

Hip Hop, la ciudad hecha imagen

El habitar en función de lo visual

David Francisco Llamosa-Escovar¹

Universidad La Gran Colombia, Bogotá, Colombia

Fotografías del autor

Fecha de recepción: 03/03/2013. Fecha de aceptación: 15/06/2013.

Resumen

El artículo reflexiona acerca de las expresiones artísticas urbanas específicamente sobre el *hip hop*, haciendo énfasis en la amplia estela de *graffiti* que ese movimiento ha tatuado sobre la piel de las ciudades contemporáneas, transformándolas, haciendo visible lo invisible: las culturas juveniles, muchas veces marginadas o tildadas de vandálicas. Se analizan los medios y las formas del *street art*, así como sus contenidos, siempre alternativos, irreverentes y contestatarios frente al acartonado y sólido discurso del *establishment*. Mediante una interpretación de estas expresiones se reafirma la idea de la identidad del arte y la ciudad. Se concluye, entre otras cosas, que el espacio urbano posee limitaciones para el *street art*, territorios vedados (los históricos, los institucionales); que la cultura contemporánea identifica y reconoce lo real de la ciudad y lo público a partir de sus signos; y que algunos críticos de arte y galeristas han empezado a lucrarse de un arte que debido a su naturaleza no tiene valor económico, puesto que es esencialmente público y efímero.

Palabras clave

Arte urbano, arte público, *street art*.

Hip-Hop, the city turned into image. Vision-based inhabiting

Abstract

The article proposes a meditation on urban artistic expressions, specifically Hip-Hop, emphasizing on the vast graffiti footprint that that movement has tattooed on the skin of contemporary cities, transforming them, making visible the invisible, particularly, the so-many-times-stigmatized or the commonly-considered-vandalic youth culture. It analyzes the means and ways of street art, as well as its constantly alternative, irreverent and non-conformist content in comparison with the conventional and wonted discourse of the establishment, in order to reassert the idea of identity in art and the city by interpreting these expressions. It concludes, among other things, that urban space embodies limitations for street art, such in banned territories (historical, institutional); that contemporary culture identifies and recognizes the real and the public in the city by means of its signs; and that some art critics and gallery owners have started to make money with an art with no real economical value, given its essentially public and ephemeral nature.

Keywords

Urban art, public art, street art.

¹Arquitecto Universidad Nacional de Colombia. M.Sc en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. arquitopia@hotmail.com



Introducción

“La ciudad es creada, construida, por aquellos que la proyectan suya”
(Silva, 1994).

“El *dancing*, el gesto y la eyección del *spray*, revierten e integran el cuerpo del escritor urbano al plano del muro, del *Eurol*... visiones, colores y estéticas, se expresan en el *tag*, en el *tracing*, en la ecuación que construye el espacio colectivo. Se busca una ciudad que se le parezca...” (Experiencia del autor).

El *hip hop*, actividad artística urbana por excelencia, comprende los géneros del *dj*, el *break dance*, el *rap* y el *graffiti*. Teniendo sus orígenes en el *blues*, el *funk*, el *disco*, el *reggae*, la poesía *performática* y las expresiones norteamericanas, particularmente las del *South Bronx* neoyorkino de principios de la década de 1970, en un mestizaje cultural, incorpora vertientes como la africana y la caribeña. Esta actividad múltiple se ha instalado en las principales metrópolis del mundo, donde ha logrado permear de forma significativa las culturas locales, y de forma simultánea, ha sido adoptada por ellas. No puede decirse que el *hip hop* sea un fenómeno perteneciente a un entorno cultural específico, ya que se desempeña en el momento contemporáneo, como una de las formas características de apropiación cultural del espacio público global. Independientemente de su condición y de sus características particulares, sus expresiones son una respuesta a la preponderancia de los espacios del poder y a los flujos de información asociados. Mediante el arte y la apropiación ciudadana de los lugares públicos, se posibilitan la participación particular de los jóvenes y los modos

alternativos de hacer ciudad, relacionados con el fortalecimiento de las territorialidades sociales y las mentalidades urbanas. La ciudad hoy, en su *temporalización* característica, a diferencia de la ciudad clásica, regida por el espacialismo, se cualifica en los ‘no-lugares’ (Auge, 1992) generados por la acción y los acontecimientos. Sus transformaciones así concebidas, más que dependientes de su materialidad, lo son, de un modo neurálgico, de sus signos culturales.



El joven y lo público

Las actuaciones del joven y del adolescente en el espacio público están pautadas por la cultura global, dentro de la cual se desenvuelve. Pero es claro cómo la afirmación de la autonomía, el interés por profundizar las relaciones de amistad y el desprendimiento de la tutela significada en el hogar, le abre, en la ciudad, un campo de acción propicio. “La ciudad es la aventura iniciática, llena de posibilidades, que se ofrece al chico y a la chica y que forma su razón y su sentimentalidad” (Borja, 2010: 239). El sentido de lo público va ligado a la libertad de

acción que conllevan los cambios propios de su edad. Es un sentimiento muy marcado en los jóvenes el afán de reconocimiento y la necesidad de expresar la diferencia del cambio por él liderado, pero también es patente el concurso cada vez mayor de su persona en un mundo regido por los adultos y por el *establishment*. Desde el inicio de la cultura moderna la calle y el parque han sido del *beatnik*,² del inconforme, que quiere cohesionar sus lazos sociales mediante una nueva sensibilidad, pero también, a través de un nuevo lenguaje. “Para muchos, y en especial para los jóvenes, la ciudad representa muchas veces no tanto una aventura colectiva conquistadora como un territorio laberíntico multiplicador de futuros inciertos para el individuo” (Borja, 2010: 32). Es la ciudad del joven una ciudad que adquiere cada vez más presencia en los ámbitos culturales y sociales. Las prácticas estéticas que caracterizan a las urbes contemporáneas se identifican de forma constante por su participación. Independientemente de las referencias culturales y locales o de su estrato, las tribus urbanas juveniles —resultado del nomadismo y de la fragmentación— pueblan con su impronta el paisaje de la ciudad global. El *rap*, el *hip-hop*, el *break-dance* y el *graffiti*, irrumpen en el escenario público como formas de expresión a las cuales el joven recurre para hacerse visible, pero también como formas culturales que disuelven la noción convencional de centro y periferia, y que sostienen una relación inédita entre lo global y lo local. Ya ha sido acuñado el término ‘glocal’ para definir su interdependencia.

Se ha dicho: ‘No se puede enseñar a defender lo que no se ha enseñado a amar’. El espacio público es, de forma idónea, el espacio de la comunicación, del arte, pero es a través de éste que se puede educar de forma idónea en la civilidad. Afirmo Pablo Páramo en su idea de ciudad educadora que: “[la ciudad] además de un instrumento de educación ética, lo sea de la estética” (Páramo, 2007: 23). La práctica cultural contribuye de forma definitiva a ello. Los lugares participados son, por ende, lugares apropiados y en consecuencia cuidados y conservados. Pero los mecanismos para llegar a ello no pueden estar basados en una relación paternal, jerárquica y autoritaria, muy propia del adulto y del poder representado en las instituciones. A pesar de la idea de lo vandálico con que pueda ser asociado el *graffiti* y de lo inquietante que representa la expresión juvenil en lo público, esta idea de participar a través del *parche*³ en la apropiación singular del espacio, es la que paradójicamente está orientada a promover el cambio, a afirmar los valores democráticos que se oponen a la destrucción, y de igual forma, a promover la solidaridad y la tolerancia. Jordi Borja ha dicho que “la ciudad es la gente en la calle” (2010: 135). El cuerpo social, a través del evento adquiere presencia, pero es en el espacio

.....
²*Beatnik* es un término acuñado en 1958 por Herb Caen para referirse a la generación *beat* (Nota del Editor).

³Se refiere, en el lenguaje juvenil, al grupo preferido de amigos.

público urbano donde adquiere consistencia. “El espacio público es espacio político, de formación y expresión de voluntades colectivas, el espacio de la representación pero también del conflicto. Mientras haya espacio público, hay esperanza de revolución, o de progreso” (Borja, 2010: 29). Insurrección cultural entonces, caracteriza la expresión juvenil en lo público, el arte conquista el espacio, pero a su vez califica lo urbano, apuntando a su transformación.



El arte y lo urbano

“La ciudad favorece el arte, es el arte mismo —ha dicho Lewis Mumford—. Por lo tanto no es sólo, como otros han precisado después de él, un contenedor o una concentración de productos artísticos sino un producto artístico en sí mismo” (Argán, 1986: 73). El arte urbano ha significado desde siempre —como todo arte— un aglutinante de la memoria colectiva, en sus monumentos, un repre-

sentante permanente de la unidad urbana, pero fundamentalmente, un fenómeno que cualifica y define la realidad de lo construido como una institución simbólica. La ciudad se reconoce a sí misma en el arte, pero excepcionalmente se construye a través de él. El *street art* no sería la excepción, es conjuntamente con todos los atributos que comprenden el *ser* de la ciudad, el *performance* que escribe sus pulsiones, reconoce la traza de sus acciones, de sus pensamientos y de sus sentimientos. Hacer arte de esta forma es espiritualizar la acción, estableciendo con ello un saber alternativo.

Desde la antigua Pompeya se cuenta con referentes claros que demuestran que el *graffiti* constituye en su naturaleza una comunicación alternativa a la que brinda el establecimiento. El *graffiti* dilucida la creatividad y la mentalidad populares, al tiempo que configura de forma característica el tejido social. En su forma anónima y clandestina constituye una filosofía del ejercicio de las libertades. Es por ello, desde sus orígenes, creativo, pero a la vez crítico y contestatario de su entorno social.

Es muy clara la acepción de lo corporal como geografía, pero también la consideración de lo urbano como un cuerpo. Del mismo modo como la estética del *body-art* hace del cuerpo humano un escenario, el cuerpo ciudad con su piel tatuada, hace lugares. Por otro lado, además del carácter ciudadano que deviene en la actuación objetiva, habría que considerar en la construcción de la ciudad la expresión del cuerpo y sus poéticas. La ciudad ya no es sólo el objeto de la producción y del mensaje industrial, sino que alternativamente se corporeiza en la acción artística. Las pulsiones del cuerpo energizan biológicamente el entorno construido, dándole sustento. “El *graffiti* es más que una experiencia visual, es también una experiencia temporal y espacial” (Lynn & Lea, 2005).

Resulta desde todo punto de vista acertada la denominación *escritura urbana*, para referirse a la acción artística y a su proliferado tatuaje. Dijéramos que al palimpsesto representado en lo histórico, se suma la grafía de lo efímero, de lo transitorio, en su impronta *pop*, *naif*, o abstracto-expresionista. El *dripping*, el *all-over*, el *action painting* pollockiano, se remasterizan en el performance que implica el *graffo*, la música y el *break*, generando grafías y rúbricas características (Llamosa, 2013). Estas escrituras, conjugadas con las trazas de los flujos naturales, construyen la novísima cartografía de lo urbano: un *hipertexto* que da cuenta de los comportamientos humanos, de las expresiones artísticas, y además, de la naturaleza y de la naturaleza de lo urbano. Jean Baudrillard define lo hiperreal como: “No se trata ya de imitación ni de

reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión...” (Baudrillard, 1993: 11, el subrayado es nuestro). Lo humano y lo urbano se muestran en su aspecto sígnico, como lo han sido siempre: una complementariedad indisoluble.

El arte del *hip hop* —en su condición cambiante y efímera— habla del *acontecimiento*,⁴ habla de los tiempos que inundan con sus *hetero-cronías* (Hernández Navarro, 2008) o ritmos diversos, los *espacios duros*, los referentes de la arquitectura urbana, representados en la piedra y el cemento. El *hip hop* se erige como una expresión alternativa de las identidades no reconocidas, como una *topología simbólica* —para citar a Martín Barbero⁵—, significando una comunicación entre el público sin una mediación del establecimiento. El *hip hop* nos habla además, de las ciudades no participativas en un proceso de inclusión, de una construcción de lo público a través de la acción *performática*, y no a través del programa predeterminado y fijo del espacio convencional. Es un arte que fluye como la vida misma, un arte en tránsito, nómada. Un arte que, proveniente del público, construye lo público. Un arte que, realizando una poesía de la resistencia, hace de lo cotidiano una estética. El *performance urbano*, como la ruta crítica que realiza el viajero sobre la geografía y mediante la cual sobreviene el descubrimiento de sí mismo, resulta siendo un signo, un electrocardiograma, una ecografía del cuerpo urbano. Dice el Colectivo Popular de Lujo: “si esta gráfica es útil como radiografía de la ciudad, sirve también de radiografía de sus habitantes: ofrece señales culturales” (2004: 21).



.....
⁴Véase: Llamosa (2011).

⁵Véase introducción al libro de Armando Silva (1994).



La urbanía del arte

Es claro que la creatividad no sólo está referida exclusivamente al arte, pero éste resulta a todas luces el más poderoso en términos de participación ciudadana, y el que mayor cohesión reviste en el cuerpo social. Es sabido cómo la política y la religión, frecuentemente, fragmentan lo social, pero además se sabe que el arte integra las diferentes sociedades y los diferentes grupos sociales, en principio heterogéneos, e ideológicamente incompatibles (Llamosa, 2013). La ciudad en el arte se reedita, construye su imagen, se entiende a sí misma, se mira a sí misma. La ciudad, a través del arte, es habitada por la imagen, pero de modo recíproco, sus imágenes también son habitadas al incorporarse de forma inédita al entorno.

“No debe extrañarnos, pues, que la ciudad haya sido definida como la imagen de un mundo, pero esta idea se complementaría diciendo que la ciudad es del mismo modo lo contrario: el mundo de una imagen, que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir, incesantemente” (Silva, 1994: 19).

La ciudad deja de ser entonces un objeto en el sentido clásico, para constituirse en una relación particular entre el sujeto y el objeto, para afirmar una dimensión fenoménica, para propiciar un enlace intersubjetivo. El actor-habitante, de forma inédita, se vuelve escritura, y la expresión, en consecuencia, adquiere vida propia. Es por ello que podemos afirmar que toda *urbanía* posee su *mentalía* y viceversa, todo lo mental se expresa en lo urbano. “Una ciudad se hace por sus expresiones. No sólo está la ciudad sino la construcción de una mentalidad urbana” (Silva, 1994: 21). De otro lado, el arte urbano, como la arquitectura urbana, constituyen perturbaciones en el entorno que hablan de lo que acontece en *la ciudad de lo mental*, en “la vida del espíritu” como la llamara Georg Simmel (1986). En *La ciudad de la mente*, Stephen Carr (1967) propone las interacciones novedosas del habitante con el ambiente urbano, con el fin de crear representaciones positivas de lo mental. Argan dice al respecto:

“Se dice ‘imaginario’ porque la situación en que se proyecta y se hace no es, ciertamente, el lugar en el que ocasionalmente uno se encuentra, sino la imagen mental que cada uno tiene del espacio de la vida y que gracias a un mismo fondo de experiencias, es la misma, salvo pequeñas diferencias específicas, para todos los individuos de un mismo grupo” (Argan, 1986: 44).

Si el fenómeno de lo estético correspondía de forma natural al espacio de la ciudad en su condición clásica, la práctica del presente busca, de forma inversa, una cualificación urbana de las estéticas. La artísticidad de la ciudad tradicional, ligada a la historicidad propuesta por Argan: “Al decir que la artísticidad del arte es lo mismo que su historicidad se afirma la existencia de una solidaridad de principio entre el hacer artístico y el hacer histórico” (Argan, 1986: 24), se trueca en el arte urbanizado del presente. Lo histórico se revierte en la temporalidad, a la vez que las prácticas estéticas, más no el arte, eligen su urbanía.

El auge, en el presente, del universo de la percepción, de la supremacía del acontecimiento sobre el hecho urbano propiamente dicho, ha fabricado el *topos* del icono contemporáneo; pero el *topos* entendido como un territorio ocupado por la temporalidad, por la acción del cuerpo social, mas no por un conjunto de relaciones abstracto-espaciales. De esta forma la escritura urbana es extensión de su movimiento, de su danza, de su música y de su habla característica. No habría que buscar una comprensión de esta práctica, como es de suponer, por parte de la estética consagrada, puesto que se derivaría del ser social y del sentido de lo público expresado en ella.

El espacio público de la ciudad, a través del arte urbano, además de contemplar lo participativo y lo apropiado, es un espacio propuesto. La ciudad del arte es por lo general una ciudad alternativa a la estatuada por el poder: “... y aunque puedan disgustar a algunos, son signo de que vivimos en una ciudad plural, y su aparición constituye el ejercicio democrático de sectores de nuestra sociedad que marcan la calle como una manera de autorreferenciarse y reclamar espacios de participación...” (Colectivo Popular de Lujo, 2004: 22). El espacio convencional, excluyente, exhibidor y neutro de la acción, cede el paso al espacio, incluyente, nómada, poli-semántico y multi-genérico de la acción.



Conclusiones

El *hip hop* con su calidad artística y participativa, ha permeado el arte institucionalizado, incorporándose a las salas y a las galerías. Con su proyección internacional, ha generado precedentes, en la fluidez de lo cultural y en la construcción de un entorno pleno de sentido para la ciudad. De una actividad en un momento marginal —debido al prejuicio generalizado en torno al género y a una valoración de lo estético, por demás restringida— se ha pasado a uno de los fenómenos culturales contemporáneos, y a uno de los hitos de mayor relevancia en la personalidad de las ciudades del presente. Muchas de las ciudades que han adquirido cierto grado de protagonismo en la cultura actual, que en un momento consideraron el tatuaje urbano como un precedente negativo para el desarrollo del comercio y del turismo, hoy lo han aceptado como *appeal*, como un rehabilitador del espacio

anónimo abandonado y degradado. El *urban art* entonces resulta siendo equiparado al icono comercial, pero a diferencia de éste, pervive en su polisemia edificante. De la publicidad quiere rescatar su *visibilidad*, así como ésta para cualificarse, requiere conquistar el lenguaje de la permanencia. Tan efímero es el *New urban art*, como apremiante es la caducidad del *Bloom* publicitario.

Sería deseable que la expresión de su arte permaneciera en su salvaje creatividad, incluso en el misterio y el anonimato, como la de Banksy, antes de que el embalaje del consumo, la apropiación burguesa y la hermenéutica del especialista, *domestiquen* y trastornen su naturaleza, como sucediera con la figura ya legendaria e incluso trágica de Jean-Michel Basquiat.

La gráfica urbana hoy, debe desenvolverse entre la neo-vanguardia visionaria y el estereotipo aceptado de la galería y el museo, es decir que, debe en su quehacer para sobrevivir, departir entre los opuestos de la imaginación y los imaginarios, y el vampirismo de la crítica institucionalizada.

Debido a que existen territorios vedados, tales como los históricos y los institucionales, el espacio urbano posee limitaciones para el *street art*. Esto hace que los espacios públicos conquistados y la piel urbana, así como sucede en la biología, requieran de un aspecto constantemente cambiante, pero además, que la creatividad se dinamice a ritmos acelerados, para que al menos frene en algo la prematura obsolescencia que dicta la naturaleza del no-lugar y la condición del intersticio temporal.



Referencias

- ◆ Argan, Giulio Carlo (1986). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia.
- ◆ Auge, Marc (1992). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- ◆ Baudrillard, Jean (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- ◆ Borja, Jordi (2010). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- ◆ Carr, Stephen (1967). *La ciudad de la mente. Psicología Ambiental*. México: Trillas.
- ◆ Colectivo Popular de Lujo (2004). *Ciudad [in] visible*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- ◆ Hernández Navarro, Miguel Ángel (Comp.) (2008). *Heterocronías. Arte, tiempo y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.
- ◆ LLamosa, David (2013). Grafías, trazas y rúbricas en la inimagen de la ciudad contemporánea. *Revista Nodo*, vol. 7, N° 14: 35-48.
- ◆ LLamosa, David (2011). Acerca del acontecimiento. Una mirada contemporánea a la ciudad. *Revista Nodo*, vol. 6, N° 11: 23-38.
- ◆ LLamosa, David (2013). Más allá del borde, un reto para el mundo. *Revista Hito*, N° 27: 48-54.
- ◆ Lynn, Nick; Lea, Susan J. (2005). “Racist” graffiti: text, context and social comment. *Visual Communication*, vol. 4, N° 1: 39-63.
- ◆ Paramo, Pablo (2007). *El significado de los lugares públicos para la gente de Bogotá*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- ◆ Simmel, Georg (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos políticos*, N° 45: 5-10.
- ◆ Silva, Armando (1994). *Imaginario urbano. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

