2º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina. Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, 2014.

FRIENDS VANDALS? ¿DE QUIÉN ES EL ARTE? Vandalismos en la escena del Street Art local.

dos Santos Maria Laura.

Cita:

dos Santos Maria Laura (Octubre, 2014). *FRIENDS VANDALS? ¿DE QUIÉN ES EL ARTE? Vandalismos en la escena del Street Art local. 2º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina. Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/lalys/13

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pz33/2mg

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

FRIENDS VANDALS… ¿DE QUIÉN ES EL ARTE?*
Vandalismos en la escena del *Street Art* local

María Laura dos Santos | lalysds@gmail.com

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)

**Versión previa a publicación electrónica, para circulación con fines académicos y de divulgación.*

Citas:

dos Santos, Laura (2014) ***FRIENDS VANDALS*… ¿DE QUIÉN ES EL ARTE? Vandalismos en la escena del *Street Art* local,** en *Actas del* 2º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina [en prensa]. 29, 30 y 31 de octubre de 2014, Buenos Aires, Grupo de estudio sobre arte público en Argentina (GEAP-Argentina): Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letra, Universidad de Buenos Aires.

Resumen

En octubre de 2010 fue inaugurada, en la Galería Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina), la muestra del artista peruano José Carlos Martinat titulada *Ejercicios para galería*. Martinat expuso algunas piezas de arte urbano, más específicamente, fragmentos de *graffiti* y murales de artistas del *street Art* local que habían sido extraídas físicamente de sus espacios, es decir, re-contextualizadas como una nueva obra de arte en el marco de la galería. La presente ponencia procura analizar las repercusiones de dicha exposición con el objetivo de destacar los debates que se generaron alrededor de la misma en las redes sociales y el hecho de violencia que tuvo lugar el día de la inauguración por acción de algunos representantes del arte en la calle que se sintieron agraviados, así como también reflexionar sobre dichos debates que configuran una oposición entre el "arte en la calle" y los "circuitos oficiales del arte".

Ejercicio para galería permite retomar las discusiones teóricas de conceptos como el de "intervención" y "vandalización" que fueron el centro del debate, definiendo el uso de prácticas en diferentes esferas de la creación artística. Una de las hipótesis de este trabajo sostiene que tanto las narrativas curatoriales que sustentaron su trabajo como los conceptos teóricos que Martinat expuso para validar la obra fueron equivocados o vulnerables; basados en escaso conocimiento de la escena contemporánea del arte en la calle. Con tal propósito, confrontaremos el linaje al que se lo remite (apropiacionismo como práctica muy usual en el arte contemporáneo) con relación con la post-producción como estética. Articularemos los conceptos mencionados para ver las posibilidades críticas del choque de estos dos escenarios creativos.

Palabras clave: arte contemporáneo, vandalización, *street art*, graffiti, arte en la calle, arte público, intervenciones urbanas, post-producción, apropiacionismo.

Introducción

En octubre de 2010 fue inaugurada, en la Galería Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina), la muestra del artista peruano José Carlos Martinat titulada *Ejercicios para galería*. La misma exponía maquetas, fragmentos de murales y graffiti que el artista había levantado de las paredes mediante una técnica que recoge el revoque y las capas pictóricas de un muro. Estos fragmentos de producciones de artistas del *street Art* local que habían sido extraídos físicamente de sus espacios, se expusieron re-contextualizados; presentados como obra de arte en el marco de la galería fueron valuados y exhibidos como objetos de arte contemporáneo.

La noticia circuló rápidamente entre los miembros de la escena del arte urbano ante al hallazgo de los murales mutilados por la técnica de apropiación agresiva, que dejaba las imágenes deterioradas. El repudio generalizado de cierto sector del público se expresó en las redes sociales y en medio de una tensión insostenible todo culminó en un "escrache" el día de la inauguración. Esta acción consistió en una irrupción por parte de algunos artistas urbanos, quienes presentándose en la galería abrieron los matafuegos del local y aprovechando la escasa visibilidad y la situación de caos generada vandalizaron con aerosol las obras expuestas y otros bienes. Todo el hecho fue registrado por el artista quien lo entendió como cierre de este "ejercicio", sin embargo *a posteriori* la muestra se clausuró y la efervescencia siguió por un tiempo prolongado en las redes sociales[1].

Ejercicio para galería permite retomar las discusiones teóricas de conceptos como el de "intervención" y "vandalización" que fueron el centro del debate, definiendo el uso de estas prácticas en diferentes esferas de la creación artística. Una de las hipótesis de este trabajo sostiene que tanto las narrativas curatoriales que sustentaron la producción como los conceptos teóricos que Martinat expuso para validarla, fueron equivocados o vulnerables; basados en escaso conocimiento de la escena contemporánea del arte en la

[1] Ver Iglesias, Claudio (2010, 14 de Noviembre) Pared contra pared, *Página 12*, recuperado de: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6612-2010-11-14.html, también: Ignatti, Guido (2010) Sobre el arte callejero en interiores, *Revista Sauna*, Año 1 - Numero 4. Recuperado de http://www.revistasauna.com.ar/01_04/05.html [últimas consultas: junio de 2014].

calle. Con tal propósito, confrontaremos el linaje al que se lo remite (apropiacionismo como práctica muy usual en el arte contemporáneo) con relación con la post-producción como estética.

Primera parte:

La muestra en Liprandi, desde la "escena del arte contemporáneo"

El trabajo de Martinat se enmarca en usos y lenguajes del arte conceptual. Viene desarrollando una línea de investigación y producción que explora ámbitos de participación del público: la serie "monumentos vandalizables" y los "ambientes". Como consecuente desarrollo comienza a trabajar sobre las "superficies" de las ciudades.

Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo[2] programó la inauguración de la muestra "Ejercicios para galería"[3] el sábado 30 de octubre de 2010. Unos meses antes, José Carlos Martinat se había documentado para realizar el ejercicio en contexto, sorprendiéndose por la cantidad y calidad del trabajo de los artistas urbanos locales y en sus palabras:

"uno de los motivos que me estimuló repetir esta serie en Bs Aires se debió a que en mayo, cuando la visité con el fin de ver la galería y la ciudad para definir qué ejercicios haría, me sorprendió tanto que me fue imposible no repetir el ejercicio de graffitis que se realizó en Lima, pues las calles estaban plagadas de ellos, y muy buenos"[4].

Para la muestra en Liprandi se organizó con un grupo de ayudantes la "apropiación" de algunas imágenes mediante un procedimiento consistente en la aplicación de una resina sobre las paredes que, una vez seca, permite la remoción de la capa pictórica y el material del muro. Martinat tenía experiencia en el uso de esta técnica y había expuesto este tipo

[2] Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo funciona desde el año 2010 en Av. de Mayo 1480, Buenos Aires, Argentina.

[3] Ver http://www.ignacioliprandi.com/2010.html [última consulta: junio de 2014].

[4] Martinat, José Carlos, *lo ultimo por este medio*, nota en Facebook, 7 de noviembre de 2010 [última consulta: marzo de 2012].

de obras en Lima[5] y Chile[6] donde se apropió físicamente de pintadas políticas y neograffiti. Para los relatos curatoriales de esas muestras el artista se interesa por la problemática del vandalismo en la forma de "pintas políticas, graffitis y otros tipos de registro visual callejero"[7]. La muestra en Liprandi incorporó maquetas vandalizables a pequeña escala, cuyo diseño combinaba formas de edificios públicos de la Ciudad de Buenos Aires y "graffitis vandalizados", como llama a estos fragmentos de murales obtenidos con la técnica de resina.

El texto de catálogo[8] que la galería circuló para la ocasión fue preparado por Tatiana Cuevas, curadora de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima – MALI donde Martinat venía exhibiendo desde el año 2009. También se distribuyeron otros textos directamente desde el artista, a manera de notas en su perfil en la red Facebook, con posibilidad de intercambio de opiniones entre éste y el público. En estas notas el artista propone otros conceptos para entender la obra presentada en Liprandi, apartándose del relato curatorial. Nos referimos a las notas tituladas "Respuesta" y "Lo último por este medio", que no están actualmente disponibles desde que Martinat decidió cerrar su perfil en dicha red social.

Tatiana Cuevas destaca en el texto curatorial que uno de los motores de Martinat es la idea de "emitir y recibir información", explorando ámbitos que lo llevan a la "otra cara de la vida pública"[9] se interesa por los muros y sus mensajes. Observa al graffiti como

---

[5] (2010) Galería Revolver, *Ejercicios de adición y sustracción para distracción*, exhibición programada del 5 al 30 de abril de 2010, Lima, recuperado de: http://revolvergaleria.com/ejercicios-de-adicion-y-sustraccion-para-distraccion/ [última consulta: junio de 2014]. En septiembre de 2009 Martinat participó allí mismo en una muestra colectiva con sus maquetas. (2009) Galería Revolver, *Proyectos*, exhibición programada del 11 de Septiembre al 3 Octubre 2009, Lima, recuperado de: http://revolvergaleria.com/proyectos/ [última consulta: junio de 2014].

[6] (2010) Galería Patricia Ready, *El fin del principio*, exhibición programada del 8 de septiembre al 8 de octubre de 2010, comunicado de prensa, Santiago, recuperado de http://www.galeriapready.cl/GALERIA2/images/stories/prensa/prensa_revolver_galeria/comunicado_de_prensa_revolver.pdf [última consulta: marzo de 2012]. Martinat participó con una instalación titulada *Ejercicio superficial número 4*, (un mes antes de la muestra en Buenos Aires). Ver notas en http://revolvergaleria.com/el-fin-del-principio/ [última consulta: junio de 2014].

[7] Martinat, José Carlos, *Respuesta*, nota en Facebook, 4 de noviembre de 2010 [última consulta: marzo de 2012].

[8] (2010) Foro público *Inauguración José Carlos Martinat - Ejercicios para galería*, evento en Facebook, octubre de 2010, recuperado de: http://www.facebook.com/events/162449603778590/ [última consulta: junio de 2014].

[9] *Ídem.*

práctica factible de ser destruida, haciendo foco en su condición de efímero. Los procesos que Cuevas menciona en la construcción de la obra de Martinat son la apropiación como una *operación forense* y la re-contextualización de un fragmento de tejido urbano en el ámbito de la galería.

El artista en cambio se concentra en el concepto de vandalización, como dejan ver sus notas. Paralelamente destaca que la actividad que desarrolló para la muestra en Liprandi pertenece a otro aspecto de su trabajo en condición de ejercicio y en el cual "experimento realizando una serie de obras que cuestionan a la misma galería, al Estado y al mismo arte"[10]. Asimismo, Martinat describe su práctica como apropiacionismo y "vandalización de la vandalización", implicando que la intervención es una acción transgresora con potencial destructivo sustentado en su propio concepto de vandalismo. El debate que Martinat planteaba como objetivo de la obra, los cuestionamientos que ésta ponía en escena estaban destinados al público del Arte, pero la difusión de la vandalización de los murales generó un choque con los conceptos y reglas que participan del universo del arte callejero debido a que éstos no fueron tenidos en cuenta (o desconocidos / ignorados). Esto provocó la crisis que no pudo ser resuelta sino por medio de la acción violenta, y llevaron a la consiguiente clausura de la muestra[11].

La inauguración y la intervención

Para el momento de la inauguración de la muestra, un grupo de graffiteros se hizo presente en la galería, participando incluso del *vernissage* y consultando los valores de las piezas exhibidas. En determinado momento, se abrieron los extintores de la sala, y en la confusión y la escasa visibilidad aprovecharon para graffitear -"vandalizar"- las piezas de Martinat, hacer inscripciones en las paredes e incluso pintar la lente de la cámara fotográfica del artista y la camisa del galerista. Todo esto fue leído en clave de acción, y

[10] Martinat, José Carlos, *Respuesta*, nota en Facebook, 4 de noviembre de 2010 [última consulta: marzo de 2012].

[11] Aunque el artista dio por concluido el ejercicio, esta acción consiguió el cierre de la muestra. El público siguió acosando con insultos y amenazas a Martinat en las redes, y los artículos se hicieron eco de estos sucesos en tono crítico. Es notable que en todas las exposiciones subsiguientes se excluye la muestra de Liprandi de su *currículum*. Martinat cerró su perfil en la red Facebook y se niega a dar notas referidas a este hecho.

documentado fotográficamente. La muestra se canceló luego de este escrache[12] violento. J.C. Martinat calificó este hecho como el cierre del ciclo: "la vandalización de la vandalización de la vandalización"[13] y desde el punto de vista del proyecto, éste cumplió con todas sus expectativas, concibiendo la intervención como término de la reflexión promovida por la obra. El espacio que la galería había creado en la sección pública de eventos de Facebook se vio repleto de comentarios y discusiones que pusieron de relieve el enojo del sector agraviado por la práctica artística de Martinat, con una minoría que trató de "defender" su trabajo apelando a los discursos del Arte como justificación del accionar. Asimismo, una catarata de insultos y amenazas se descargó sobre la figura del artista, rozando límite con la xenofobia. Las más de doscientas opiniones no pueden dejar de tenerse en cuenta a la hora de analizar estos hechos.

Segunda parte:

La obra de J.C. Martinat, desde "la escena del graffiti"

Para prácticamente la mayoría de los graffiteros[14] y público seguidor del arte urbano, José Carlos Martinat es un ladrón. Este adjetivo puede leerse en casi la totalidad de los comentarios registrados en las páginas de Facebook, directamente de la boca y de la mano de los principales artistas callejeros locales. Extendemos el término "artistas" a estos hacedores de *street art*, ya que ellos mismos se consideran creadores de arte y llamarlos de esa forma permite ubicarlos en situación de pares de J.C. Martinat y dimensionar los sucesos desde un ángulo que los equipara como creadores de arte. De esta forma proponemos presentarlos no sólo como "los otros" frente al artista sino como "otros hacedores de obras" con la observación de que en esta escena cuando hablamos de *arte, obra, artista,* nos estamos refiriendo a conceptos diferentes de lo que estos términos implican para los circuitos del Arte.

---

[12] Método de protesta basado en la acción directa, que tiene como fin que los reclamos se hagan conocidos a la opinión pública.

[13] *Ver Respuesta.*

[14] Utilizo la palabra "graffiteros" para referirme en este caso específicamente al artista urbano que practica el *street art*, graffiti o neograffiti y algunas formas contemporáneas de muralismo, aunque esta palabra puede dar lugar a confusión al considerar todo el arte que se desarrolla en las calles como "graffiti" y aún más, como vandálico. En nuestra opinión, la terminología inexacta hace que todavía exista confusión tanto a nivel académico como profesional, pero al no existir ciertos consensos, preferimos referir con los usos más habituales de los términos.

La apropiación

Para la escena del *street art* local, el ejercicio de apropiación es considerado como robo. Cualquier intento por entender esta práctica por fuera de los límites de la "Institución Arte" está condenado al fracaso porque en la propia "Institución Calle" esta conducta es totalmente inaceptable. Existe un sistema complejo de valores no sólo para el producto sino para la práctica del arte en la calle a manera de lineamientos compartidos por una comunidad practicante. Como generalmente se tiende a separar al graffiti (o su producto visual, su registro o imagen) de su praxis y todo lo que implica la realización, cualquier análisis que no tome en cuenta los códigos éticos de la práctica queda trunco. Uno de los puntales más importantes para la comunidad graffitera es el "respeto", entendido éste como una actitud ética frente a la vida y la práctica del arte que incluye no pintar por encima del espacio del otro y potenciar la sana competencia desde la superación técnica y creativa de cada artista, sin apelar a la copia o cita anónima de un recurso tanto visual como técnico.

La intervención sobre la vandalización

La práctica de ciertas formas del graffiti puede ser considerada vandálica[15] y de hecho en muchos países, cualquier forma de *graffitismo* es prohibida o penada. No es el caso de nuestro país, en donde se desarrolla la actividad en otros parámetros de tolerancia. De hecho, un acto vandálico es generalmente un fenómeno de destrucción física y en el cual se hace importante la intención[16]. Mucha de la asociación graffiti-vandalismo proviene de una parte del relato histórico de la actividad de graffitear entendida en forma negativa, linaje que algunos investigadores encuentran en pensadores y teóricos que identifican esta

[15] En el ambiente del graffiti y el *street art* existen claras diferencias entre las formas o estilos de la práctica, y sobre la legalidad / ilegalidad de la misma. Esta diferenciación es tenida muy en cuenta y no es una elección ingenua del graffitero, y es un factor en las discusiones que posicionan al graffiti como arte / no-arte.

[16] Hemos propuesto que el vandalismo en el caso del graffiti, no redunda en la destrucción física del objeto, por ende no aplica el concepto más comúnmente aceptado. Paralelamente hemos comentado que la intención en el graffiti en algunos casos no es destructiva sino estética (aunque esta intervención redunde en la modificación de un objeto "víctima" del graffiti). Esto implica que es necesario hacer un análisis más profundo cuando se compara al graffiti con una práctica vandálica que busca verdaderamente la destrucción. *Ver* dos Santos, Laura (2009) *Graff-City.* Aportes para una lectura del graffiti hip hop desde la teoría del arte Tesis de licenciatura (Inédita).

clase de fenómenos con el "salvajismo remanente que los retrasa" (Figueroa Saavedra, 2006), ubicando en esa línea al graffiti como paradigma de una enfermedad social[17].

Asimismo algunos artistas consagrados de la escena del *street art* local suelen pintar en muros que han sido cedidos. Este tipo de obras no son consideradas vandálicas ni por los artistas callejeros, ni por el público. Los trabajos sobre los que Martinat realizó sus intervenciones son muros altamente apreciados por su calidad estética y de factura. Este hecho hace que dicha intervención sobre las imágenes y su soporte físico sea doblemente transgresora y violenta pues tiene lugar sobre objetos que tienen una vida cultural propia dentro de la comunidad y no han sido simplemente librados al azar y las inclemencias del tiempo.

Un factor muy importante a tener en cuenta es la **consecuencia de la intervención**[18], hecho en el que los graffiteros hacen fuerte hincapié: el proceso de intervención provoca un deterioro físico en la pared y en la obra que mutila, dejando en el espacio urbano una huella violenta que resulta incomprensible a la comunidad. Sumado a este factor la realidad que de cuatro intentos de apropiación mediante la técnica desarrollada por Martinat, tres de los murales no resisten la extracción completa de la imagen y "se echan a perder"[19].

Por lo visto la elección de las obras que Martinat apropió no fue azarosa sino que premeditadamente buscó imágenes de gran calidad y de trabajos de artistas reconocidos en el ambiente (en palabras de Martinat: "sé sobre qué obras he actuado") aunque la selección no respondió a un patrón programado sino a la cantidad de obras que sí pudo retirar medianamente íntegras. La operación (que necesariamente debe incluir el

---

[17] Esta idea la desarrolla Fernando Figueroa Saavedra en algunos artículos varios y en (2006) *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid, Minotauro digital.

[18] Existen varios espacios donde se socializaron las imágenes de las intervenciones de Martinat, principalmente las cuentas de Facebook o Flickr de los mismos graffiteros afectados. Ver (2010) Nerf, *Pintadas robadas y arruinadas por José Carlos Martinat*, Álbum fotográfico en Facebook, recuperado de http://www.facebook.com/media/set/?set=a.166793060015973.40167.155187621176517&type=1
(2011) BA Street Art Tour, *The Buenos Aires street art thieves*, post de blog, recuperado de: http://www.buenosairesstreetart.com/2011/04/the-buenos-aires-street-art-thieves/ entre otros.

[19] Comentarios en la red referidos a ejemplos concretos del deterioro de los murales. Ver comentarios de Nerf Baer, 04 de noviembre a las 18:34, en *Respuesta.*

"descarte" como parte del proceso de producción de obras) demuestra que la intención no sólo es "vandalizar lo vandalizado" sino a su vez, re-utilizar la imagen-objeto que necesariamente debe "verse íntegra" (si cabe el uso de esa palabra al fragmento que es arrancado). Una vez más, notemos que las obras que no fueron "correctamente arrancadas", las que no resistieron en integridad a la extracción de la imagen, no fueron expuestas en la muestra.

La re-contextualización

Otro punto del reclamo radica en el nervio de una cuestión problemática dentro del ambiente del *street art*: calle o galería. Martinat no sólo apropia graffiti, no sólo interviene las obras concretando un acto vandálico sobre los murales, además las re-contextualiza en una galería y las vende. Y más aún: las vende como producción propia. Se puede polemizar sobre si un graffitero puede "exponer" en una galería o museo pero lo que no se polemiza es que cierto tipo de arte pertenece a la calle y que debe ser respetado. Al intervenir y dañar los murales, y llevarlos a otro espacio en donde se convierte en mercancía, Martinat no sólo está apropiándose de una imagen y un discurso erróneamente concebidos como vandálicos sino que además está menospreciando la actividad del artista del graffiti que generalmente cultiva una experticia luego de muchas horas de práctica, y trayectoria que sustenta luego de toda una vida de actividad que, con el correr del tiempo, le otorga cierta fama. En el concepto valorativo de la escena del *street art* es determinante la maestría de manufactura del hacedor, y la apropiación es sentida como desvalorización, insulto a la propia capacidad del graffiti de obtener status de "obra de arte *per se"*, como si hiciera falta la mano de un artista (consagrado, emergente?) para elevarle categoría y por supuesto, venderla. Al posicionarse como autor y como poseedor objetual de las imágenes apropiadas y disponerlas para la venta, Martinat tensiona al máximo una de las condiciones del *street art* que reza que lo que está en la calle, es de todos, puede ser vandalizado y sufrir deterioros, indiferencia y tachaduras pero nunca puede ser poseído por ningún individuo por ser genéticamente una imagen colectiva.

Tercera parte

Consecuencias de la acción: entre cita y post-producción

Como hemos sostenido, las consecuencias de este cruce de intereses entre arte conceptual y *street art* han resultado en un acto cargado de violencia simbólica y física que evidencia lo incompatible de las tensiones que lo afectan. Por eso entendemos que tanto los graffiti apropiados como las consecuencias de la acción tienen que analizarse juntas y no focalizar en las imágenes como obra. Creemos que no es suficiente para valorar y posicionar este trabajo apelando a una corriente, estética o procedimientos puntuales del arte contemporáneo si falta una crítica íntegra que incluya el conocimiento y la información actualizada y revisada de la escena del *street art*. Consideramos que al desconocer los fundamentos del graffiti contemporáneo, el artista propició el desenlace de acontecimientos violentos mediante la instauración de un objeto complejo que provocó confusión en lugar de proporcionar una plataforma crítica al arte, el mercado y las prácticas artísticas contemporáneas. Al fundamentar como "vandalización de la vandalización" con una importante equivocación acerca de lo que es el vandalismo en el *street art*, JC Martinat no previó los riesgos inherentes a las intervenciones sobre elementos culturalmente resistentes y reaccionarios, explicó cuál es su concepto (a nuestro juicio erróneo) de vandalismo para que la obra tuviera sentido en esos estrictos marcos. El problema reside aquí en la aceptación de ese marco, que nunca está protegido sino inmerso en el diálogo inmanente de la cultura. Entra aquí en discusión el "sentido de la oportunidad" que implica apropiarse de un trabajo estéticamente poderoso como lo fueron los fragmentos extraídos, a diferencia del *tag* y de la *bomba*.[20] Baste el comentario de uno de los participantes del debate: "no es lo mismo vender la basura del otro que la obra de otro"[21]

Apropiacionismo

[20] *Tag* y *Bomba* son dos tipos de graffiti ejecutados en rapidez, que denotan posesión/ pertenencia a un espacio físico. Es una condición de su estética ser realizados en forma muy desprolija o minimalista y de intención vandálica. Los graffiti que Martinat apropió necesitan mucho tiempo de realización y trabajo complejo, imposibles de realizar de manera "vandálica". Mayormente hechos en espacios cedidos: muros resguardados y "monitoreados" tanto por los graffiteros o bien considerados "propiedad privada".

[21] Ver comentario de Conrad Florez, 05 de noviembre a las 13:59, en *Respuesta.*

Casi todos los participantes del debate que opinaron en su favor del artista y su obra remiten al linaje del "grupo Pictures" y la entienden como una apropiación dentro de ese modelo: "La propuesta de José Carlos Martinat se ajusta al marco del arte contemporáneo bajo el concepto de "apropiación", que lleva como tesis la observación, selección y sustracción de ciertos referentes previamente concebidos por otros artistas"[22]. Hay que rescatar que ya desde el mismo relato curatorial se había intentado instalar la práctica de Martinat dentro de la narrativa apropiacionista. Si bien la alusión al grupo de artistas de *Pictures* no es directa, al parecer así lo ha entendido el público. Cabe destacar la diferencia respecto del tipo de planteo que dicho grupo de artistas proponía sobre la imagen: en primer lugar, la apropiación como procedimiento no se da sobre el objeto físico directo; el original no sufre ningún cambio radical estructural. En el caso de J.C. Martinat, la acción se transforma en una intervención que produce un objeto nuevo, mediante la apropiación literal de la imagen del muro. No se trata de una copia, ni de una reproducción de ella, es imagen fragmentada y descontextualizada. Revisando las tesis que Douglas Crimp propuso para *Pictures* (Crimp, 1977), el interés estaba en la *presentación* como proceso y no en la *re-presentación*. Lo que estos artistas estaban proponiendo era un retorno a la imagen y el planteo de este procedimiento es develar las múltiples esferas de la misma, la realidad del signo como un palimpsesto: "Those processes of quotation, excerptation, framing, and staging that constitute the strategies of the work I have been discussing necessitate uncovering strata of representation. Needless to say, we are not in search of sources or origins, but of structures of signification: underneath each picture there is always another picture."[23] En *Pictures* las fotografías buscaban una confrontación crítica entre el arte y su presentación, ampliando el problema de la recepción y el consumo de la obra. Un énfasis en la imagen como un tipo de ente que no depende de su *materialidad*, de su *medio* ni de su *condición objetual*: "And if it is impossible to locate the physical medium of the work, can we then locate the original artwork?" [24].

[22] Ver comentario de Sergio Raul Jorquera Ulloa, 07 de noviembre a las 23:32, en *Lo último por este medio*.

[23] (1979) Crimp, Douglas [1977] "Pictures", *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), pp. 75-88

[24] *Ídem.*

Otro concepto sensible en el apropiacionismo es la preocupación por la duración de la experiencia (Crimp, 1977). Podemos considerar que al extraer la "imagen-graffiti" del muro y darle el contexto de la galería, Martinat ha creado un espacio que implica ficción y el proceso de extracción puede ser entendido parcialmente como una preocupación por la perennidad del graffiti (en el texto curatorial se habla de "ejercicios de preservación"). Esto no es suficiente para explicar lo que la obra *presenta*: un fragmento que de ninguna manera puede ser entendido como preservación sino como objeto extraído física y concretamente de una realidad a la que pertenece. La acción de la extracción es más fuerte que la de conservación, no hay hallazgo, evento fortuito, nostalgia. De hecho, para la presentación de estos fragmentos el artista realizó una acción vandálica cargada de violencia que contradice con la idea de preservación (la misma curadora lo acerca al trabajo del cirujano). El resultado de esto es un objeto artístico que no habla de una experiencia del tiempo sino de varias situaciones (selección, robo, encuadre y exposición) que se implican en el fragmento como tal, configurando una nueva identidad. La cita ya no es "textual", lo que Martinat hace es crear algo radicalmente diferente al arte callejero. En consecuencia, creemos que su obra no es cita, más sí una apropiación directa que deviene en una nueva presencia. Aquí podemos comparar con las reflexiones que Crimp menciona en *Pictures* acerca de la obra de Cindy Sherman: instauración de la imagen como una nueva narrativa ficcional en un sentido de simultánea presencia y ausencia: "They are like quotations from the sequence (…). Their sense of narrative is one of its simultaneous presence and absence"[25].

En el caso de estas imágenes, el paralelismo con la narración está dado por la secuencia *selección, extracción, encuadre y exposición* implícita en el fragmento, pero la imagen no puede citar esa narración, porque ella es testimonio y no escenario. Lo que de presencia y ausencia tiene, está relacionado con su materialidad y no con su temporalidad. Al darle un nuevo contexto al fragmento apropiado, directamente nos preguntamos por aquello que no está, lo que falta. Existe una energía enorme respecto de esa falta, porque vislumbramos su origen en otra parte. En ese sentido, la imagen se vuelve fuerte si entendemos las tensiones que existen en el graffiti contemporáneo, su discusión intrínseca

[25] *Ídem.*

sobre el rol y el ámbito de pertenencia; su pugna por permanecer como práctica en los márgenes.

Estética de la Post-producción

El ejercicio de Martinat se sustenta con mayor fuerza si se lo analiza desde los fundamentos de una estética de Post-Producción como la plantea Nicholas Bourriaud. Esto quiere decir que los criterios valorativos y de análisis que entran en juego hacen hincapié en la coyuntura de la esfera interhumana en toda su complejidad (gente, comunidad, grupos y redes, interactividad, producción y consumo) caracterizándose por el uso de objetos de la cultura preexistentes utilizados también como herramientas, conexiones, temas y problemas (Bourriaud, 2002).

Refiriéndose a una tendencia de la sociedad globalizada y posmoderna, pero aplicándolo al arte, Bourriaud vislumbra una manera que supera el apropiacionismo como práctica contemporánea ampliamente extendida: "The working principles of today's artists seem to me to break with the manipulation of references and citation (…) deeply reexamine notions of creation, authorship, and originality through a problematics of the use of cultural artifacts - which, by the way, is absolutely new"[26]. Se entiende esta línea de acción como una nueva actitud respecto de las relaciones con el patrimonio y los objetos de la cultura, que son manipulados como un catálogo de formas pre-existentes y un deseo de inscribir la obra de arte dentro de una red de signos y significados en lugar de pensarla como un objeto autónomo y final (Bourriaud, 2002). En consecuencia, el artista nos presenta posibles recorridos que son su elección (selección) entre posibles emergentes: desde un cúmulo de posibilidades, nos presenta una invención personal no pensada como objeto final sino una obra generadora de actividad (significaciones, reutilización y consumo).

El desafío es superar la pasividad de la sociedad de consumo si el arte es capaz de promover narrativas alternativas donde el espectador es tenido en cuenta como productor.

[26] Bourriaud, Nicholas (2002) *Postproduction: Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World*, Lukas & Sternberg, New York.

En estos parámetros, la cita en la obra de Martinat pone en crisis varios aspectos del arte, tales como el autor, el objeto y sus relaciones con el público y el entorno.

Crisis de la idea de autor

La idea de autor es puesta en cuestión en el ejercicio de apropiación. Es claro que cuando vemos una de sus obras, sabemos que Martinat "no las pintó", el mismo se expresa de la siguiente manera: "Quiero recalcar que este ejercicio es muy claro: es la apropiación de graffitis. Yo jamás digo que he pintado esas obras, no tomo el crédito de nadie, como tampoco lo hace la calle"[27]. La crítica del ambiente del graffiti se centra en que, al extraer la imagen y sin mencionar su autor material, el artista se apropia de la autoría. La desinteligencia entre una y otra parte radica en un desconocimiento de los códigos: para Martinat es claro que él no se está endilgando el título de autor del graffiti (aunque sí es el "creador" de la obra que lo utiliza) mientras que para algunos esta "exponiendo una imagen" que pasa por ser suya. En la escena del graffiti los murales a veces son anónimos en el sentido de que no llevan firma pero esto no implica la ausencia del autor. Existe una premisa que entiende que el estilo es también seña de identidad de autoría. Los murales también se acompañan de un *tag* cuya función es de firma. Asimismo muchos trabajos no figurativos son realizados sobre la base de un *nickname*, que es el nombre del graffitero (o su grupo). Todo esto hace patente que, lo que para algunos pasa por "anonimato de la calle" no es verdaderamente tal.

El objeto y su entorno

Una de las críticas más fuertes referidas a Martinat lo vincula con el "robo". Esto implica un fuerte sentido de posesión respecto de la imagen. No se trata de exponer un graffiti; sino de quitar el trozo del muro que por tal proceso se convierte en otra cosa. Ya no podemos considerarlo graffiti ni arte urbano. También convenimos en poner en consideración que la acción tiene consecuencias entre las cuales se destaca lo que queda

[27] Ver *Respuesta*.

como “resto” del graffiti vandalizado. El significado del ejercicio difiere si no se contempla esta cuestión.

Sin embargo, en la galería no se expusieron fotografías sobre lo que quedó luego de la intervención, siquiera se lo mencionó; la exposición se concentró en la exhibición de objetos. Para replicar a la acusación de “robo” se justificó desde códigos relacionados con la Institución del Arte: “es además un ejercicio en el que se juega con los límites del arte e indaga sobre qué es apropiado y qué no (…) Este proyecto lo incluí en una galería comercial (el mercado) porque uno de sus objetivos era la provocación al mercado mismo del arte, jugar también con sus límites, con la moral del arte”[28]. En la cita entrevemos que se apela a un marco institucional para justificar un hecho en el cual aparece la variable compra-venta como una provocación. Sin embargo, y es aquí donde el público se ha mostrado más inflexible, el hecho de poner precio a los fragmentos apropiados es algo que va en abierta contradicción con los principios fundamentales del arte callejero que reza que ningún graffiti o mural realizado en las calles puede tener dueño. Esto implica que la realización de esa obra fue pensada en un contexto de apertura a otro público y su intención es hacerla parte de un discurso que va en contra de la sistematización y asimilación al ambiente del Arte. Al poner un precio a los graffiti apropiados, el público reaccionó negativamente porque siguió percibiendo a la imagen como unida a una narrativa de resistencia que fue violentada.

Algunas conclusiones

Haciendo una síntesis, las metáforas más frecuentemente utilizadas por el público participante para describir la impresión sobre el trabajo de Martinat fueron:

- Secuestro
- Privatización
- Violación

[28] Ver *Respuesta.*

- Destrucción

Es claro que para la gran mayoría, sólo existieron valoraciones negativas para estos ejercicios. Si el interés del artista queda meramente en registrar las respuestas y comunicarlas[29], entonces parece que los objetivos del ejercicio se lograron.

Otra reflexión que nos merecen los sucesos es la clara violencia generada queda planteada como una dicotomía "arte versus graffiti", que viene a abonar el campo de la discusión que en ese sentido se viene dando lugar desde el inicio de la práctica del arte callejero y que en estos momentos está claramente superada en cuanto que mucha de esa práctica ha sido reformulada en sus nexos con la Institución Arte. En consecuencia, para el *neograffiti* los límites de su acción están desbordando la calle y ubicándose en nuevas posiciones respecto del mercado y el Arte, a la par que algunas de las cuestiones más arraigadas en su tradición vienen discutiéndose constantemente para renovar el movimiento. Pero aunque esta es una realidad, la tensión todavía es palpable y algunas formas del arte conceptual parecen chocar y colapsar con las prerrogativas de esta otra escena estética.

Excede el alcance de este trabajo la posibilidad de un minucioso análisis sobre la obra de Martinat, o sobre los sucesos. Nuestra intención es analizar algunos conceptos con argumentos que sirvan como puntos de partida de nuevas investigaciones y hacer notar que es necesario complejizar los análisis cuando tratamos fenómenos en los lindes de producción como continuamente surgen, atentos a las relaciones que se tejen entre artista, objetos y públicos en la dinámica cultural en la que se encuentran insertos. De esta forma incluir productos y procesos para no caer en la banalización o el simulacro. Estamos seguros que aún queda mucho por trabajar sobre el arte urbano y es un camino en el que hay que construir teoría sin escindir del imaginario que los artistas proponen, toda la vitalidad de la praxis y su conexión crítica con otras realidades.

Bibliografía

[29] Ver *Lo último por este medio* y *Respuesta*.

(2002) Bourriaud, Nicolas *Postproduction: Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World*, New York, Lukas & Sternberg.

(1979) Crimp, Douglas, "Pictures" en *October*, Vol. 8 (Spring, 1979) [1977], pp. 75-88.

(2009) dos Santos, Laura, Graff-*City*. *Aportes para una lectura del graffiti hip hop desde la teoría del arte*, Tesis de licenciatura (Inédita).

(2006) Figueroa Saavedra, Fernando *Graphitfragen*. *Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid, Minotauro.

(2010) Iglesias, Claudio, "Pared contra pared", *Página 12*, Buenos Aires, 14 de Noviembre de 2010, recuperado de: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6612-2010-11-14.html

(2010) Ignatti, Guido, "Sobre el arte callejero en interiores", *Revista Sauna*, Año 1, Numero 4, recuperado de http://www.revistasauna.com.ar/01_04/05.html.

Otras fuentes

(2011) BA Street Art Tour, *The Buenos Aires street art thieves*, Sitio Web, recuperado de: http://www.buenosairesstreetart.com/2011/04/the-buenos-aires-street-art-thieves/

(2010) Foro público *Inauguración José Carlos Martinat - Ejercicios para galería*, evento en Facebook, octubre de 2010, Recuperado de: http://www.facebook.com/events/162449603778590/

(2010) Galería Revolver, *Ejercicios de adición y sustracción para distracción*, Sitio Web, recuperado de http://revolvergaleria.com/ejercicios-de-adicion-y-sustraccion-para-distraccion/

(2010) Galería Revolver, *Notas*, Sitio Web, recuperado de http://revolvergaleria.com/el-fin-del-principio/

(2009) Galería Revolver, *Proyectos,* Sitio Web, recuperado de http://revolvergaleria.com/proyectos

(2010) Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, *José Carlos Martinat /Ejercicios para galería,* Sitio Web, recuperado de http://www.ignacioliprandi.com/muestras/ejercicios.html

(2010) Martinat, José Carlos, *respuesta*, nota en Facebook, 4 de noviembre de 2010.

(2010) Martinat, José Carlos, *lo ultimo por este medio*, nota en Facebook, 7 de noviembre de 2010.

(2010) Nerf, *Pintadas robadas y arruinadas por José Carlos Martinat*, Álbum fotográfico en Facebook, recuperado de http://www.facebook.com/media/set/?set=a.166793060015973.40167.155187621176517&type=1