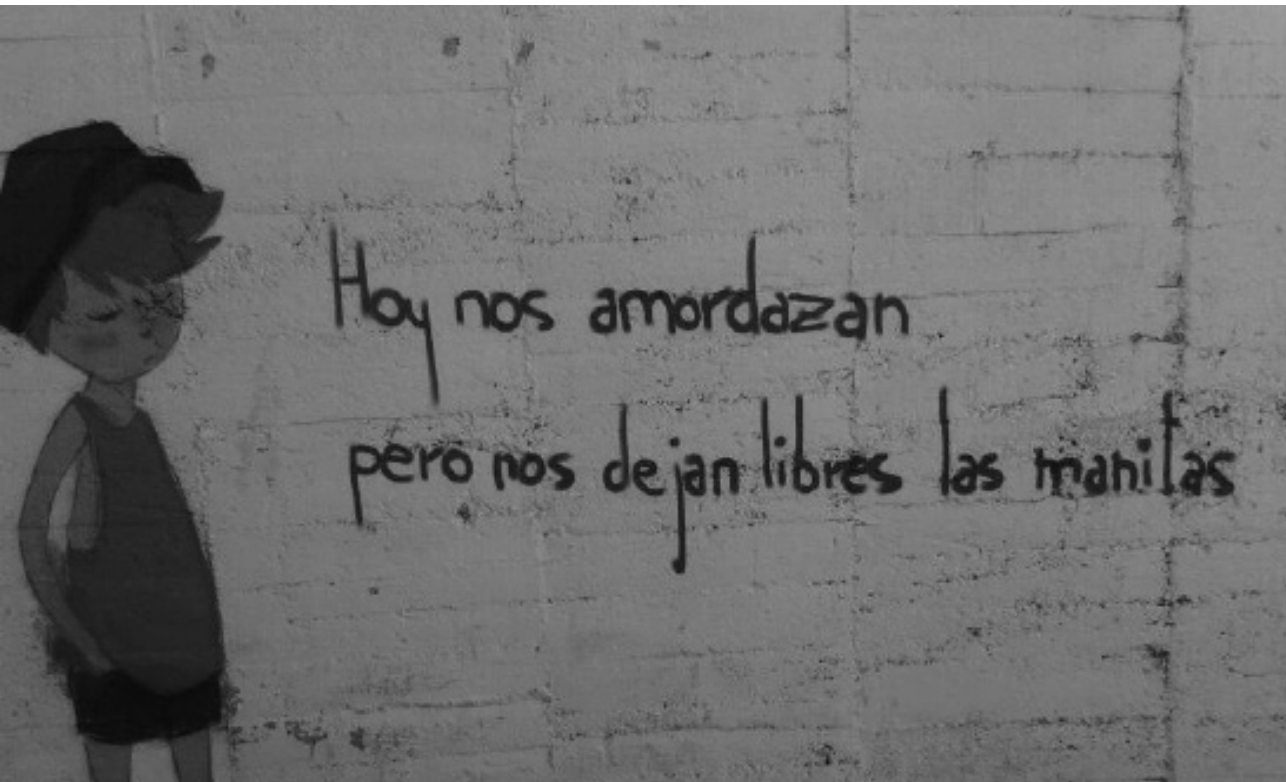


Ilustración 4: Graffiti anónimo. Camino de San Nicolás. 2014

El 18 de julio de 2014, se presentaba el proyecto de Ley Orgánica de Seguridad Ciudadana. Frente a uno de los accesos al Mirador de San Nicolás en Granada, aparecía este graffiti que se hacía eco de las reivindicaciones sociales que denunciaban la ley como una mordaza que el Gobierno ponía a las protestas sociales y animaba a seguir denunciando a través de la escritura en los muros de manera anónima. El texto que puede ser considerado una pintada, pero contiene un elemento más, lo que parece un niño representando un «b-boy character» que emula al creador de la de la pintada. Quizá el ayuntamiento aprobara el boceto del *b-boy* pero dudo que permitiera el mensaje que la obra completa contiene.



Ilustración 5: Pintada anónima. Calle San Juan de los Reyes. 2016

Durante la campaña electoral para las municipales de 2003, el sindicato CNT-AIT lanzó la campaña “Vota Fary. Todo seguirá igual pero al menos nos reiremos de un rato”⁷. Trece años después, la figura de El Fary como mito popular sigue vigente y la guerrilla de la comunicación lo emplea para llamar la atención sobre audiencias que quizá no se sienten convocadas ante una pintada de contestación política. En tanto El Fary es un símbolo que identifica a otros que no suelen ser los sujetos prototipos de la protesta política, la pintada trastoca los significados. De un lado, una figura popular que representa lo folclórico, de otro lado, una afirmación a la resistencia a la política dominante. En este sentido la pintada puede englobarse dentro de un movimiento artístico amplio denominado *Culture Jamming*, que reapropia objetos, mensajes y símbolos del consumo de masas y los reinserta en otros objetos, mensajes y símbolos de signo contrario para provocar interferencias en el propio mensaje⁸. Si la pintada solo dijese “la lucha sigue”, pasaría más desapercibida a aquellas personas que no se sienten identificadas con el mensaje pero al colocar un elemento previo que desencaja el mensaje, ya no pasa desapercibido sino que hay que prestar atención para entenderlo y descifrarlo, incluso sin posicionarse.

⁷ <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/57646>

⁸ La principal publicación de la guerrilla de la comunicación es Adbusters <http://www.adbusters.org/>



Graffiti anónimo. Cerro de San Miguel. 2007

Aunque intuyo que el graffiti del retrato de Camarón es posterior al anuncio de “se vende”, la combinación de elementos de esta obra no parece inocente. Situada en el Cerro de San Miguel Alto desde 2007, duró algunos años hasta que el paisaje cambió al cercarse toda esta zona del Cerro, colindante con la ermita.

¿Es éste un graffiti político? Desconociendo la intencionalidad del la artista, vemos cómo de nuevo, se recurre a un personaje popular: Camarón de la Isla, que se ¿contrapone? a la idea de “se vende”. El Cerro de San Miguel es un territorio de disputa entre las instituciones, los vecinos con propiedad privada, los ocupantes de las cuevas y la ciudadanía en general. Se trata de un espacio de suelo público pero de titularidad compleja, donde los poderes políticos junto a las empresas privadas tratan de llevar a cabo proyectos encaminados al turismo y a la revitalización de la zona. Propongo entender entonces la obra de dos maneras posibles: o bien, en tanto que la figura de Camarón puede ser re-apropiada como símbolo de resistencia⁹ del vecindario ante estos cambios urbanísticos que “venden” el Cerro; o bien que Camarón, como representante del flamenco, es una figura también comercializada y exportada como elemento atractivo de nuestro folclore, y en ese caso sería una denuncia a la etnicización de la zona con fines turísticos.

⁹ Otro colectivo que usó la imagen de Camarón como identidad de resistencia, fue Lavapiés: un barrio feliz, que protestaba contra las cámaras de videovigilancia que el consistorio estaba colocando en el barrio sin contar con los vecinos y mostrando al turismo una imagen de inseguridad y criminalización del barrio. Para ver más, consultar: <https://unbarriofeliz.wordpress.com/>

Como he tratado de exponer con estos tres ejemplos, la realización de un análisis estético y político de las obras que encontramos en nuestra ciudad, desborda el encierro de significados que el ayuntamiento realiza cuando afirma “graffitis sí, pintadas no”, y trata de controlar el tipo de graffitis que los escritores realizan en la ciudad de Granada. Rechazan así las pintadas que cuestionan las políticas hegemónicas con independencia de su carácter estético y creatividad, así como aquellas que salen del margen de los circuitos establecidos para tal fin.

A modo de cierre

22

En este texto, he tratado de pensar el graffiti como un dispositivo “no autorizado” de comunicación en la ciudad. Teresa del Valle (1997) reconoce la importancia de las pintadas al considerarlas mensajes no institucionales, elaborados al margen del poder y de la comunicación oficial, que se hacen de esa manera porque son incontestables, a la par que urgentes.

Las pintadas tienen fuerza y tensionan porque se hacen sobre soportes que no estaban dedicados a tal fin, e incluso en muchos casos son contrarios a su mensaje, por eso el lugar refuerza su potencia y son hasta una provocación. Esto sucede por varias razones posibles: no solo es una comunicación alternativa a los medios dominantes sino que nos desvela quiénes no tienen derecho a los mismos; funciona como acción directa; frente a las otras formas de comunicación donde el otro puede escuchar o no, leer o no, es irremediable no ver la pintada; se hace con nocturnidad y clandestinidad y no rehúye el delito porque se hace fuera de la convención social. Pero cuando este delito que es menor en daños se criminaliza en los medios de comunicación de masas, e institucionalmente se lo relaciona con la escalada de delitos, es enfrentado al patrimonio y se propone como única alternativa que las instituciones regulen unos y repriman otros, lo que estamos perdiendo es la posibilidad de crear espacio público como lugar de encuentro y confrontación, como participación y convivencia, y también como disputa entre las plurales maneras de entenderlo, usarlo y reivindicarlo.

Es por eso que cuidar el graffiti como dispositivo de comunicación social me parece imprescindible.



Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2006) *Che cos'è un dispositivo?*, ROMA: Edizioni Nottetempo
- AUGÉ, Marc
 (2009) «Anonimato y sobremodernidad» En: *ESPAI EN BLANC*, La fuerza del anonimato, MADRID: Traficantes de Sueños
 (1993) *Los 'No Lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* BARCELONA: Gedisa
- BARRERA, Jose Ignacio
 (2002) «Graffiti en la muralla del Albayzín», *Arqueología y Territorio Medieval*, 9
 (2004) «Participación de cautivos cristianos en la construcción de la muralla nazarí del Albayzín (Granada): sus graffiti», *Arqueología y Territorio Medieval*, 11
- BONFIL, Guillermo (1991) *Pensar nuestra cultura.* MÉXICO: Alianza Editorial
- COTA, Ariana (2015) «Esfera pública y prácticas políticas. Asfalto, muros y graffitis» En: SENDRA, Ramón P. (ed) *Escenas del graffiti en Granada.* GRANADA: Ciengramos
- COLOMINA, Beatriz (1996) [2006] *Doble exposición. Arquitectura a través del arte.* MADRID: AKAL/Arte contemporáneo
- DE GIORGI, Alessandro (2005) *Tolerancia Cero. Estrategias y prácticas en la sociedad de control.* BARCELONA: Virus
- DELEUZE, Gilles (1990) «¿Qué es un dispositivo?» En: VV.AA, Michel Foucault filósofo, BARCELONA: Gedisa
- DEL VALLE, Teresa (1997) *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la Antropología.* MADRID: Cátedra. Colección Feminismos.
- DEUTSCHE, Rosalyn (2001) «Agorafobia» En: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; EXPÓSITO, Marcelo y CLARAMONTE, Jordi (editores) *Modos de hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa.* SALAMANCA: Universidad de Salamanca, pp. 289-312
- KOZAK, Claudia
 (2008) «No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto» En: *La roca de crear*, 2, Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio, Caracas.
 (2004) *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas.* BUENOS AIRES: Centro Cultural Rojas
- MCLUHAN & FIORE (1988) *El medio es el masaje. Un inventario de efectos.* BARCELONA: Paidós
- MOUFFE, Chantal (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical.* BARCELONA: Paidós.
- RODRÍGUEZ, Juan y Óscar SALGUERO (2012) *Transformación urbana y conflictividad social. La construcción de la marca Granada 2013-2015.* GRANADA: Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala y Biblioteca Social Hermanos Quero