2º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina: Experiencias en el espacio urbano. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022.

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

Espantoso Rodríguez, Teresa y dos Santos Maria Laura.

Cita:

Espantoso Rodríguez, Teresa y dos Santos Maria Laura (2022). *FRIENDS VANDALS... ¿DE QUIÉN ES EL ARTE? Vandalismos en la escena del Street Art local. 2º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina: Experiencias en el espacio urbano. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/lalys/19

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pz33/uAC

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
Universidad Nacional de San Martín

Introducción

En octubre de 2010 fue inaugurada en la Galería Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo -en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina- la muestra del artista peruano José Carlos Martinat, titulada *Ejercicios para galería*. En la misma se exponían maquetas, fragmentos de murales y *graffiti* que el artista levantó 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 extraídas físicamente de sus espacios- se expusieron re-contextualizados y, 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 como hallazgo de los murales mutilados por la técnica de apropiación agresiva, que dejaba a 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 fue 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 que lo entendió como cierre del "ejercicio" y *a posteriori* la muestra se clausuró, mientras la efervescencia continuó por un tiempo prolongado en las redes sociales[1].

[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].

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, al estar basados en un 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 a 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 documentó 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].

---

[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].

La muestra en Liprandi se organizó con un grupo de ayudantes de "apropiación" de algunas imágenes, mediante la aplicación de una resina sobre las paredes que luego del secado permite la remoción de la capa pictórica y el material del muro. Martinat tenía experiencia en el uso de esta técnica y había expuesto estas 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 interesó por la problemática del vandalismo en la forma de "pintas políticas, *graffiti* 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 "grafitis vandalizados", como llama a estos fragmentos de murales obtenidos con la técnica de resina.

El texto de catálogo[8] que la galería circuló 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 distribuyó otro texto del artista, que circuló en las redes con posibilidad de intercambio de opiniones entre este y el público. En estas notas el artista proponía otros conceptos para entender la obra presentada en Liprandi, apartándose del relato curatorial. Nos referimos a "Respuesta" y "Lo último por este medio", notas que no están actualmente disponibles desde que Martinat decidió cerrar su perfil de Facebook.

Tatiana Cuevas destaca 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

---

[5] Galería Revolver (2010). *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. Galería Revolver (2009). *Proyectos,* exhibición programada del 11 de Septiembre al 3 Octubre 2009, Lima, recuperado de: http://revolvergaleria.com/proyectos/ [última consulta: junio de 2014].

[6] Galería Patricia Ready (2010), *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] Foro público (2010), *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].

pública"[9] al interesarse por los muros y sus mensajes. Observa al *graffiti* como práctica factible de ser destruida, haciendo foco en su condición efímera. 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. Y 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 declara que "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 a la intervención como una acción transgresora con potencial destructivo sustentado en su propio concepto de vandalismo. El debate que Martinat planteaba como objetivo de la obra y los cuestionamientos que ponía en escena estaban destinados al público del arte. Sin embargo, 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 estos no fueron tenidos en cuenta (o desconocidos/ ignorados). Esto provocó una crisis que no pudo ser resuelta sino por medio de la acción violenta, que llevó 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 grafiteros 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 "grafitear" -"vandalizar"- las piezas de Martinat y hacer inscripciones en las paredes, incluso pintar la lente de la cámara fotográfica del artista y la camisa del galerista. Todo esto fue leído en clave de

[9] *Ídem.*
[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 *curriculum*. Martinat cerró su perfil en la red Facebook y se niega a dar notas referidas a este hecho.

acción y 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 se cumplieron 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 descargaron sobre la figura del artista, rozando el límite con la xenofobia. Así, 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 grafiteros[14] y público seguidor del arte urbano, José Carlos Martinat es un "ladrón". Este adjetivo puede leerse casi en la totalidad de los comentarios registrados en las páginas de Facebook, directamente en 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. Además, llamarlos de esa forma nos permite ubicarlos en situación de pares de J.C. Martinat para 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 "grafiteros" para referirme en este caso específico al artista urbano que practica el *street art*, *graffiti* o *neograffiti* y algunas formas contemporáneas de muralismo, aún cuando esta palabra pueda dar lugar a una 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 un 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 su 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 grafitera es el "respeto", entendido como una actitud ética frente a la vida y a 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 a la 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 como ocurre en diversos países, cualquier forma de "grafitismo" puede ser prohibida o penada. No es el caso de nuestro país, en donde se desarrolla la actividad en otros parámetros de tolerancia. Aquí un acto vandálico suele ser, generalmente, un fenómeno de destrucción física y en el cual se hace importante la intención[16]. Parte de la asociación *graffiti*-vandalismo proviene de una porción del relato histórico de la

[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 grafitero, 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).

actividad de "grafitear", entendida negativamente, como linaje que algunos investigadores encuentran en pensadores y teóricos identificación de esta 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, lo que hace que dicha intervención sobre las imágenes y su soporte físico sea doblemente transgresora y violenta. Esta tiene lugar sobre objetos que tienen una vida cultural propia dentro de la comunidad y no han sido simplemente librados al azar y a las inclemencias del tiempo.

Un factor muy importante a tener en cuenta es la consecuencia de la intervención[18] cuando los grafiteros hacen fuerte hincapié en el proceso de intervención que 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, aparece la realidad que de cuatro intentos de apropiación -mediante la técnica desarrollada por Martinat- tres murales no resisten a 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 trabajos de artistas reconocidos en el ambiente (en palabras de Martinat: "sé sobre qué obras he actuado"). Aún cuando la selección no haya respondido a un patrón programado sino a la cantidad de obras que sí pudo retirar medianamente íntegras. La operación -que necesariamente debía incluir el "descarte" como parte del proceso de producción de obras- demuestra que la intención no sólo fue "vandalizar lo vandalizado" sino a su vez, re-utilizar la imagen-objeto que necesariamente debe "verse íntegra" (si es que cabe el uso de esa palabra al fragmento que fue arrancado). Una vez más, notemos que las obras que no fueron

[17] Esta idea la desarrolla Fernando Figueroa Saavedra (2006) y en algunos artículos.

[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 Nerf (2010), BA Street Art Tour (2011), 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.*

“correctamente arrancadas”, las que no resistieron en integridad 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* e interviene las obras concretando un acto vandálico sobre los murales, sino que además las re-contextualiza en una galería y las vende. Más aún, las vende como producción propia. Se puede polemizar sobre si un grafitero 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 al 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 también está menospreciando la actividad del artista del *graffiti*. El cual, generalmente, cultiva una experticia luego de muchas horas de práctica y cuya trayectoria -sustentada luego de toda una vida de actividad- adquiere cierta fama con el correr del tiempo.

En el concepto valorativo de la escena del *street art* resulta determinante la maestría de manufactura del hacedor y la apropiación es sentida como desvalorización, es decir, como un insulto a la propia capacidad del *graffiti* de obtener estatus de “obra de arte *per se”* y como si hiciera falta la mano de un artista (consagrado, ¿emergente?) para elevarle categoría y por supuesto, venderla.

Entonces, el 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* generaron 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 en conjunto y no focalizar en las imágenes como obra.

Creemos que no es suficiente -para valorar y posicionar este trabajo- apelar a una corriente estética o a procedimientos puntuales del arte contemporáneo, si lo que falta es una crítica íntegra que incluya al conocimiento y a la información actualizada y revisada de la escena del s*treet art*. Consideramos, entonces, que al desconocer los fundamentos del *graffiti* contemporáneo, el artista propició el desenlace de acontecimientos violentos mediante la instauración de un objeto complejo, el cual provocó una confusión en lugar de proporcionar una plataforma crítica hacia el arte, el mercado y las prácticas artísticas contemporáneas. Al fundamentar la "vandalización de la vandalización" con una importante equivocación acerca de lo que es el vandalismo en el *street art*, J. C. Martinat no previó los riesgos inherentes a las intervenciones sobre elementos culturalmente resistentes y reaccionarios. Aún cuando haya explicado cuál era su concepto (a nuestro juicio erróneo) de vandalismo para que la obra tuviera sentido en esos estrictos marcos. Pero el problema es 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].

---

[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 grafiteros o bien considerados "propiedad privada".

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

Apropiacionismo

Casi todos los participantes del debate que opinaron en favor del artista y su obra remitieron al linaje del "grupo *Pictures*", entendiéndola 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 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, porque 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, sino que es una imagen fragmentada y descontextualizada.

Revisando las tesis que Douglas Crimp propuso para *Pictures* (Crimp, 1977), el interés estaba puesto 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 era 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*" (Crimp, 1979:75-88). En *Pictures* las fotografías buscaban una confrontación crítica entre el arte y su presentación, ampliando el problema de la recepción y del consumo de la obra. Es decir, como 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*

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

locate the physical medium of the work, can we then locate the original artwork?" (Crimp, 1979:75-88).

Otro concepto sensible en el apropiacionismo fue 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 donde el proceso de extracción pueda ser entendido parcialmente como una preocupación por la perennidad del *graffiti* (en el texto curatorial se habla de "ejercicios de preservación"). Esto no sería suficiente para explicar lo que la obra presenta: un fragmento que de ninguna manera puede ser entendido como preservación sino como un 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 ni evento fortuito ni nostalgia. De hecho, para la presentación de estos fragmentos el artista realizó una acción vandálica cargada de violencia que se 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*" (Crimp, 1979:75-88).

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, donde 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, 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, en su discusión

intrínseca sobre el rol y el ámbito de pertenencia; y 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 (2002). 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 (2002) 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".

Esta línea de acción se entiende como una nueva actitud respecto de las relaciones con el patrimonio y los objetos de la cultura. Los cuales son manipulados como un catálogo de formas pre-existentes a partir de un deseo de inscribir a 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 como una obra generadora de actividad (significaciones, reutilización y consumo).

Entonces, el desafío es superar la pasividad de la sociedad de consumo, donde el arte es capaz de promover narrativas alternativas y el espectador es tenido en cuenta como productor. 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". Él mismo se expresa de la siguiente manera: "Quiero recalcar que este ejercicio es muy claro: es la apropiación de *graffiti*. Yo jamás digo que he pintado esas obras, no tomo el crédito de nadie, como tampoco lo hace la calle"[23]. La crítica del ambiente del *graffiti* se centra en la extracción de la imagen y, sin mencionar su autor material, el artista se apropia de dicha 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 está "exponiendo una imagen" que pasa a ser suya.

En la escena del *graffiti* los murales a veces son anónimos al llevar firma, pero esto no implica la ausencia de un autor. Existe una premisa que entiende al estilo como una 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 grafitero (o su grupo). Esto hace patente que lo que para algunos pase como "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 contundente 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. Convenimos considerar que tal acción tiene consecuencias entre las cuales se destaca lo que queda como "resto" del graffiti vandalizado, donde 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, ni siquiera se lo mencionó. La exposición sólo se concentró en la

[23] Ver *Respuesta.*

exhibición de objetos. Para replicar la acusación de "robo" se justificó desde códigos relacionados con la Institución del Arte, diciendo: "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"[24]. En esta cita entrevemos que se apeló a un marco institucional para justificar un hecho considerado bajo la variable compra-venta, como una provocación. De todas formas, y es aquí donde el público se ha mostrado más inflexible, el hecho de poner precio a los fragmentos apropiados fue algo en abierta contradicción con los principios fundamentales del arte callejero, los cuales rezan que ningún *graffiti* o mural realizado en las calles pueda tener dueño. Entonces, la realización de esa obra fue pensada en un contexto de apertura a otro público y su intención fue hacerla parte de un discurso 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 unión con una narrativa de resistencia que fue violentada.

Algunas conclusiones

En síntesis, las metáforas más frecuentes utilizadas por el público participante para describir la impresión en torno del trabajo de Martinat fueron: Secuestro/ Privatización/ Violación/ Destrucción. Resulta claro que para la mayoría solo existieron valoraciones negativas sobre estos ejercicios. Si el interés del artista quedó meramente en registrar las respuestas y comunicarlas[25], entonces parece que los objetivos del ejercicio se habrían logrado.

Merece otra reflexión la evidente violencia generada por tales sucesos, a partir de la cual quedó planteada una dicotomía: "arte versus *graffiti*". Esta resultó capaz de abonar al campo de la discusión que -desde el inicio de la práctica del arte callejero y que en estos momentos está claramente superada- mucho de esta práctica habría sido reformulado a partir de los nexos con la Institución Arte. En consecuencia, para el *neograffiti* los límites de su acción desbordan la calle y se ubican en nuevas posiciones respecto del mercado y del Arte, estas van a la par de algunas de otras cuestiones más

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

arraigadas -como tradición- que vienen constantemente discutiéndose para renovar el movimiento. Pero aunque esto sea una realidad, la tensión todavía resulta palpable y algunas formas del arte conceptual parecen chocar y colapsar con las prerrogativas de esta otra escena estética.

Al exceder la posibilidad de un minucioso análisis sobre la obra de Martinat o sobre los sucesos narrados, nuestra intención en este trabajo se acotó a analizar algunos conceptos con argumentos que sirvieran como puntos de partida para nuevas investigaciones; haciendo notar, con ello, que resulta necesario complejizar los análisis cuando tratamos fenómenos en los lindes de producción. Fenómenos que continuamente surgen y que exigen estar atentos a las relaciones que se tejen entre artista, objetos y públicos dentro de la dinámica cultural en la que están insertos. De esta forma, resulta necesario 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, como un camino en el que hay que construir más teoría pero sin escindir del imaginario que los artistas proponen y de la vitalidad de sus praxis y de su conexión crítica con otras realidades.

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

Otras fuentes

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

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

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

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

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

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

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

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

Nerf (2010), *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