

# ATLÁNTICA







CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

Presidente: Pedro Luis Rosales Pedrero  
Gerente: Leticia Martín

Atlántica 44

Directorio: Antonio Zaya, Octavio Zaya, Álvaro Rodríguez Fominaya  
Edición: Antonio Zaya  
Dirección de arte: Albert Folch Studio  
Diseño gráfico: Miquel Polidano  
Coordinación: Elba Capri  
Traducciones: Graham Thomson, Dwight Porter  
Impresión: Agpograf  
DL: B-8.914-2007  
ISSN: 1132-8428

Colaboran en este número:

*Key 5, Pistol, Ros, Ale, Sig, Keith Haring, Ja one, Ket, Pen 4, Les & Jesus Savae, Mers, Killer, Ghost, Carnot, Case 2, Fresh, Phase 2, David Schmidlap, Jake 5, Joys, Comet, Dime 2, Butch, Tracy 168, Fabe, Sp, Rate, Riff 170, Duel, Beser, Mn, Fane, Pemen, Fed 2, Oe, Naxer, Fack, Pent, Faint, Fi, Kel, Vfr, Hini 707, Blade, Nov, Mico, No Joda, Jugg, Ven, Skuf, Vamm, Mosca, Ve one, Pasm, Nato, Hugo Martinez.*

Todas las imágenes han sido cedidas por Hugo Martinez. All City. New York.

Los juicios y opiniones expresados en cada uno de los textos y colaboraciones incluidos en este número son de exclusiva responsabilidad de sus autores y ni reflejan ni coinciden necesariamente con los criterios que mantiene ni la Dirección de Atlántica ni el Consejo de Administración del CAAM. Está prohibida la reproducción total o parcial de esta revista por cualquier medio sin autorización expresa de su Dirección. Esta Dirección no mantiene correspondencia sobre los originales no solicitados ni devuelve a su origen la documentación adjunta

Los Balcones, 11 -VEGUETA 35001- Las Palmas de Gran Canaria- España  
Tel: (34) 902 31 18 24 Fax: (34) 928 32 16 29 info@caam.net www.caam.net

*Fig. 2*



DON'T WORRY ABOUT MY HUSBAND,  
THE TOY. ON A NIGHT LIKE THIS,  
HE'S OUT PAGIN' YOUR FILLINGS





Mi propósito al abordar este monográfico visual de Atlántica sobre el graffiti de Nueva York es, ante todo, poner en evidencia una vez más el carácter y naturaleza artística ya incuestionable de este movimiento norteamericano, como su alcance político-social y la espontaneidad con que se ha desarrollado desde el inicio de los setenta del siglo pasado, a pesar de la generalización, contundencia y permanencia de la represión de la que ha sido objeto desde su nacimiento en los barrios periféricos de esta ciudad, donde residen mayoritariamente sus autores, las minorías afrocaribeñas e hispanas (latinas). Hoy resulta evidente que se trata de una expresión artística al margen y fuera de la institución Arte y su vigencia, actualidad y pluralidad, además de su difusión global, son incontestables. Asimismo, las diferencias que lo caracterizan, su pluralidad como su riqueza expresiva y discursiva refutan la generalización tendenciosa que lo sitúan tradicionalmente en la delincuencia, la marginación o la insolencia artística, que le han otorgado en exclusiva una dimensión heroica y juvenil, despreciando sus aspectos y elementos más sobresalientes y menos mediáticos y populares.

La selección que he realizado de las imágenes de este movimiento para este número especial de Atlántica no pretende ser representativa del graffiti de Nueva York, ni definitiva u oficial, sino abordar sus verdaderos perfiles y protagonistas principales, recuperando su identidad y diferencias y es fruto de mi relación personal y mi investigación durante los cinco últimos años.

El acceso como la orientación que me ha permitido conocer el nacimiento, desarrollo y sentido de este movimiento se lo debo exclusivamente a Hugo Martínez, su principal mentor y especialista, a quien agradezco su generosidad como su constante apoyo.

ANTONIO ZAYA

My aim in putting together this Atlántica visual monograph on graffiti in New York is, first of all, to draw attention once again to the now indisputable character and artistic nature of this American movement, and to its socio-political significance and the spontaneity with which it has evolved since the early 1970s, in spite of the pervasive, powerful and permanent repression to which it has been subjected since its first appearance in the peripheral neighbourhoods of this city where most of its creators, members of the African American and Hispanic (Latin) minorities, live. Today it is perfectly evident that this is a marginal form of artistic expression on the fringes of the Art institution and that its relevance, currency and plurality, not to mention its global spread, are beyond question. What is more, the differences that characterize it, along with its plurality and its expressive and discursive richness, refute the tendentious generalizations that traditionally associate it with delinquency, the marginalization or the artistic bankruptcy, and have assigned it an exclusively juvenile, heroic dimension, while playing down its most outstanding and least mediatic and popular features.

The selection of images of this movement I have made for this special issue of Atlántica makes no claim to be representative of the graffiti of New York, nor to be definitive or official, but attempts to engage with its genuine profiles and principal practitioners, bringing to light its identity and its differences, and is fruit of my personal relations with and researches into this movement over the last five years.

For both the access and the orientation that have enabled me to understand the birth, development and significance of the movement I am entirely indebted to Hugo Martínez, its principal mentor and specialist, whom I thank for his generosity and his constant support.

ANTONIO ZAYA



*Pistol*



Rod



Alle



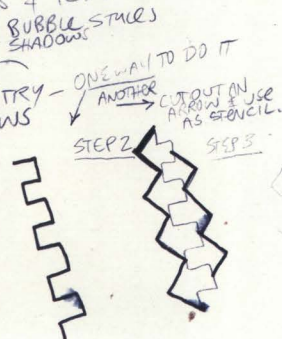


WHY WE HAVE CLASSES ON?

HOW TO! (A) ABC'S & 123'S

BETS MORE ADVANCED  
- COLOR FACTS  
- PRIMARY MIXING?

(B) FUN & COOL! SYMMETRY ARROWS



BUBBLE STYLES SHADOWS

ONE WAY TO DO IT  
ANOTHER  
CUT OUT AN ARROW & USE AS STENCIL.

STEP 1 -

STEP 2 -

STEP 3 -



MAKE A MAZE OF GIZ THROMPS



LSD - HUGO AL. LAMAR

ROOM - BRINKING ME & BAW - JANNIS BACKSTAY

BOXES!

CONNECT TO THE ONE

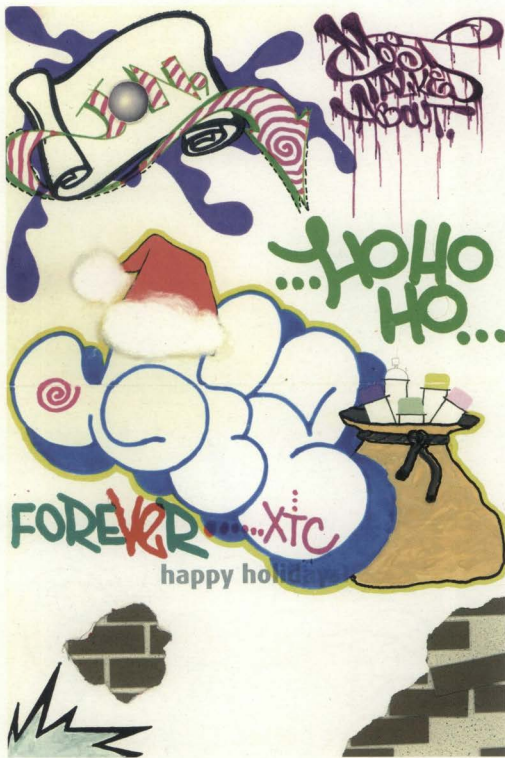


BUBBLES  
- MARIO  
- BATHING  
- BUBBLE TOO?



MAKE A MAZE ALSO FROM TREES?

Sig









Sig



*Keith Haring*









*Kel*



*Key 5*



Key 5, Pen 4, Eas & Jesus Jones



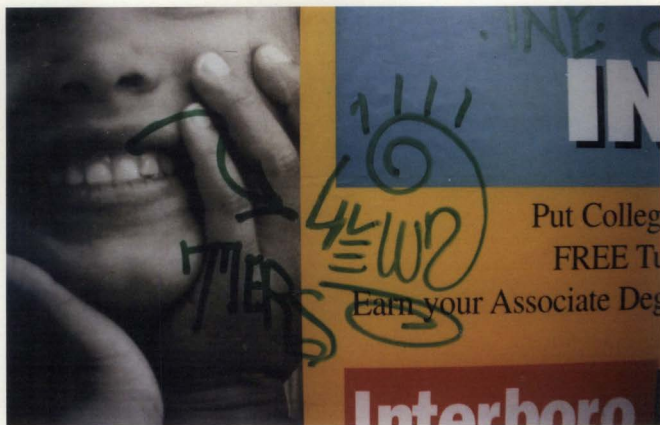
Key 5, Nate & Undetermined writers



Eca



Mera





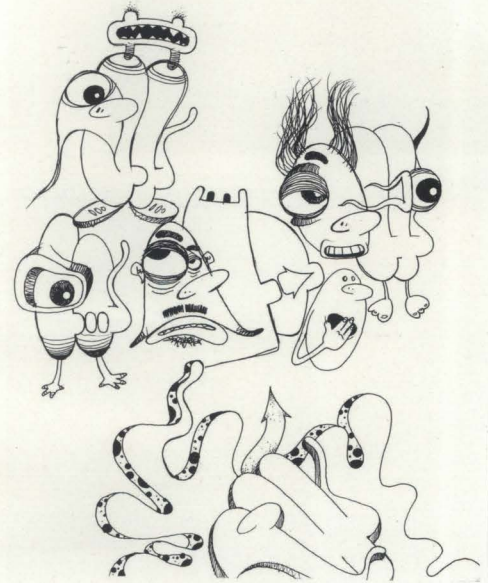
*Killer*

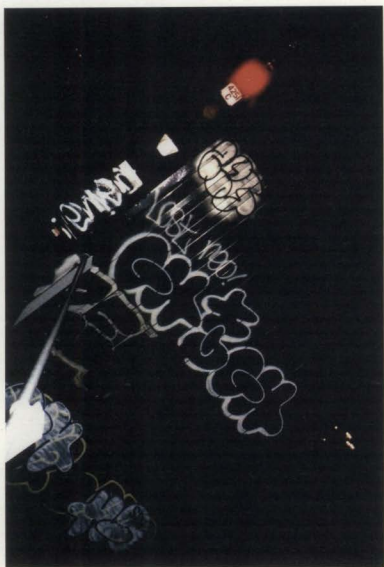


JOHN  
FRANK 1996



Ghost





*Ghost*









Shost

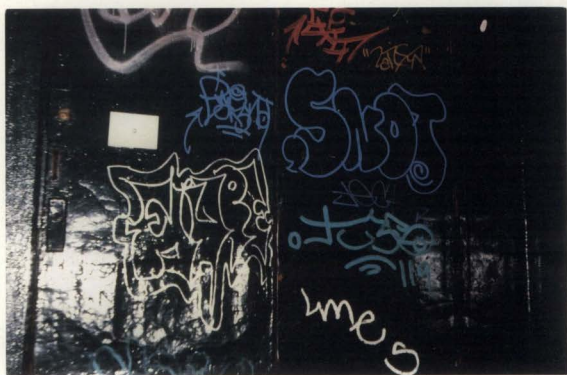
©Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2015.







*Earsnot*







*Earsnot*









*Earsnot*



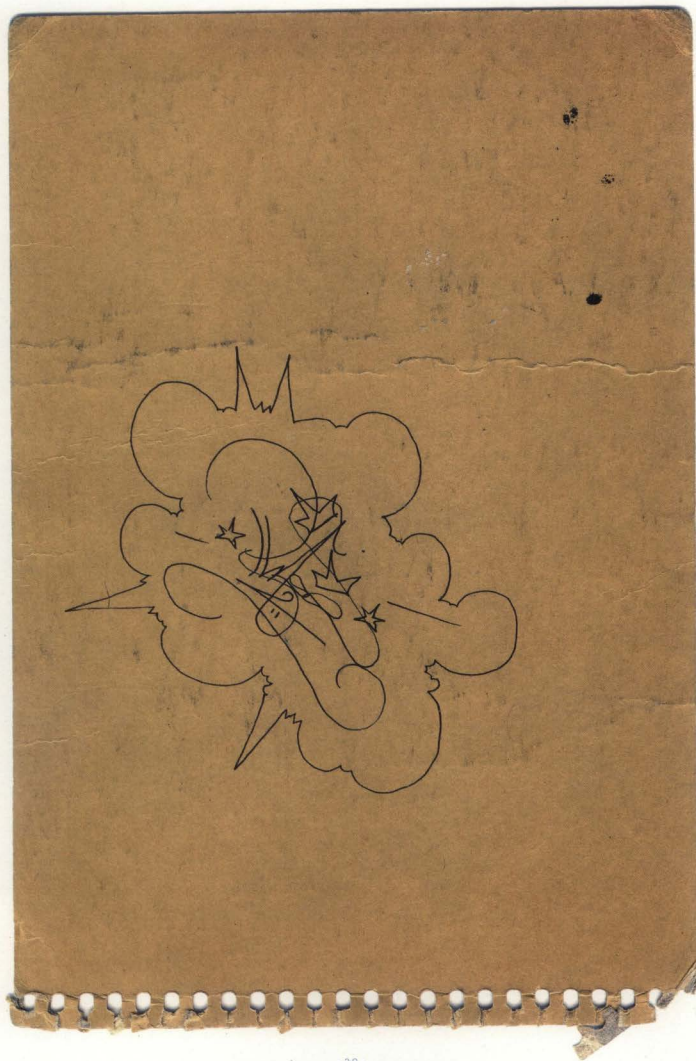
Case 2





*Preah*







# FIRST ANNUAL "HIPHOP" ANNIVERSARY!

CELEBRATING THOSE FUNK FILLED YEARS OF HIPHOP IN CITY WIDE

**DEC. 11 FRIDAY**

**"NON STOP" BOOGIE!**  
FREE RECORDS! POSTERS!

COMMEMORATES

**THE PARTY OF 1981**

**DEC. 11 FRIDAY**

**"NON STOP" BOOGIE!"**  
FREE "HIPHOP" T-SHIRTS

COMMEMORATES

**DON'T MISS THIS ONE!**

**NEW YORK'S BEST!**

Awards for

**Godfather Of Hip Hop**  
Rappers Grammy  
"1 Crowd Drawers  
D.J. Of The 80's  
Greatest Beats Of All

Awards will be given away during our own **AWARD HOUR**.  
Special Invitations to Buddy Esquire-Danny T  
Phabulous Phase-A Riley  
THEY HONORARY MEMBER TOO!

**A MIKE DAVE & ME PRODUCTION.**

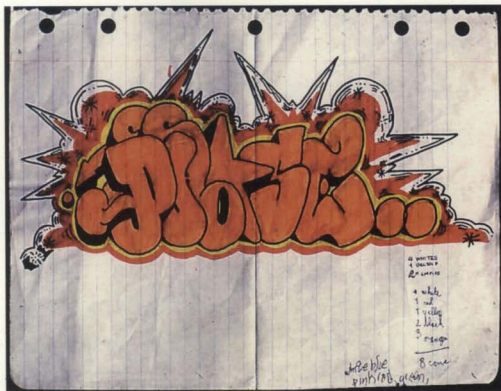
**NEW YORK'S BEST!**

Awards for

**Super Best Stage Show**  
The King Of Rappers  
The Queen Of Rappers  
Best Duo The 80's  
Hottest New Group

Place-LS, 201  
127st. Btwn Madison  
and Park Avenue  
Gals 3\$ Guys 4\$ w-flyer  
5\$ without & after 11pm  
234 56 to 125st.  
MADE IN USA 1988 AND 199

Phase 2



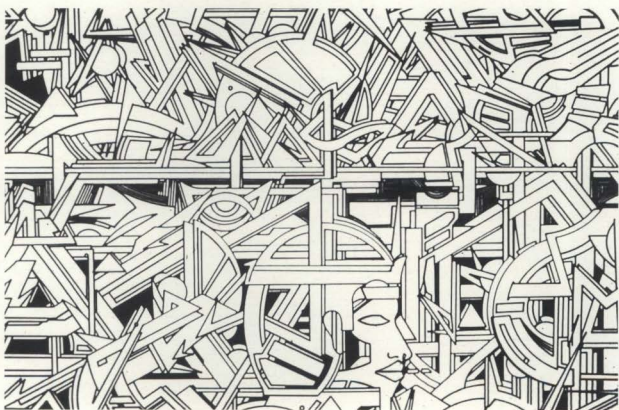
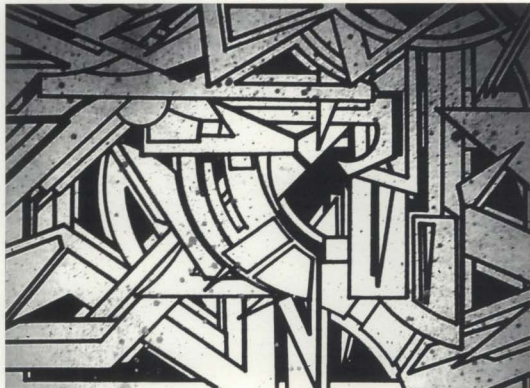


Phase 2 & David Schmidlap



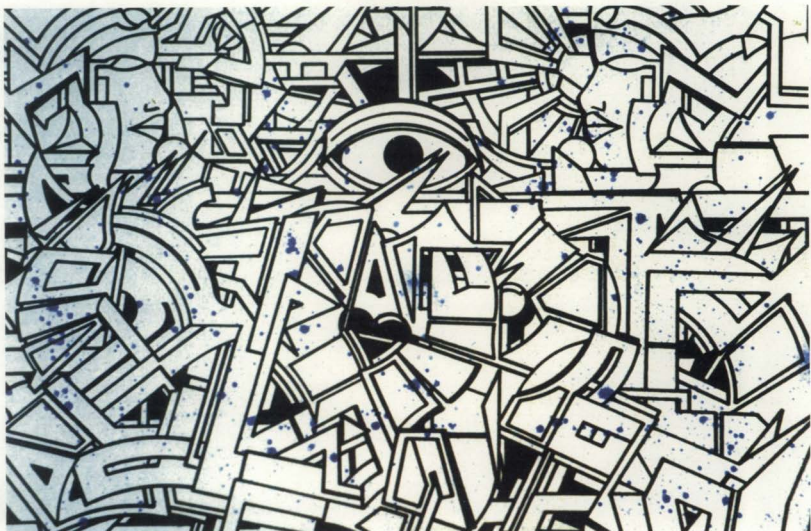
Phase 2



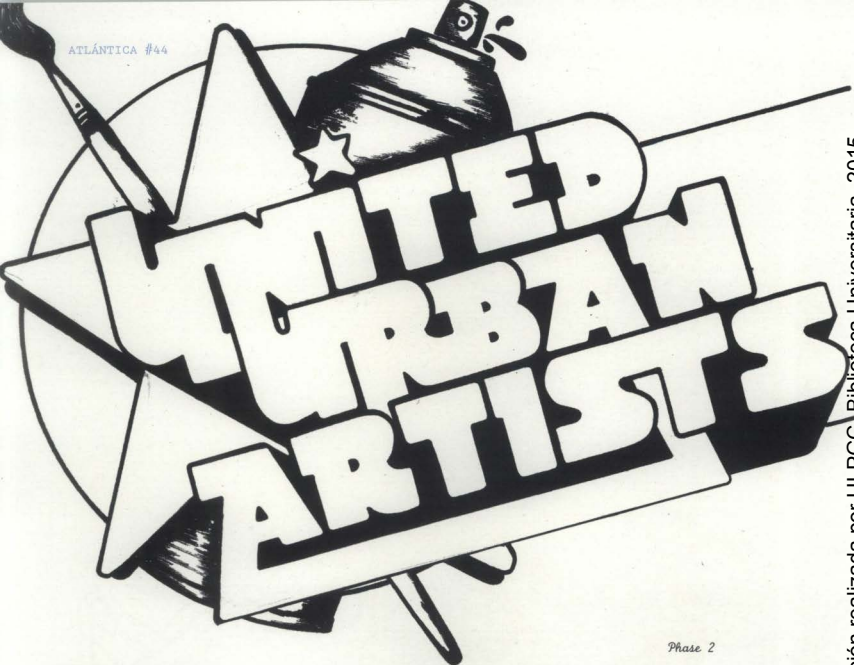


Phase 2

JASE	TEDDY
Henry	CRIS
ANDU	Maria
DEREK	JET
NUMERO 1	JERRY







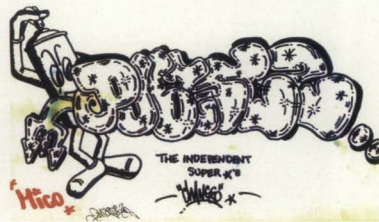
Phase 2



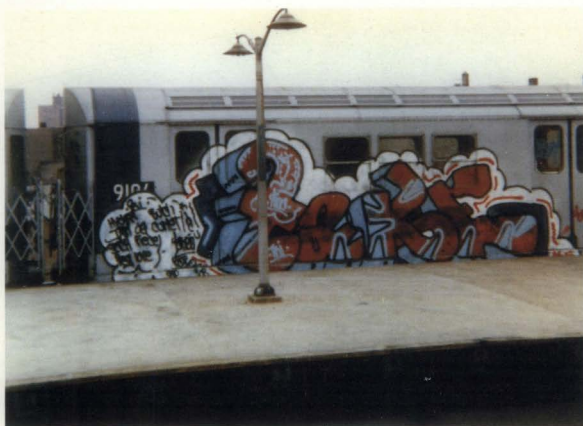




Phase 2 & Mico



Take 5



USA & Jayle the

Jays



©Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2015.







USA





*Comet*



Dime 2



Butch



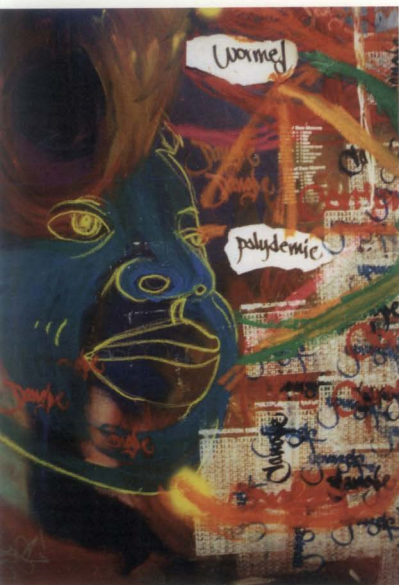




Tracy 168







*Pabe*





*Sp*



# FRAGMENTOS DE OTRA HISTORIA DEL GRAFFITI DE NUEVA YORK

ANTONIO ZAYA ENTREVISTA A HUGO MARTÍNEZ

# FRAGMENTS OF ANOTHER HISTORY OF NEW YORK GRAFFITI

ANTONIO ZAYA INTERVIEWS TO HUGO MARTÍNEZ



-AZ **Usted creó la UGA (United Graffiti Artists), junto con los reyes y maestros del graffiti, hace 36 años, coincidiendo con la etapa formativa /de cimentación de esta cultura callejera. ¿Siente que en algunos sentidos se convirtió en uno de ellos a partir de ese momento?**

-HM **No, no me he sentido así. La única vez que creí ser uno de ellos fue a raíz de los puertorriqueños de mi generación, cuyo concepto del nacionalismo estaba saturado de racismo. Se identificaban con los movimientos de militancia negra, con gente que usaba el racismo para crear una división en la comunidad puertorriqueña. Más adelante, infiltrados de la FBI -- los Panteras Negras, la Universidad de Columbia. Yo no me sentía identificado con los puertorriqueños porque eran racistas y estaban llenos de odio hacia sí mismos-- la mayoría de la gente de mi estrato económico y racial estaban en Puerto Rico. Al no pertenecer a su comunidad, tuve que buscar refugio en las nuevas generaciones. Los puertorriqueños blancos, el chovinismo de la pobreza urbana. Hermanos y hermanas que se lamían el culo. Fue esto lo que me llevó a los jóvenes. No. La mayoría de ellos no sabía leer. Yo sentía que compartíamos un sueño en cierto sentido.**

**Nunca llegué a sentirme como uno de ellos. Veníamos de diferentes clases sociales y de alguna manera estábamos enfrentados: ellos venían del lado malo de la ciudad, y yo tampoco es que viniese del lado bueno, sea cual sea. Siempre me parecía que había una cierta tensión. Para ellos, yo era como un camarada que provenía de una clase social diferente, tenía recursos con los que ellos no contaban, y había cosas que me interesaban. No había quien me parase, no podían pararme. No había ningún argumento intelectual que se le pudiese ocurrir a nadie para poder pararme, nunca me deprimía, y jamás me dejaba frenar por nada ni por nadie, y, si alguna vez alguien lo conseguía, no tardaba en recuperarme. Para ellos, había situaciones en las que intelectualmente no estaban en su elemento. Lo que hice fue poner eso sobre la mesa, de la misma manera que ellos traían todo su talento, y su inteligencia, y sus cosas, pero las cosas intelectuales, la planificación, un ojo para los negocios... yo podía aportar mucha filosofía, y ellos también. Eran dos filosofías distintas. Así que, aunque yo no era uno de ellos, compartíamos un sueño, el amor a la cultura. Y esto crea una sensación de unión que no creo que se dé en otros contextos.**

**You created UGA with the masters and kings of graffiti 36 years ago --at the formative/foundational stage of this street culture. Have you felt since then like one of them in any way?**

**No. I didn't feel... the only time I felt like one of them... what happened with Puerto Ricans of my generation is that their concept of nationalism was imbued with racism, they identified with Black militancy, with people who used racism to divide the PR community. Later FBI plants --Black Panthers, Columbia University. I didn't identify with Puerto Ricans because they were racist and self hating. most of the people of my econ and racial background were in PR. I wasn't a member of the community, so I had to look to younger generations for solace. White Puerto Ricans, Urban poor chauvinism. Brothers and sisters who kissed their asses. Drew me toward younger generations. No. Most of them couldn't read. I felt that we shared a dream, in a sense. No I never felt like one of them. We came from two different economic classes and we were opposed to each other in a certain way --they came from the other side of the tracks and I didn't come from a better side of the tracks, whatever that means. I always felt like there was a tension there. I came to them as a comrade that came from a different class, that had resources that they didn't have, and I had resources they didn't have, didn't have, and things that interested me. I was unstoppable, you couldn't stop me. You couldn't come up with an intellectual argument that could stop me, I never got depressed, a I never got stymied by anyone or anything, and when I was, I was back on my feet. For them, there were situations intellectually where they felt out of their element. So I brought that to the table in the same way that they brought a lot of their talent and their brains and their stuff, but intellectual shit, planning, cunning, crafty business shit, and theoretical, political stuff. I could bring a lot of philosophy to the table, they could also. It was two different kinds of philosophy. So was I one of them, no, but we shared the dream, the love of the culture. And there's a com-**

Creo que en el mundo del arte no es posible conseguir esta unión. Todo esto tenía mucho que ver con la cultura de la clase obrera formada por negros e hispanos, en la que no creía nadie más que nosotros, y por la que sólo nosotros luchaba. Yo era el único de mi clase social que verdaderamente llegué a adoptarla por completo. Era el único que estaba dispuesto a hacerlo. La mayoría de los puertorriqueños que venían a los Estados Unidos provenían de las clases sociales más bajas, así que no tenían los medios para implicarse en este tipo de cosa. Y cuando lo hicieron, no tardaron en darse cuenta de que lo que de verdad querían hacer era ser parte del sistema y todo ese rollo. En general, la gente estaba demasiado ocupada hablando de gilipolleces, con todo su rollo de retórica. Todos los partidos socialistas de Estados Unidos querían organizar un movimiento obrero en un momento en el que todo el mundo estaba en paro, y se pasaban el día hablándole sobre la dictadura del proletariado a gente que ni siquiera entendía el inglés, o a la que le importaba dos carajos el significado del proletariado, y que además sabía que el tío que les estaba hablando de ello tampoco sabía lo que significaba. [¿Se define usted como socialista?] No sé para qué sirven estas etiquetas. Cualquiera que defina su filosofía basándose en una corriente de opinión que fue escrita en 1868, y que después diga "Yo soy marxista" y todo ese rollo -depende de cuál sea el asunto. ¿Me pregunta si estoy de acuerdo con el derrocamiento violento de un gobierno? A veces sí, depende del gobierno. Creo en la desesperación; he sido testigo de ella. ¿Pienso que está justificada? Está tan justificada como las acciones a las que se ha sometido a la gente. [¿Empezó a parecerse más a ellos/los artistas, a medida que pasaba el tiempo?] Yo no veo que sea necesaria una transición. No me hacía falta convertirme en otra persona; estaba satisfecho con quien era. No me meti en esto para cambiar, para metamorfosearme. Si me pregunta si desarrollé una conciencia a raíz de esto, tengo que admitir que, a la edad que tengo, no soy tan diferente a ellos, ni lo son ellos a mí. Nos parecemos mucho más ahora que cuando entré en esto. Creo que mi alma, mi espíritu, ha experimentado una transformación enorme gracias a mi trabajo con esta gente. He pasado de tener muy poca seguridad en la dirección que estaba tomando a estar totalmente seguro. Pasé de no creer en la intuición a creer sólo en la intuición.

munion that occurs in that that I don't think exists in other areas. In the art world I don't think you can have a communion. This had a lot to do with Black and Hispanic working class culture that no one else believed in, no one else fought for. I was the only one of my economic class that entirely and thoroughly embraced it. I was the only one who would do it. Most Puerto Ricans that came to the US were from lower economic classes, so they didn't have the wherewithal to get involved with stuff. And when they did, they got quickly picked up they were so into joining the system and shit. In general, people were too busy talking bullshit, rhetoric and stuff. Every socialist workers party in America wanted to organize the labor movement when everyone was unemployed - and went around talking about the dictatorship of the proletariat to people who didn't even speak English about the, or who couldn't give two fucks about what the proletariat meant and knew that he guy telling them didn't know what it meant. [Are you a socialist?] I don't know what the purpose of those labels is. Anyone that defines their philosophy by one school of thought that was written in 1868 and then says 'I'm a Marxist' and all that shit --it depends on the issue, what's the issue. Do I believe in the violent overthrow of the government? At times, it depends on the government. I believe in desperation. I've seen it. Do I believe it's justified? As justified as the action against those people. [Did you become more like them/the artists as time went on?] I don't see that a transition is necessary. I didn't need to become like anyone else, I was happy with who I was. I didn't get into this to change, or metamorphose. Did I develop a consciousness as a result of it? I've gotta say that at this age, I'm not too different than them and they're not too different than me. Much more so than when I was walking in to it. I think that my soul, my spirit has undergone a major change as a result of working with these people. From really unsure of where I was going, to really sure. From not believing in intuition, to only believing in intuition.

-AZ **¿Qué le impulsó a relacionarse con artistas tan poco convencionales, insurgentes incluso, y con gente que cuestionaba las instituciones artísticas y el sistema en general?**

-HM **Se lo estaban pasando bien. Querían verse a sí mismos en televisión. Para ellos, su cultura era más importante y más dominante. Estaban consumiendo todas las demás culturas. Eran los únicos que estaban haciendo cosas interesantes. Era muy emocionante, iba más allá de la falta de convencionalismo, hasta el punto de ser multiconvencional. Se fundía con la música, con la forma de vivir, con la anarquía, en el sentido más puro de la palabra, al nivel más alto. A nivel marxista, se supone que la anarquía es el estado más alto de consciencia, en el que la sociedad ha alcanzado una total autosuficiencia. Tenían muchas de estas cualidades. Y al no tener instituciones detrás, no había banqueros. [Pero usted no llegó a esto desde una perspectiva artística.] Llegué a esto como revolucionario. Mi compromiso era con la idea de establecer un nuevo sistema, derrocar el mundo del arte. Y también acabar con lo tradicional, con todos los factores discriminatorios con los que te encuentras cuando trabajas una cultura joven y de clase obrera en Nueva York, y también en el mundo. En realidad estoy mucho más interesado en la cultura de la clase obrera como cultura dominante, ya que creo que ésta es la cultura dominante. Si estamos hablando de la mayoría de la población y de su cultura, entonces cabe esperar que se vean representados de la misma forma por las instituciones que están allí para representarlas. Esto es en lo que creo. Al mismo tiempo, a medida que devoran el mundo del arte están haciendo que los museos se queden obsoletos. Están transformando las calles en museos, y están logrando que cualquiera que pueda escribir cuatro letras, o tres, o una letra, pueda ser a) un artista, b) subversivo, y c) ...poético.**

-AZ **What motivated you to mingle with non-conventional artists, insurgents, and those who questioned the art institution and the establishment in general?**

-HM **They were having fun. They wanted to see themselves on TV. They felt that their culture was more important and more dominant. They were consuming every other culture. They were the only ones who were doing anything interesting. It was exciting, it more than just unconventional, it was multiconventional. It crossed over into music, into lifestyle, into anarchy in the pure sense of the word, at the highest level. In a Marxist level, anarchy is supposed to be the highest level of consciousness, where you've become entirely self-sufficient as a society. They had a lot of those qualities. And without all of the institutions to defend them, there were no bankers present. [But you didn't come at this from an arts perspective]. I came at this as a revolutionary. My commitment was to establish a new system - to overthrow the art world. And to overthrow traditional -all of the discriminatory stuff that exists when you're dealing with young, working class culture in NY and the world for the matter. Really I'm much more interested in working class culture as the dominant culture, because it is the dominant culture. If they are the majority of the population and they have a culture then they to be represented in that same fashion in the institutions that are supposed to represent them. I believe in that. At the same time, while they devour the art world -- they're making museums obsolete. They're converting the streets into museums, and they're making anybody who can write 4 letters, or 3, or 1 letter, into the ability to be a) an artists and b) subversive, and c) ...poetic.**

-AZ ¿Su decisión se vio motivada intrínsecamente por la búsqueda del reconocimiento del origen afroamericano y caribeño, específicamente Boricua, de los padres fundadores del movimiento?

-HM SI. Si no eran puertorriqueños no me interesaban. Para ser sincero, nunca le presté mucha atención a ese tema, sólo lo hacía cuando tenía que hacerlo. Quería mantener el equilibrio adecuado. Me aseguraba que la proporción de negros e hispanos fuese más o menos igual, y también había algunos blancos, porque así eran las cosas entonces; ahora hay muchos más blancos- están divididos de forma bastante uniforme entre los reyes. La gente que va y se pone a hacer graffiti es predominantemente blanca. ¿Por qué sucede esto? Pues porque hay muchos chavales blancos, con más dinero, que se meten en el movimiento porque se pueden pagar la guitarra, o la batería, y pueden pagarse el contrato discográfico - pasa lo mismo con la música. Pero cuando hablas con los reyes, los que más involucrados están son en realidad el público, y es un público activo, como una especie de rollo musical a lo John Cage, de modo que si miramos a los reyes, estaban distribuidos de forma bastante uniforme, aunque yo no tendría ningún problema con amañar los números y los votos para asegurarme de que la dinámica era la correcta. Por ejemplo, en los años 60 y principios de los 70 la cultura negra tenía mucho poder y era muy agresiva, y cuando aparecieron los escritores del Bronx se propusieron hacerse con el movimiento. La UGA iba a ser sólo para negros. Así que lo que hice fue amañar los votos. Yo fui quien hizo el recuento de los votos, y no los conté correctamente. Lo que había aprendido es que, tal y como suele decirse en la comunidad puertorriqueña, si hay una persona negra y 15 puertorriqueños, siempre va a ser el negro quien acceda a la posición de poder, y la organización no tardará en ser predominantemente negra. Así funcionaba en esa época; quizás ahora todo haya cambiado. Se me acusó de ser racista y toda esa mierda, pero yo no era racista sino racialista. Una vez que demostré a los hispanos que hombre, que tienes un buen corazón y votarás a cualquiera sólo porque estás de su lado, pero ellos no lo ven así. Te dicen que a la mierda contigo, que tengo que cuidar a mi gente y tu no eres mi gente. Axial que a la mierda con todo esto rollo de que hay que querer a todo el mundo. Todos te joderán si pueden. Pero el movimiento había nacido de una verdadera inocencia. Los chavales puertorriqueños en realidad eran hippies - el amor, la música, el baile, que se vaya a tomar todo por culo... en los años 60 los puertorriqueños adoptaron todos estos aspectos de la cultura hippie. Se veían portadas de discos en las que llevaban camisetas negras con cuentas. ... siempre había algo, era como el sombrero de Carmen Miranda. Siempre había algo que conseguía entrar en el léxico de la cultura puertorriqueña, algo un poco burdo y que les hacía molar más... como si fuesen un poco invisibles y pudiesen entrar en cualquier cultura y llevarse sus mejores elementos.

-AZ Was your decision inherently motivated by recognizing the African-American and Caribbean origins, specifically Boricua, of the founding masters of the movement?

-HM It did. If they weren't Puerto Ricans I wasn't interested. I never paid too much attention to that, to tell the truth -- only when I needed to. I wanted the balance to be right. I would make sure that the balance of Hispanics and Blacks was pretty balanced, and some whites because that's what was out there/now it's much more white - they're pretty evenly divided amongst the kings. The population that goes and paints graffiti is predominantly white. Why is that? Because a lot of white kids that are more affluent get into the movement because they can afford the guitar, or the drums, they can afford the recording contract - it's the same thing in music. They can afford the legal to get out and all that other shit. But when to talk about the kings, the ones who get involved are really the audience, and it's an active audience, like some John Cage music shit, so when you're talking about the kings, they're pretty evenly divided, but I would not be averse to fucking with the numbers and tinkering with the votes to make sure the dynamic was correct. For example in the 60s and early 70s Black culture was very powerful and very aggressive and when the Bronx writers showed up, they were going to take over the movement. UGA was going to be all Black. So I juggled the numbers, I counted the votes and the votes didn't get counted correctly. What I had learned was, so there's a statement in the PR community that if you have one black and 15 Puerto Ricans, that one black person will get into a position of power and pretty soon the organization will be predominantly black. And those were the times, maybe now it's entirely shifted. I was accused of being a racist and all that shit, but I wasn't a racist, I was a racialist. Once I showed the Hispanics that you, you've got a good heart and you'll vote for anyone just because you're down with them but it's like, they're not feeling that. They're saying, fuck you, I got to take care of my peeps, and you ain't my peeps. So fuck all this PR "I love the world" shit. People are out to fuck you. But the movement came out of a real innocence. The PR kids were really hippie - love fucking music dancing fuck it all... in the 60s Ricans embraced all these aspects of hippie culture. You'd see album covers where they were wearing black knits with beads... there was always something, it was like Carmen Miranda's hat. There was always something that crept into the lexicon of PR culture that was that little tinge that was a little obtuse and made them cooler -- that they were a little invisible and could walk into any culture and just pick the flowers.



-AZ ¿Hasta qué punto se vio influido su proceso de selección a lo largo de estos 36 años de trabajar con los artistas por sus orígenes tan humildes (clase obrera), y por su estatus marginal/periférico (el Bronx, Brooklyn, Queens y Harlem) y el hecho de que su exclusión social se debía a no ser blancos y a no haber terminado el instituto?

-HM Yo nunca los vi como marginales. Si lo piensas te das cuenta de que no lo eran. Si estabas del lado de una institución quizás..., pero yo nunca los vi así porque para mí eran iguales que todos los de mi alrededor. Crecí en esos barrios, no crecí entre los ricos. Era como el sistema del metro; allí se encuentran las masas. La misma palabra, marginal, no significa nada para mí. En la periferia... simplemente no me creo esa palabra, y tampoco creo que se la crean ellos, ni que sea apropiada en este caso. Por otro lado, ¿tuvo algo que ver el hecho de que estaban marginados por las instituciones, o que no habían recibido una educación? Eso es otra cosa. La idea del Nuevo Testamento de que un hombre rico no puede encontrar un sitio en el cielo también vale para un hombre culto. Porque para cuando han pasado por las instituciones ya han perdido gran parte de su poder y su inocencia. Y con la inocencia viene la capacidad de amar, así que han perdido el poder de amar porque el amor les viene de sorpresa, cuando la inteligencia y la educación te blindan de cierto modo ante la sorpresa y la susceptibilidad, y para mí el ser susceptible es la esencia de la creatividad.

Did the humble origins (working class) of these artists, and their marginal/outer-borough status (from Bronx, Brooklyn, Queens and Harlem), as well as their social exclusion due to neither being white nor having finished high school influence your 'selections' over these 36 years working with them? -AZ

I never saw them as marginal. If you do the numbers they were not marginal. If you were standing on the side of an institution... but I never saw them as marginal because I just saw them as how everybody was. I grew up in those neighborhoods. I never grew up amongst the affluent. It was like the subway system -those are the masses. That word, "marginalized", doesn't mean anything to me. On the periphery... I just don't believe in that word, I don't think they do, and I don't think it applies. Nor does their being institutionally marginalized. Did their lack of education have something to do with my involvement with them? That's different. The New Testament thing of getting a rich man into heaven also goes for an educated man. Because by the time you go through the institutions, they have lost a lot of power and innocence in the process. And along with innocence comes the power to love, so they've lost the power of loving because love really comes as a surprise and intellect and education in a way gears you against surprise and being susceptible, and I think that being susceptible is the essence of creativity. -HM

-AZ Si vuelve la vista atrás, ¿cómo ha cambiado el mundo del graffiti desde entonces hasta ahora? Hablo específicamente de los aspectos legales y la represión –tanto social, institucional y artística- por no mencionar el impacto cultural que ha tenido esta cultura.

-HM Los datos hablan a nuestro favor. El movimiento ha crecido muchísimo. La propiedad privada no ha cambiado para nada; yo no veo que la gente comparta un carajo. La distribución de la riqueza es más o menos la misma. Nada de eso ha cambiado. Pero la accesibilidad de esta cultura sí que ha cambiado. Creo que la cuestión en realidad es cómo mides el crecimiento de esta cultura, y los motivos por los que ha crecido. La diferencia entre los años 70 y ahora es que los chavales son mucho más cínicos, son mucho más conscientes de cómo funciona el negocio. Han aprendido de los medios de comunicación, y entienden el negocio mucho mejor gracias a los programas de televisión y los trucos publicitarios. En el fondo los trucos publicitarios son una forma de aprender cómo va el negocio. Antes, el acceso a la información era bastante más difícil. La representación de la clase obrera estadounidense que recibía esa misma clase obrera era bastante limitada – iba desde la Familia Addams al Show de Ed Sullivan. No había muchas cosas. Ahora los chicos están mucho más puestos; les puedo hablar del negocio. Y tienen unos conceptos muy cínicos, como cuando te dicen que parece que estás en esto sólo por uno mismo, y les respondes “desde luego que sí, ¿pasa algo?” Y después te dicen que no están metidos en esto por la cultura. Entonces yo les digo, “espera, ¿desde cuándo la cultura y la identidad son mutuamente excluyentes?” y van y me dicen “Pues en esta situación, en ésta y en esta otra”. Reflexionan mucho sobre estos asuntos... la filosofía se ha popularizado gracias a los años 60. Antes simplemente era cuestión de que o lo tomas o la dejas. Pero creo que el hip-hop hace que la filosofía, la poesía, la literatura, el arte –todas esas cosas- sean más accesibles. Antes no era así. Pero hay una cosa que no ha cambiado, y es el hecho de que la criminalidad es imprescindible si quieres cambiar el estado de tu consciencia. Todo esto se remonta a los padres fundadores de este país. Cuando existe una tiranía --es la pura verdad-- a no ser que cometes un acto criminal, no vas a cambiar, no vas a estar en contra del sistema. Es necesario --si quieres cambiar tu consciencia tienes que infringir la ley. Porque está todo tan jodido --el sistema establecido en el arte es lo que crea el graffiti, porque es tan excluyente y discriminatorio. ¿Ha cambiado esto? Pues no, pero creo que ahora se nota mucho más. Cuando yo empecé en esto, pensé que el mundo del arte estaba bastante bien, y lo mismo pensaban todos los demás. Todos queríamos formar parte de ese mundo. Ahora, no me importa para nada toda esa mierda.

-AZ In retrospect, what has changed between that time and the present day in graffiti? I am referring specifically to the legal aspects and repression --social, institutional, and artistic-- not to mention the global impact that this culture has had?

-HM The numbers are in our favor. The movement has grown enormously. Private property hasn't changed any - I don't see anybody sharing shit. The distribution of wealth is pretty much the same. None of that has changed. But the accessibility of this culture has changed. I think the question is really how do you gauge the growth of this culture, and why did it grow? The difference between the 70s and now is that the kids are much more cynical, they're much more aware of what business is. From the media they've learned a lot more about business, from the television shows, the programs, and the gimmicks. Gimmicks really are a way of learning about business. In the old days, the access to information was pretty scant. The portrayal of working class America to working class America was pretty limited - it ranged from the Addams family to the Ed Sullivan show. There wasn't a lot of shit. Nowadays, kids are much more - I can talk to them about business. And they have some really cynical concepts, like "you seem to be out for yourself" they will say. And I say "yes. Is there something wrong with that?" And then they say, you're really not in it for the culture. And I say "wait a minute, since when are self and culture are they mutually exclusive?" And then they'll come back with another one. "In this situation, this one and this one." They're a really thoughtful about shit --philosophy has been popularized. That was a result of the 60s. Before it was just love it or leave it or whatever. But I think hip-hop makes philosophy, poetry, literature, art --all of that-- more accessible. You didn't have that before. And now it's a felony, it wasn't that before. But one thing hasn't changed, and that's that criminality is essential for changing the state of your consciousness. This goes back to the founding fathers of this country. When tyranny rules, all that shit, it's true. Unless you commit a criminal act, you're not going to be really you're not going to change; you're not going to be anti-establishment. It's required --for you to change your consciousness you have to break the law. Because everything is so fucked up --the art establishment is what creates graffiti, because it's so exclusionary and so discriminatory. Has that changed? No, but I think it's much more obvious. When I first started, I thought the art world was pretty cool, and so did everybody else. We all wanted to be a part of the art world. Now, I'm not interested at all in that shit.

-AZ ¿Pienso que los museos, las galerías, los comisarios, los editores y los periodistas son en parte responsables de que el graffiti se haya mantenido ilegal de forma indefinida, a pesar de que esté "vestido de seda"? Le pregunto esto porque todo parece indicar que, para estos profesionales, entre los que por supuesto me incluyo a mí mismo, la teoría del arte es una cosa, y la práctica artística es otra muy diferente.

-HM La responsabilidad de estos profesionales que has mencionado es realmente la de proteger el valor del producto que les asigna el consejo directivo; no creo que tengan una responsabilidad para con el graffiti o para las masas o el público. Deben mantener la mayor estabilidad posible en el producto. No pienso en ellos – esa gente me importa un bledo. Me da igual lo que digan; me da igual lo que piensen. Ya no me importa. Las cosas se han vuelto en su contra – su mundo me parece una mierda. Antes me preocupaba mucho por ellos, pero cuanto más aprendía sobre ellos, más me daba cuenta de que no los necesito. Tardé 30 años en darme cuenta de que el mundo del arte –todo es encaje. Cuando le quitas el vestido de seda a la mona, lo único que queda es una mona. Si les quitas el vestido de seda a estos monos, ni siquiera quedan unos monos. Así que puedo decir con total sinceridad que me importan una mierda. No son nadie; ni siquiera son peligrosos. Su mundo está desvaneciéndose a marchas forzadas. ¿Cuál es mi objetivo ahora? Llegar a un público lo más amplio posible – casi como si borrara todas las instituciones del mapa – los museos, las revistas de arte, un grupo de gente burguesa que defienden sus propios intereses etc., y volver a empezar. El negocio de las instituciones es el de cuidar a los suyos. Me importa una mierda la teoría del arte. No tiene nada que ver con nosotros. Fíjate en ese tío – Lewis Hyde, el que escribió *The Gift*. Se pasa el día hablando de los estafadores, y de lo importantes que son... nosotros le llevamos la vanguardia de la cultura del estafador en la historia de América y va el pendejo éste y nos dice que no le interesa el graffiti. No he visto una cosa tan jodidamente estúpida en mi vida. Escribió un libro de 700 páginas, supuestamente el mejor libro sobre el arte como mercancía de consumo y el tío éste va hace exactamente lo mismo. Tenía ganas de decir "¿Quién coño eres tú? Nadie ha dicho que seas un buen crítico de arte, ¿así que quién coño te ha pedido tu opinión?" Mi trabajo no es descubrir si los intelectuales son hipócritas o no. Lo que yo hago es intentar que esta forma de arte llegue a un público lo más amplio posible. Las instituciones no hacen eso. Al contrario, para ellos las personas de la clase obrera son los que trabajan en la limpieza del museo. Sólo aguantan su presencia cuando hacen eso, y no quieren verlos por allí, no quieren verlos para nada. Y ni por asomo quieren ver su arte colgado de las paredes.

Do you think that museums, galleries, curators, editors, and journalists have any responsibility for maintaining the status of graffiti as indefinitely illegal, even if it's 'wrapped in silk'? I ask this because everything seems to indicate that for all of these professionals that I mention, including those that include me of course, art theory is one thing, while practice is something quite different.

Their responsibility is really to safeguard the value of the commodity that the board of trustees assigns them; I don't think they have a responsibility to graffiti or the masses to the public. They have a responsibility to maintain as stable a commodity as possible. I don't care about them --those people don't mean shit to me. I don't care what they say. I don't care what they think. Not anymore. The tables have turned --their world looks like shit to me. I used to be very concerned about them, and the more I learned about them, the more I realized I don't need these people. It took me a full 30 years to realize that the art world -it's all lace. When you took the lace off the monkey it was nothing but a monkey. When you took the lace off of these monkeys, there weren't any monkeys there. So I honestly and sincerely do not give a fuck about them. They ain't nobody, they're not even dangerous. Their world is rapidly fading. Who's my target now? As broad an audience as possible –it's almost like erasing all institutions –museums, art magazines, a bunch of bougie people sitting around and looking after their interests, etc. – and starting over again. Institutions are in the business of taking care of their own. I don't give a fuck about art theory. It has nothing to do with us. Look at this guy – Lewis Hyde, who wrote *The Gift* – and he's all about tricksters and the importance of tricksters. We bring him the vanguard of trickster culture in American history and this pendejo says he's not really interested in graffiti. Well aren't you the dumbest fuck I ever seen! He writes a 700-page book –supposedly the best book on commodification, and this pendejo turns around and does exactly that. Who the fuck are you? Nobody said you were a great art critic, so who the fuck asked you? I'm not in the business of figuring out whether intellectuals are hypocrites or not. I'm in the business of promoting this art form to as broad an audience as possible. That's not what institutions are about. On the contrary. Their definition of working class people is people who work in the museum cleaning up. That's as close as they want them, and they don't want to see them around the lot, they don't want to see them at all. And they sure as hell don't want to see their art up on the walls.

-AZ ¿Cuál ha sido, en este sentido, la relación histórica y verdadera entre la cultura y el mercado? Me viene a la mente el nombre de Sidney Janis.

-HM El mercado lo adoptó en 1980 a través de esa muestra - "La nueva onda" o alguna gilipollez de esas. Había unos cuantos críticos de arte jóvenes, y lo adoptaron basándose en el hecho de que se lo estaban pasando directamente desde el SVA, a través de artistas como Futura, Crash, Lady Pink, y todos estos autores de pseudo-graffiti que les iban como anillo al dedo, que sabían cómo se esperaba que vistieran. Fueron adoptados por el mundo del arte, que poco después los tiró a la basura. No sé si fue porque no eran buenos- aunque sé que no lo eran -, pero creo que el mundo del arte los trató como si fuesen una tendencia, y las tendencias duran unos cinco años. El mundo del arte no trata las cosas como tendencias, sino como inversiones. Puede que no estés en alza ahora mismo, pero puedes remontar en el futuro. Es igual que lo que hicieron con Basquiat. No lo hicieron tanto con Haring, pero sí con Basquiat. Porque el verdadera tema aquí es el mundo del arte europeo y el mundo del arte americano que se le une. [Pausa] Estoy cansado. [Pareces estar agobiado.] Lo estoy. Y estoy cansado de este tipo de preguntas. Estoy cansado porque qué me importa a mí cómo el mundo del arte se la cagó cuando trató de este tema, y ¿para qué voy a expresar mi opinión sobre si funciona o no el mundo del arte? Son cosas que ya no me importan. Es como el Padre Flannigan- ¿a quién le importa una mierda si me tenía que hablar de las drogas? - simplemente me da igual. Me lo pasé bien, y expandí mi mente, y mi vida cambió para mejor, así que no tenía porqué preocuparme por todas esas cosas. Es como ir a la iglesia. Hablar del mundo del arte es como ir a la iglesia - es lo último que querría estar haciendo; es algo que antes me afectaba pero que ya no. Me siento como un caballo de carreras que va por delante de todos los demás. ¿Para qué voy a preocuparme por los que tengo detrás? Voy a pensar en lo que tengo delante. Son los que van detrás quienes tienen que preocuparse por mí; yo no tengo porqué pensar en ellos. No estoy siendo arrogante; simplemente acabas harto de seguirles. Lo único que hicieron fue obstaculizar todo lo que hacíamos.

-AZ What has been, in this sense, the historical and actual relationship between this culture and the market? Sidney Janis' name comes to mind.

-HM The market picked it up in 1980 through this show - 'new wave' or some shit. There were a bunch of young critics involved, and they picked it up based on that it was being handed to them straight from SVA through artists like Futura, Crash, Lady Pink, and all of these pseudo-graff writers that were really acceptable to them, they know how to dress they way they were expected to, they were embraced by the art world and then they got spit out. I don't know if they got spit out because they weren't good -although I know that they weren't good- but I think that the art world handled them as a trend and trends last about 5 years. The art world doesn't handle things as trends, they handle them as investments. You may not be that powerful now, but you go back to it later on. Like they did with Basquiat. Not with Haring as much, but with Basquiat. Because what you're really talking about is the European art world and the American art world that joins into it. [stops] I'm tired. [You seem frazzled] I am frazzled. I'm tired by this line of questioning also. I'm tired because, why do I care about how the art world fucked up on this, or divulging my opinion on how the art world functions or not. That's not important to me anymore. It's like Father Flannigan --who gives a fuck about whether FF had to tell me about drugs - I just don't care. I was enjoying it and expanding my mind and it would change my life for the better so why would I care about all that stuff? It's like going to church. Talking about the art world is like going to church - it's the last thing I want to do, and it used to affect me but it doesn't affect me anymore. I feel like a racehorse and I'm out in front of everyone else. Why do I gotta to worry about what's behind me? I gotta worry about what's in front of me. They gotta worry about me; I don't have to worry about them. I'm not being arrogant; you just get tired of going after them. All they ever did was impede whatever we did.



- AZ ¿Qué criterios determinan la selección de los artistas que aparecen en este libro? Una de las cosas que resultan más obvias es que las consideraciones estéticas no fueron lo más relevante.
- HM Eso no es cierto, porque lo que significa la estética es... recuerdo que Marcuse empezó a hablar sobre cómo el sentido de la estética es parte del intelecto. Tenemos cinco sentidos y hay que considerarlos parte de nuestra inteligencia. Es casi como si el medio de producción determinase el cambio. Cuando eso sucede, quién sabe si tenemos sólo cinco sentidos que determinan lo que es el arte; hay que darle la vuelta a la cosa. Si yo no tengo que vivir según las reglas del mundo del arte, quizás el corazón sea uno de ellas, quizás lo sea el deporte, o puede que un gancho de derecha sea más importante que nuestro nivel de saturación o el punto de modulación. Así que hay cosas que son importantes que no tienen nada que ver con lo estético— éstos eran los conflictos a los que nos enfrentábamos. Como el nivel hasta el que debían subir. Nato siempre se preguntaba eso: decía que un maestro es alguien que sube sin parar, mientras que había otro tío que decía que para ser rey tienes que escribir en el metro, y todas estas otras reglas que iban en contra del mundo del arte. Tenían mucha suerte. El tipo que dice que no eres nadie a no ser que pintes los trenes, bueno, tiene muchos trenes. Y el que dice que no también tiene sus razones para pensar eso. Cuando te pones a pensarlo de verdad, para mí todo depende de quién contribuye más. Y ahora ya ni siquiera puedes basarte en eso. No se puede afirmar que según la definición del arte que estaba vigente en 1898 Van Gogh subía o fuera un artista importante. Él no fue importante. Pero sí llegaría a serlo. En otras pa-

What criteria determine the selection of artists in this book? The obvious thing to me is that aesthetic considerations are not the most relevant.

That's not true, because what aesthetics means is --I remember Marcuse started to talk about how aesthetics was part of the intellect. You have five senses and those five senses --you have to think of them as part off your intelligence. It's almost like the means of production determines change. If that's the case, then what's to tell us that it's just five senses that determine what art is --let's switch it around. If I don't have to live by the prescriptions of the art world, then maybe heart is one of them, maybe athletics is one of them, maybe a right hook is more important than your saturation level or your modulation point. So the things that are important besides all of these aesthetic things are all these other things-- these are the conflicts that we had. Like how much did they get up? Nato was always asking that --saying a master is someone who gets up. Another guy was saying you had to write on the subways to be a king, and all these other prescriptions that smack of the art world, also. They're very privileged. The guy who's saying you're nobody unless you paint on the trains, well, he's got a lot of trains. And the guy who's saying if you're not up --well there's a reason he's saying that, too. When you get down to it, to me, it's kind of, whoever contributes the most. And you can't even judge it by now. You can't say that in 1898 by the definition of what was art is and getting up that van Gogh was an important artist. He was not impor-

labras, lo que importa no es tanto el presente, sino lo que será y que se hará. Y el otro factor importante de la genialidad es el punto hasta el cual se ve reprimida. Así que si tienes, por ejemplo, un artista que realiza uno o dos cuadros fantásticos cada cinco años, verdaderamente geniales, y tienes otros que pinta 5.000 cada cinco años-- ¿es el que pinta 5.000 cuadros un genio, y el otro no? No, ambos son genios. ¿Es uno de ellos más genial que el otro? Yo diría que depende de esos dos cuadros. De hecho, diría que depende de sólo uno de ellos. Si ese cuadro es mejor que los otros 5.000, entonces allí está el genio. No es cuestión de cantidad, es cuestión de llegar a lo sublime, en mi opinión. Eso no es lo que dice el arte, así que lo que quise hacer fue introducir ese concepto en el mundo del graffiti, y creo que lo he logrado. La idea de que tenemos que cuidar a nuestros genios y de que la genialidad no sólo depende de la cantidad. También implica valor, o, más bien, valores. Significa pasión, y para mí la pasión determina la calidad de la obra. La persona también: ¿cómo de interesante es la persona? La obra va a representar lo interesante que sea la persona. Nunca he visto que una persona aburrida pudiese crear buen arte. Pesada sí, pero nunca aburrida. Estoy pensando en un artista en concreto -- es tan aburrido que no puedes ni hablar con él. Pero llega a ser tan aburrido que su arte es como el otro lado del universo. Nadie podría haberse imaginado que el *yin* pudiese llegar a ser tan enormemente aburrido. Y que el *yang* pudiese ser lo contrario. ¿Y qué es lo contrario? El *yin* es la persona más absolutamente aburrida, y el *yang* es la belleza del arte genérico. Es como si llevases el arte genérico a su nivel más alto en este artista.

tant. But he would be important. In other words the importance is not so much now, but it's a question of what it will be and what it will do. And the other important factor in genius is, how much is it suppressed? So if you have, for example, an artist who paints one or two great paintings every five years, really genius, and you have another who paints 5,000 every five years-- is the guy who paints 5,000 a genius and the other one's not? No, they're both geniuses. Is this guy more of a genius than the other one? I'd say it depends on those two paintings. In fact, I'd say it depends on one. If that one painting is better than the 5,000, than he's the genius. It's not a question of quantity, it's a question of the sublime, I'd say. That's not what the art world says, so I wanted to introduce that concept into the graffiti world, and I think that I have. That we have to take care of our geniuses and a genius does more than just quantity. It also means value, or values, rather. It means passion -- I think passion determines the quality of the art. The person, also, how interesting is that person? The work is going to represent how interesting that person is. I've never seen a boring person create great art. Tedious yes, boring never. One artist in particular that I'm thinking of -- he's so boring you can't even talk to him. But he's so intensely boring, that his art -- it's like the whole other side of the universe. It's just that no one ever thought that *yin* would be absolutely boring. And that *yang* would be its opposite. And what is its opposite? The *yin* is most absolutely boring person, and the *yang* is the beauty of generic art. It's like taking generic art to its highest level in this one artist.

-AZ **La clandestinidad y el encarcelamiento, aparte de otros aspectos importantes que ya he mencionado, han dotado a esta cultura de un aire de heroísmo y romanticismo que sin duda han propagado el apoyo tácito y/o la declaración de que siempre podremos contar con esta forma de expresión callejera, sobre todo entre la gente joven. En su opinión, ¿es justo y razonable el precio que tienen que pagar más adelante estos artistas, o se ha visto determinado en algunos casos por esta aparente educación que ha sido interrumpida por la condición y el perfil del graffiti y el hecho de que cuestione la industria que eufemísticamente se define como "el sector de la inmobiliaria"?**

-HM **No tengo ni idea de qué coño me está preguntando, pero me imagine que lo que quiere saber es si la cárcel y todo eso le dan un aire de romanticismo a la cosa. Claro, por supuesto que lo hace, porque es romántico. Yo no sé nada sobre aires de romanticismo. Creo que el romanticismo es una parte esencial de la vida. Es más pragmático que el pragmatismo porque es lo que une a la gente. Si no fuese por el corazón y el romanticismo, no podría haber una relación entre dos personas, no habría humanidad. ¡No habría nada! Así que el romanticismo no es un aire para mí. De modo que la ilegalidad y la cárcel y todas esas cosas son cosas muy reales. Implican mucho sufrimiento. Y proteger sus aspectos de romanticismo está claro que va a realzar la obra; la obra no tiene valor si no tiene romanticismo; sin romanticismo la existencia humana no tiene ningún valor. Creo que está bien que tengan que pagar ese precio. Depende del punto de vista. ¿Creo que deben pagar el precio? Mira, quieren acabar con la propiedad privada; no respetan el aspecto más importante de la sociedad. ¿Por qué no iban a sufrir por ello? Depende del punto de vista. El sistema puede justificar el hecho de que intenta acabar con todo aquello que le suponga una amenaza. ¿Qué quiere que le diga, que ese sistema no tiene derecho a prevenir su propia destrucción? No es una cuestión de función. Es algo que va a suceder. Quizás no sea a través del graffiti, pero la democratización del arte es la mayor contribución del siglo veinte – la música salió del auditorio y llegó a las masas. Nadie podría decir que Revolver no representaba el nivel más alto de la música—eso no hay quien lo cuestione. O Fats Waller – era simplemente perfecto.**

-AZ **Secrecy and imprisonment, among other important aspects that I have already mentioned, have lent this culture an air of heroism and romance that undoubtedly has propagated the tacit support and or declaration that we will always be able to count on this form of street expression, especially among young people. Is the price that these artists subsequently pay for their practice fair and reasonable in your opinion, or in some cases has it been determined by this apparent education interrupted by the condition and the profile of graffiti and the act of questioning those who euphemistically call themselves the 'real estate' industry?**

-HM **I don't know what the fuck the question is but I imagine that the question is whether prison and all that give it an air of romanticism. Yes, of course it does because it is romantic. And I don't know about airs of romanticism. I think that romanticism is an essential part of life. It's more pragmatic than pragmatism because it's what bonds people together. If it weren't for heart and romance, you wouldn't have a relationship between two people, there would be no humanity. Nothing would exist! So romance is not an air to me. So the illegality and prison and all those things are very real things. And there's suffering that goes into them. And the way to protect being romantic about them -- of course they're going to enhance the work; the work doesn't have value without romance. No work has value without romance; human existence doesn't have value without romance. I think they should be paying that price. It depends on where you stand. From my perspective, do I think they should be paying that price? Look, they want to overthrow the --they don't want to respect the most important aspect of the society, they don't respect private property. Why shouldn't they suffer for that? Depends on where you stand. The system is justified in trying to repress anything that overthrows it. What am I going to say, that the system doesn't have the right to prevent its demise? It's not a question of function. This will happen. Not maybe through graffiti, but the democratization of art is the largest contribution of the 20th century – that music was liberated from the chamber room to the masses. No one could say that Revolver wasn't the highest level of music – you couldn't fuck with that. Or Fats Waller --it was just perfect.**

-AZ ¿Por qué cree que la sola palabra graffiti causa incomodidad entre los poderes políticos, mediáticos y artísticos? ¿Piensa que hay muchos Poncio Pilatos en esta historia, una historia que casi todos queremos evitar, en la que miramos hacia otro lado, como si no existiese, o como si no fuese con nosotros?

-HM Aquí un chorro de ratas --para ser específico: desde Arnold Lehman del Brooklyn Museum hasta Robert Storr del MoMA, pasando por Thelma Golden del Studio Museum en Harlem y El Museo del Barrio, o incluso Lydia Yee del Bronx Museum, todas las instituciones con las que hemos tratado-- todos han intentado hacer como que están a favor del arte, o que incluso son marxistas o algo por el estilo, y no son más que chorradas e hipocresía. Como solía decir Malcolm X, no son más que negritos de casa, esclavos domésticos que cuidan de la mierda del señor de la casa. Es lo único que hacen. Cuanto más viejo me hago más me doy cuenta de que sólo son esto. Eso es lo que pienso de ellos, que cuidan de la casa de los coleccionistas y van por allí diciendo que sus locales son interesantes y que su programas son interesantes, cuando en realidad no lo son en absoluto. ¿Cómo puede ser que la única forma de arte americano exista durante 38 años sin que nadie le dedique ni una exposición? Es algo que no me entra en la cabeza. No he visto que suceda algo así en ningún otro lugar. Están cuidando de la casa mejor de lo que lo hizo ningún negro de la historia. Están haciendo su trabajo tan bien que ya nadie necesita sus casas. Han protegido tanto su casa que se me ha olvidado dónde está. Eso es todo.

No me gustan estas preguntas - le otorgan todo el protagonismo al mundo del arte. Que se jodan.

-AZ Why do you think among political, media, and artistic powers the sole mention of graffiti provokes discomfort? Does it appear to you that there are many Pontius Pilates in this story, a story that almost all want to avoid by looking some other way as if it wouldn't exist or wouldn't imply us all?

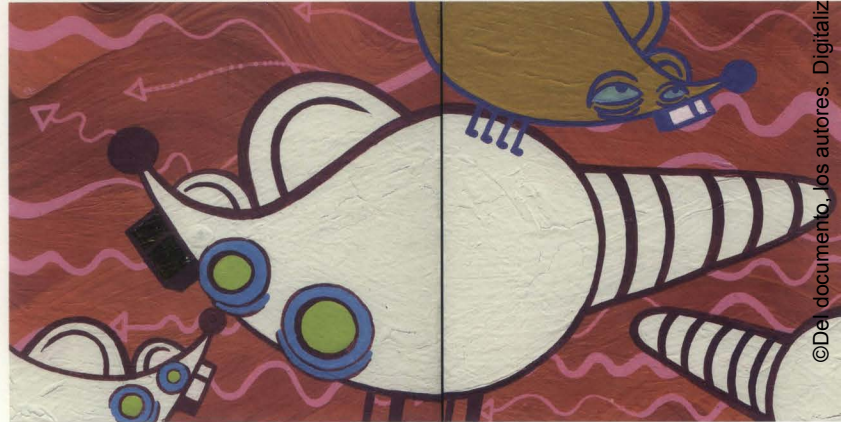
-HM Here come the rats --to be specific, Arnold Lehman from the Brooklyn Museum to Robert Storr from MoMA, Thelma Golden of the Studio Museum in Harlem, El Museo del Barrio, even Lydia Yee of the Bronx Museum, all of the institutions that we've dealt with -- all of them are guilty of trying to con themselves that they're pro-art or even portray themselves as Marxist or whatever, and it's all double-talk and bullshit. They're all what Malcolm X used to call house-niggers. It's nothing but house niggers taking care of the man's shit. That's all they're doing. The older I get the more I realize that it's just a nothing but sambos. That's how I feel about them, they're taking care of the house for the collectors and saying that their places are interesting and their programs are interesting when they're not at all. How can the only American art be around for 38 years and not have a major exhibition? It's beyond me. I've never seen it happen anywhere else. They're watching the house better than any other house nigger ever in history. They're doing such a good job, nobody even need their houses anymore. They protected it so much, that I forgot where the house was. That's it. I don't like these questions --it puts all of the protagonism in the art world's hands. Fuck 'em.



Rale

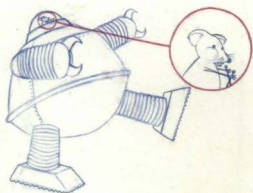


Rate

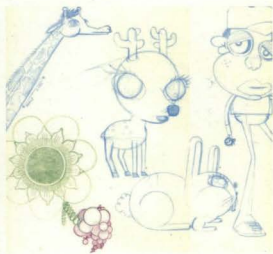
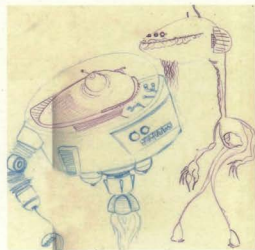






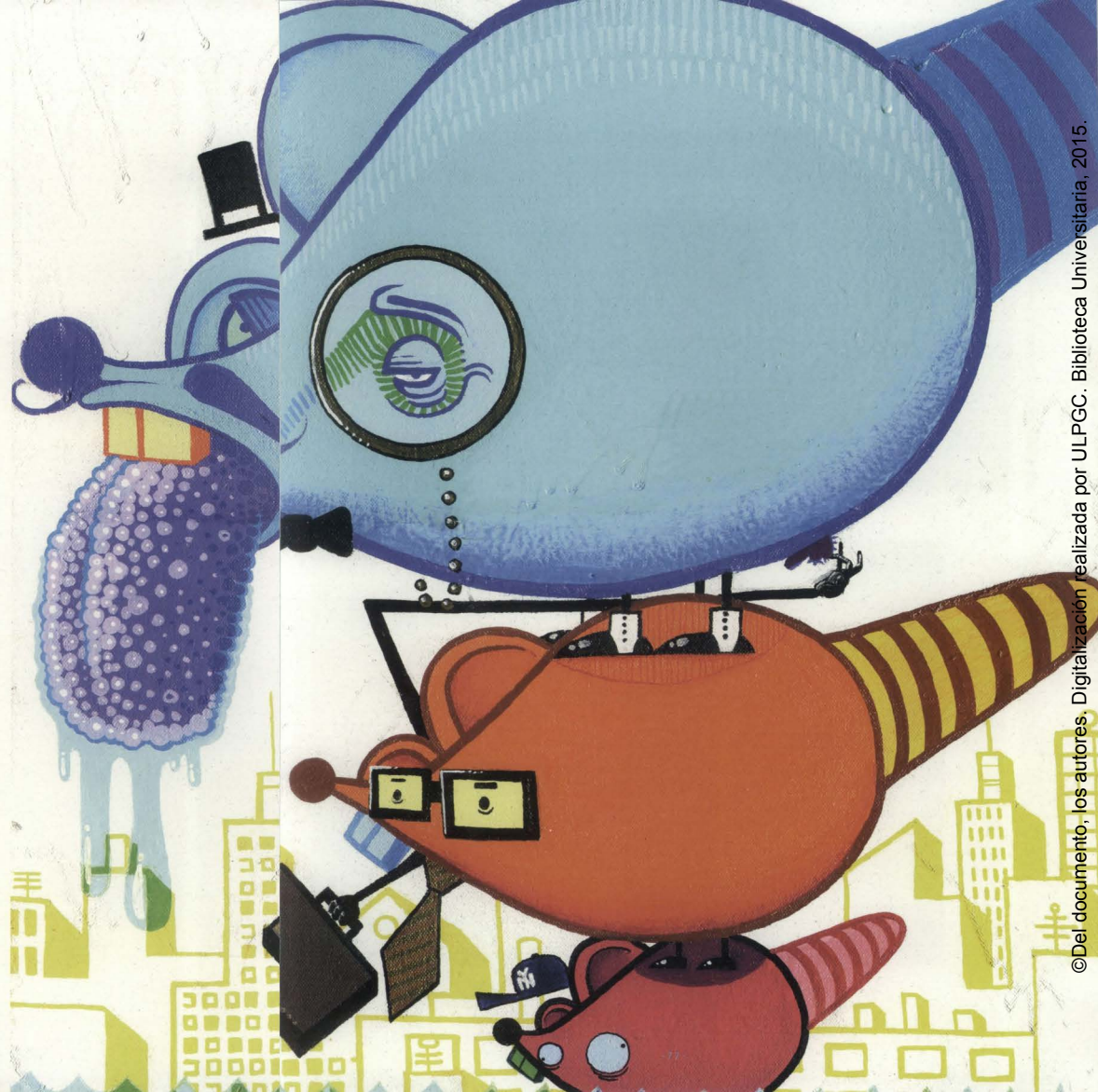


Rate





*Rate*







*Undetermined writers*



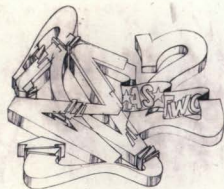




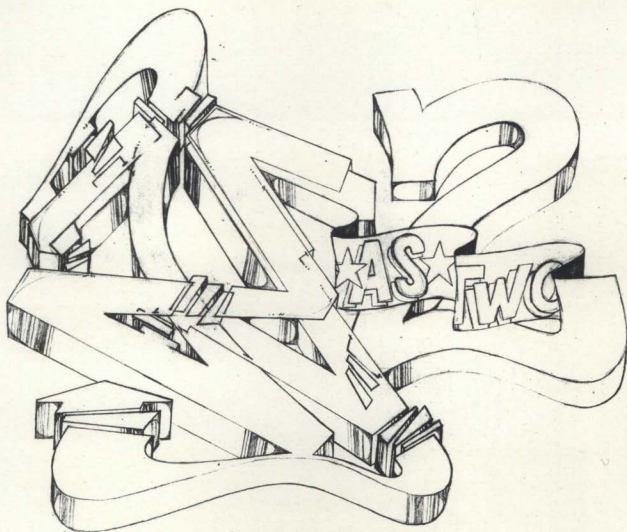
*Undetermined writers*







Riff 170





*Duel*



*Beas*



*Mr*



Pane



Femen





Red 2



Oc







*Old School New Skool*



*Pack*



*Paint*



*Pi, Key S & Kel*

*Pent*





Untitled











26



cont. 

some publicity as soon as I get some articles and pictures for them. You can say things that I'm trying Very Hard to get something together... if you could at all please write to me and send some advice if any and some pictures..... I know that it probably won't take you too long to go out there and get a little publicity for me, or if not send me some names and addresses and I'll see if I could do it.

One important thing I wanted to ask you was the names and addresses of the two men or women who purchased the two large canvases which I painted. You see I want to exchange some words and ideas with them about the paintings, and maybe get them interviewed by the Air Force Newspaper, or local paper, on their opinion of the graffiti that they brought...

I hope that what I ask of you does not interfere with what you are presently trying to achieve, because I know that you are a very active man and you do have a lot of things you have to take care of, but they should it doesn't even hurt to try, think about it...

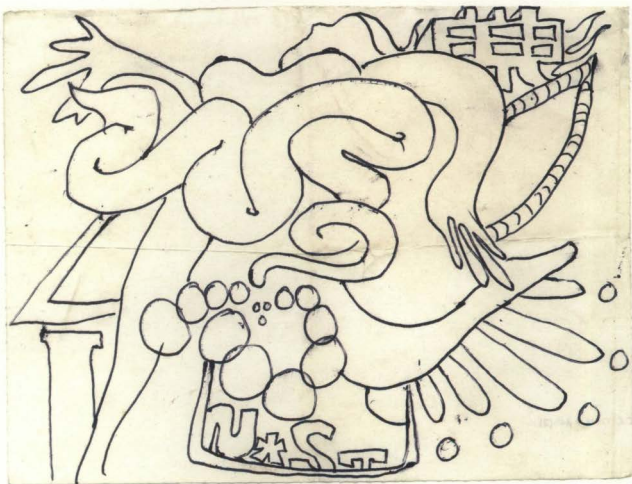
Well see, I have to bring this letter to an immediate close but will write to you again soon... Write back things, and give me some advice or reply... Best as for now. Later On... and good luck with what you're doing... Yours truly, [Signature]





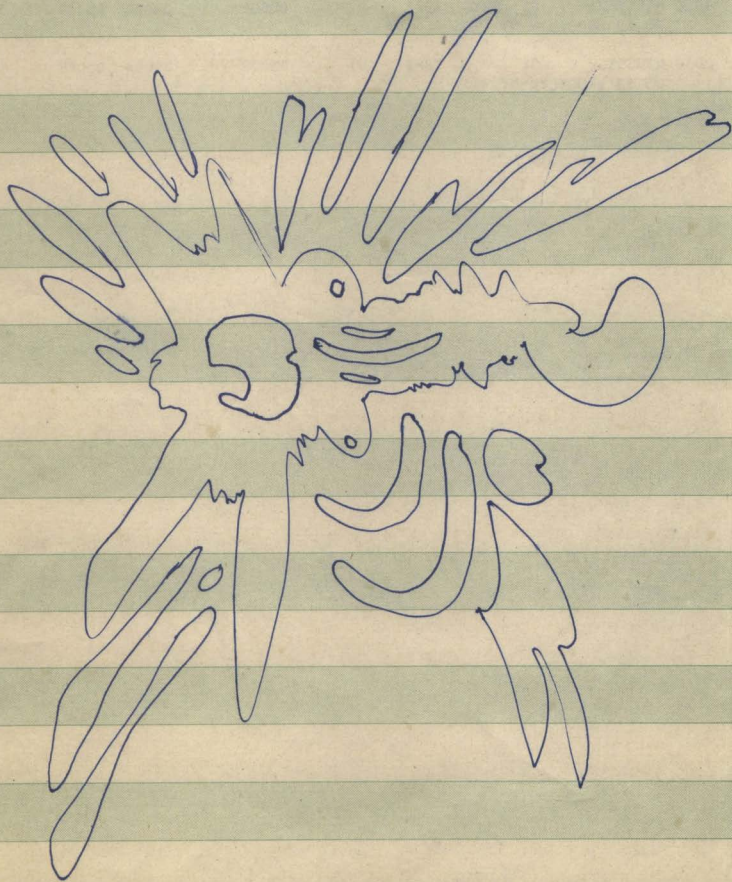


*Hint 707*



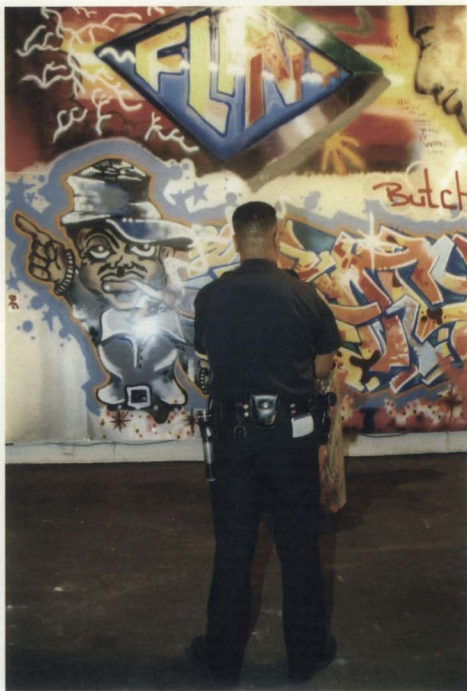






1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76





*Blade*







*Blade*

















Mica

TO MY BROTHER HUGO,  
SKETCH OF BARWIRE FOR "PALESTINIAN CURVES". *gh* →

7/10/89



*gh*

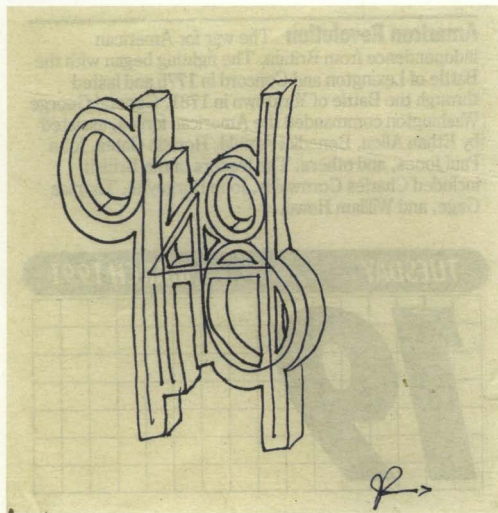
*gh*

*gh*



|





*Mico*







No Joda



Jugg & Ja



*Ven & Ghost*



*Ven*





Skuf



Vamm







Mosca





*Ve one*





*Palm*





*Nata*





# CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO



## 7.1 DISTORSIONES. DOCUMENTOS. NADERÍAS Y RELATOS

Comisarios: Alicia Murriá, Gopi Sadarangani, Néstor Torrens  
26 enero - 25 marzo

## NIKI DE SAINT PHALLE & JEAN TINGUELY. L'ART ET L'AMOUR

Comisario: Andrés Pardey  
13 abril - 24 junio

## WEATHER REPORT. CAMBIO CLIMÁTICO Y ARTES VISUALES

Comisario: Álvaro Rodríguez Fominaya  
13 julio - 16 septiembre

## MANUEL DE LA PEÑA. ESTRUCTURALISMO Y EXPERIMENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA DE LOS 60

Comisario: José Luis Gago Vaquero  
5 octubre - 5 enero 2008

## PAUL KLEE. LA INFANCIA EN LA EDAD ADULTA

Comisario: Mark Gisbourne  
19 octubre 2007 - 5 enero 2008

# CAAM

peque oinque ues balcones, 11 san antonio abad

# 2007

## JOSEPH KOSUTH

27 febrero - 15 abril

## A TRAVÉS DE PAREDES

Comisaria: Neus Miró  
27 abril - 15 julio

## IMÁGENES DEL OTRO LADO

Comisario: Peio Aguirre  
31 julio - 14 octubre

## LÍNEAS DE MIRA

Comisaria: Amparo Lozano  
9 noviembre 2007 - 20 enero 2008

# ARCO

07

| MADRID |

A R  
C O



FERIA INTERNACIONAL  
DE ARTE CONTEMPORÁNEO

15 AL 19 DE FEBRERO | FERIA DE MADRID



IFEMA  
Feria de  
Madrid

LINEA IFEMA

INFOIFEMA 902 22 19 13  
EXPOSITORES 902 22 18 14  
INTERNACIONAL 902 97 02 9098

FAX 910 91 02 07 98

IFEMA  
Paseo de Madrid  
28002 Madrid

arco@ifema.es  
www.arco-ifema.es





Nato

Nato  
Nato N! Nto  
Nto Nto Nto  
Nto Nto Nto  
Nto Nto Nto

*Key 5, Pistol, Nos, Ale, Gig, Keith Haring, Ja one, Kel, Fen 4, Les & Jesus Faves, Mers, Killer, Ghost, Earnot, Case 2, Fresh, Phase 2, David Schmidlap, Jake 5, Joys, Comet, Dime 2, Butch, Tracy 168, Fabe, Sp, Rate, Riff 170, Duel, Beser, Mr, Fane, Femen, Ted 2, Oe, Nozer, Fack, Fent, Faint, Fi, Kel, Ufr, Flint 707, Blade, Nov, Mico, Na Joda, Jugg, Ven, Skuf, Vamm, Mosca, Ve one, Pasm, Nato, Hugo Martinez.*

