

Street Ar(g)t. Aportes a los estudios de la Creatividad Urbana en la Argentina.

María Laura dos Santos.

Cita:

María Laura dos Santos (2019). *Street Ar(g)t. Aportes a los estudios de la Creatividad Urbana en la Argentina* (Tesis de Maestría). INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES (IDAES) ; UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTIN, Buenos Aires, Argentina.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/lalys/8>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pz33/swn>



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>.



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

TESIS DE MAESTRIA

Street Ar(g)t.

Aportes a los estudios de la creatividad urbana en la
Argentina

Maestranda: María Laura dos Santos

Dirección: Profesora Dra. Sandra Szir

Abril de 2019

Índice

Introducción	p. 03
--------------	-------

CAPÍTULO 1

Debates intrínsecos al campo de la creatividad urbana en Argentina	p. 28
--	-------

Pensando las prácticas locales en relación a contextos globales: linajes, direcciones, decisiones	p. 28
--	-------

Debates terminológicos: Recuperando debates sobre el graffiti desde Argentina. De la pintada política a la autoafirmación: las firmas y otros registros	p. 32
--	-------

La introducción del <i>graffiti writing</i> y un modelo de la práctica que se globaliza: El <i>Writing argentino</i> ¿es posible?	p. 36
--	-------

Definiendo nuevas prácticas: <i>street art</i> como campo de estudio	p. 41
--	-------

Cronologías e indagación por los orígenes de las prácticas de la creatividad urbana local	p. 49
--	-------

Orígenes del <i>graffiti writing</i> en Buenos Aires/La Plata (1992-1999) y Desarrollo del <i>writing</i> en sus primeros años (2000 – 2008)	p. 52
---	-------

El rol del <i>writing</i> en la emergencia de la escena local de <i>street art</i> . Los Inicios de esta escena creativa	p. 62
---	-------

El “boom” del stencil argentino (2002-2004) y el surgimiento de la escena muralista (2004 – 2008)	p. 65
--	-------

CAPÍTULO 2

La ética “Antisistema” y la autonomía en la Creatividad Urbana	p. 68
--	-------

El <i>writing</i> y el <i>street art</i> : creatividad pública independiente	p. 70
--	-------

Performatividad antisistema y crítica al “objeto artístico”	p. 82
---	-------

El stencil como expresión antisistema	p. 87
---------------------------------------	-------

El Activismo artístico: Activistas, militantes y artistas urbanos	p. 96
---	-------

Entre la herencia vanguardista y la ética antisistema	p. 101
---	--------

El caso “Calle Tomada”: arte en la esfera pública como dispositivos de memoria y acción política	p. 104
---	--------

Fluctuaciones en torno a la relación con los medios y el mercado en el caso de la creatividad urbana local: El arte urbano hoy	p. 118
---	--------

CAPÍTULO 3

Políticas de visibilidad e intervención del Espacio Público	
---	--

La disputa por el espacio público: mecanismos de intervención	p. 126
---	--------

Un modelo de arte como intervención	p. 129
-------------------------------------	--------

Intervenciones, escraches y el activismo contemporáneo: las políticas visuales	p. 135
Políticas de visibilidad: mujeres y creatividad urbana	p. 149
Nuevo protagonismo femenino en el arte urbano	p. 160

CAPÍTULO 4

Imaginarios urbanos y cultura visual	p. 165
--------------------------------------	--------

Pioneros del graffiti local	p. 176
La revolución del stencil	p. 185
El caótico encanto del muralismo	p. 192
El paisaje heterogéneo del sticker	p. 202

Conclusiones	p. 216
--------------	--------

Bibliografía	p. 223
Fuentes documentales	p. 241
Anexo I: imagografía (créditos)	p. 250
Anexo II: listado de artistas y productores	p. 258

Introducción

La producción artística en nuestras ciudades contemporáneas nos sorprende con una multiplicidad y fluidez casi inaprensibles, propias del flujo vertiginoso de nuestros actuales ritmos de vida. Desde pequeñas y sutiles pegatinas decorando cestos de basura, hasta enormes murales que aprovechan las medianeras de los edificios, una gran variedad de expresiones nos demuestran cotidianamente que la calle está viva.

El presente trabajo se propone aportar al conocimiento de estas actividades artísticas y expresivas en un marco de tiempo que comprende los años 1990 y 2018, con ejemplos relevados en las ciudades de Buenos Aires, Gral. San Martín y La Plata. Se trata de “maneras de hacer” que escapan a los marcos tradicionales desde los que teorizamos el Arte y por esta singularidad las entendemos como dinámicas de producción insertas en tramas culturales significantes, conectadas profundamente a las coyunturas sociohistóricas y a las biografías de quienes se dedican a ellas. En este trabajo se atiende a estas manifestaciones como formas heterogéneas de actuar sobre el espacio público y su integración a la vida comunitaria, por parte de actores que no siempre tienen formación artística o participación en el ámbito del campo artístico institucional. Por ello sostenemos la idea de que todas estas prácticas conforman una gran escena de actividad que llamaremos Creatividad Urbana. Desde este territorio común nos proponemos diferenciar las distintas maneras en que se crean y recrean imaginarios; gestados desde y por individuos/grupos que buscan dejar en la ciudad un contra-mensaje con diferentes intenciones: identitarias y autoafirmativas, estéticas, lúdicas, siempre políticas. Ellas son una declaración sobre las elecciones que hacemos para vivir y utilizar nuestra ciudad. Se constituyen a menudo como imágenes alternativas a la propuesta de higiene urbana que mantienen muestras administraciones públicas, confrontando un modelo de ciudad “pulcra” y ordenada bajo regímenes racionalistas que todavía imperan en nuestra cultura.¹

¹ Muchas veces se ha perseguido al graffiti en base a la idea de que su presencia denota crimen y contribuye a crear la sensación de abandono y violencia en el territorio. Por otro lado también se ha visto como un vicio peligroso por su desafío al orden (entendido como una forma de ornamento en términos de arquitectura, que escapa a los “órdenes” clásicos) y en su ruptura al modelo de ciudad aséptica (por ejemplo planteada por el teórico y arquitecto Adolf Loos). Varios investigadores sostienen estas afirmaciones, por ej. Figueroa Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006, p. 28 y ss. y Schacter, R., *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*, Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

Con marcos teórico-metodológicos amplios recorrimos algunos aspectos que hacen distintivas a estas formas de vivir y expresarse en la ciudad contemporánea, entendiendo que se desarrollan desde hace más de 50 años pero que se han ido transformando progresivamente, al ritmo de los cambios del mundo. Por ello en primera instancia las comprendemos en el marco de la cultura visual actual, y en segundo lugar, como prácticas y estrategias de oposición² en respuesta a la sinergia de la cultura hegemónica occidental, en una doble sincronía de rechazo y asimilación.

Trabajamos sobre cuatro problemas-eje que vertebran una descripción de la creatividad urbana contemporánea. En principio, se nos antepuso la necesidad de revisar un debate terminológico en función de definir las prácticas, que nos obligó a cuestionar hasta qué punto el lenguaje permite una delimitación o clasificación de las distintas disciplinas (que nos provee una matriz común con los estudios del campo) y dónde encontramos terreno fértil para entablar las diferencias constitutivas de cada una de ellas. Luego dedicamos un capítulo a pensar qué implicancias tiene para la creatividad urbana ser un arte antisistema, y de qué formas se manifiesta esta ética. Luego exploramos las políticas de visibilidad e intervención del espacio público que estas prácticas plantean, preguntándonos cuáles son los modos que actualmente asumen con la conciencia de su poder de intervención. Y finalmente analizamos algunas cuestiones sobre Cultura Visual, desarrollando aspectos puntuales sobre las imágenes y su circulación constelar. Estos ejes ponderan interrogantes sobre los criterios de artisticidad y politicidad de las producciones creativas urbanas; hasta dónde la crítica ha de sustentarse en los aspectos éticos o estéticos, qué valores por fuera de las definiciones sobre el arte, entran en juego para el análisis y la apreciación de estas formas creativas. Teniendo en cuenta esta selección de problemas transversales que se manifiestan en forma diferenciada, hicimos un recorrido que posibilitó entender la singularidad de cada una de estas *praxis* pero también, sus mutuas conexiones por orígenes y herencias.

Investigando puntualmente sobre dichos orígenes, encontramos que el fin de la censura política, cultural y sexoafectiva que el último gobierno dictatorial impuso en la Argentina (1976-1983) posibilitó la progresiva emergencia de las expresiones en la esfera pública, prácticas de distinta índole entre las que se encuentra el graffiti y la comunicación

² En el sentido en que el filósofo e historiador Michel De Certeau considera las prácticas cotidianas de oposición, pequeñas estrategias por las cuales oponemos resistencias a la inmanencia de la cultura dominante. Ver: De Certeau, M, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*, México: Universidad Iberoamericana/ ITESO, 2000.

independiente callejera. Sobre éstas, años más tarde se asentaron otros modos de intervención gráfica y artística. Las políticas de apertura cultural que desarrollaron los sucesivos gobiernos neoliberales, transformaron profundamente nuestra sociedad en los años subsiguientes, dando lugar a un modelo globalizado de la cultura local. En estos contextos sociohistóricos hacia la cultura mundializada, el consumo masivo y la producción deslocalizada, nuestro país recibió desde los años noventa una enorme herencia de cultura visual global, gracias a las tecnologías de información y comunicación. También los productos de consumo popular masivo y otras expresiones y vehículos de la cultura material llegaron a nuestro territorio de la mano de la apertura de mercados. Estos imaginarios heredados permean las prácticas locales que retoman, citan y recrean el arte urbano global. Originariamente producciones ilegales, están ya incorporadas a nuestro modelo de ciudades creativas, absorbidas por un sistema artístico o patrocinadas por instituciones públicas y privadas. Pero como contracara, todavía subsisten los modos discursivos y simbólicos del arte activista, convirtiéndose en nuevas políticas visuales para expresar disidencia al sistema.

Originalmente proponemos distinguir tres formas o disciplinas principales dentro de la creatividad urbana, que fueron modelo de la actividad que actualmente podemos contemplar, hoy mucho más hibridadas entre sí. Al *graffiti writing* lo entendemos primariamente como un tipo de práctica basada en la escritura de una firma, siguiendo un estricto código ético y estético. El graffitero recurre a un repertorio de elementos visuales para crear un estilo tipográfico personal. Los murales graffiti apelan a una audiencia propia, donde este código es comprendido y la producción puede ser valorada por los criterios que enmarcan la práctica: riesgo, visibilidad, destreza técnica, por ejemplo. El *street art* en cambio es un movimiento creativo que busca una comunicación directa con el público, instalando imágenes en base a lenguajes visuales compartidos. Se trata de ilustraciones, composiciones abstractas, incluso intervenciones materiales sobre objetos y mobiliario en la calle. También puede asumir un papel disruptivo para comunicar un mensaje contracultural o disidente pero siempre dentro de un código que la audiencia interpreta como una estetización del entorno. Y por último, el activismo artístico puede asumir distintas formas de producción, pero se diferencia de las dos modalidades anteriores por la supeditación de la práctica a los fines ideológicos, convirtiéndose en una acción política militante. Entiende a la producción como la creación de imágenes que movilizan una militancia, crean un mensaje contra-hegemónico, sostienen una comunicación alternativa.

De la interacción entre estas tres *praxis* específicas surgen distintas prácticas que dieron lugar a una gran escena creativa urbana contemporánea, y su reflejo en las redes digitales. Es nuestro interés examinar algunos aspectos característicos de su desarrollo en nuestro contexto, y contribuir a su perspectiva histórica local. Dada la extensión y complejidad de este desarrollo, se pretendió hacer un panorama que reflejara la dinámica que tomó, a nuestro criterio, hasta convertirse en el gran movimiento heterogéneo actual.

Respecto a la historia de este movimiento, nos introducimos en la Creatividad Urbana como tópico global para dar marco a nuestras propias escenas. En el mundo también es relativamente nueva la formación de un campo de estudios específico a pesar de que la investigación sobre el tema se remonta a los años 1980.³ El término **Creatividad Urbana**⁴ se pone en circulación en forma reciente para referirse a las expresiones artísticas en la ciudad en sentido amplio, como un concepto auxiliar al estudio de distintas modalidades de arte en espacios físicos públicos y la ampliación de los mismos en sus instancias simbólicas, la llamada esfera pública.⁵ Surge ante la evidente necesidad de encauzar la investigación sobre modos de producción que la historia del arte no había podido explorar desde el paradigma del arte público. Esta tesis procura participar de tal perspectiva epistemológica e introducir a la escena argentina en el debate que actualmente tiene lugar en un campo nuevo de estudios interdisciplinarios. Hasta la fecha, los trabajos existentes describen en forma parcial las escenas, diferenciándolas.⁶ Nosotros procuramos hacer un enfoque que

³ Desde que el graffiti neoyorkino hizo su aparición y auge a fines de los sesenta, ganó el interés de la prensa y poco después el de los académicos. Desde los ochenta comienza a existir bibliografía que distingue las distintas dinámicas/disciplinas de la creatividad urbana y desde entonces se fueron constituyendo temas y problemas de investigación desde diversas perspectivas; ver por ej. Schwartzman, A., *Street Art*, New York: The Dial Press, 1985.

⁴ Ver: *Urban Creativity [International Research Topic]* con base en Lisboa, una red que vincula especialistas del campo y que aglutina el análisis desde perspectivas pluridisciplinarias. (<http://www.urbancreativity.org/>).

⁵ Por esfera pública entendemos la dimensión actual de la sociedad en la que se comparte y decide lo que es de índole común a la ciudadanía, no sólo físicamente sino en los espacios que la telemática propicia: redes y medios de telecomunicaciones, principalmente la Internet como sostén de este espacio virtual de socialización.

⁶ Excepto el trabajo pionero de Claudia Kozak, que propone hacer una amplia lectura de la ciudad a través de sus muros, lo que promueve una investigación sobre todas estas prácticas que coexisten. En general, los investigadores proponen un marco más reducido de análisis, o centrado en el aspecto de las imágenes. Nosotros proponemos una indagación integral de los fenómenos en la línea que trabaja la autora. Ver: Kozak, C., *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

demuestre el desarrollo híbrido que han llevado y que vincula a todas como experiencias creativas en la ciudad contemporánea.

Las escenas actuales de la Creatividad Urbana son múltiples, complejas e interrelacionadas globalmente: constituyen modos de producción que participan de un movimiento global de arte en espacios públicos.⁷ Como toda actividad de origen extranjero que se inserta en nuestra cultura, se utilizan términos propios de su origen y/o aquellos en uso en nuestro contexto provenientes de prácticas similares. Ante la heterogeneidad de la terminología en uso fue necesaria hacer una revisión de los términos para sentar una base común de lo que entendemos por el tema de la tesis y para especificar cada una de sus dinámicas. En este trabajo proponemos y justificamos para nuestro contexto el uso de términos que son afines al campo y a la investigación a nivel global, desestimando otros que aún circulan en forma frecuente en investigaciones y prensa.

El aislamiento inicial de nuestro país y las escasas vinculaciones con las prácticas foráneas de arte en la calle generó desde los comienzos una trayectoria distinta a la que tuvo el arte urbano en otras regiones. Al no ser reprimidas aunque existe legislación prohibitoria,⁸ además de otras cuestiones coyunturales favorables, las actividades artísticas callejeras se expandieron en muy pocos años. A pesar del temprano interés de los medios, la investigación científica sobre el tema es reducida y sobre todo parcializada, pues se dedica a las diferentes prácticas en forma aislada. Este trabajo propuso compilar y sistematizar información principalmente sobre los orígenes y desarrollo inicial de las escenas locales, tratando de integrarlas dadas sus cercanas relaciones. En nuestro país no existen estudios centrados en la perspectiva de la Creatividad Urbana como campo. Los enfoques se concentran en las distintas disciplinas con énfasis en las producciones o su papel en la intervención de las ciudades. Deseamos asimismo, sostener esta investigación sobre los hallazgos de las pesquisas previas, acreditando y valorando estos trabajos.

⁷ Para Fernando Figueroa-Saavedra, el graffiti adquiere las características de un movimiento desde los años ochenta. Ver: Figueroa Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006, p. 68 y 76. Otros autores presentan al *street art* como género global. Por ej. Irvine, M., "The Work on the Street: Street art and Visual Culture", pp. 235-278 en Sandywell, B. y Heywood, I. (Eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Berg, 2012.

⁸ Podemos hablar de alegaldad: una condición de aquello que funciona sin haber sido reglamentado o donde a pesar de existir algunas prohibiciones legisladas, no se penalizan o encuentran intersticios a la ley para funcionar, por ejemplo la solicitud de permisos al dueño de una propiedad o a los organismos públicos para intervenir ciertos lugares de uso comunitario.

Acerca de los trabajos existentes, en primer lugar, se encuentra un gran *corpus* documental sobre la práctica del graffiti con una tradición de más de 30 años de desarrollo, aunque la actividad fue registrada desde mucho antes.⁹ En los inicios, las expresiones consideradas graffiti eran firmas, frases y en menor medida dibujos; por ello los textos analíticos tienen una definida costumbre recopilatoria y por lo común, perspectivas semiológicas o literarias, también entendidas en el marco de los estudios folklóricos.¹⁰ En el año 1981 se editó una traducción del trabajo pionero del antropólogo Robert Lehmann-Nitsche, quien se desempeñaba como académico en la Universidad de La Plata. Se trata de un estudio sobre los registros en baños, prostíbulos y otros sectores, como investigación etnográfica que llevó adelante a principios del siglo XX. Este material se publicó originalmente en alemán y fue objeto de censura en su tiempo.¹¹ En los años ochenta la práctica del graffiti de sentencia ingeniosa se extiende. Dada la costumbre recopilatoria, se editan muchos textos que transcriben (sin documentar en forma visual) esta actividad. El interés de este material es de corte más comercial y dirigidos a un público no especializado. Los graffiti se presentan como frases y aforismos dentro de la literatura popular y humorística.¹² A principio de los

⁹ En la bibliografía existen referencias a autores que mencionan la escritura mural desde la época colonial, como un registro de la actividad cultural; estos no son textos analíticos del fenómeno. Sin embargo nos permiten conocer una extensa trayectoria de la costumbre de escribir paredes en nuestro territorio, y de la pasión por recuperar estos registros. Ver: Kozak, C., *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, pp 93 y ss. y Gándara, L., *Graffiti*, Buenos Aires: EUDEBA, 2002, pp. 16 y ss.

¹⁰ Por ejemplo en los setentas se traducen y publican dos recopilaciones que editó el historiador estadounidense Robert Reisner. Este material provenía de su investigación de campo (1967-1974) pero con un formato de divulgación, presentándolo como un entretenimiento. Sin embargo es interesante que se hayan traducido e impreso en el país a pesar de la dificultad de entender el sentido de algunos de ellos. Ver: R. *Graffiti 1. Inscripciones en los baños*, Buenos Aires: Ediciones Papiro (ed. E.C.A.S.A.), 1971; Reisner, R. *Graffiti 2. Graffiti total: inscripciones en todas partes*, Buenos Aires: Ediciones Papiro (ed. E.C.A.S.A.), 1972.

¹¹ Lehmann-Nitsche, R. (Víctor Borde) *Textos eróticos del Río de La Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*, Traducción directa del alemán de Juan Alfredo Tomasini, Buenos Aires: Librería Clásica, 1981. Edición original: (1923) *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch. Nach dem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt von Victor Borde*, Leipzig: Ethnologischer Verlag (Beiwerke zum Studium der Anthropophyteia, vol. 8).

¹² Destacamos que estas compilaciones nos permiten conocer hoy el contenido de muchos graffiti ya desaparecidos, aunque sin la situación contextual. Se trata ante todo, de literatura ligera pero demuestra la relevancia que esta práctica tuvo para la época. Ver, por ejemplo: Marzullo, O., *¡Viva el graffiti!*, Buenos Aires: Galerna, 1988; González Foerster, A., *Graffiti Es Como Hablar Con La Pared*, Buenos Aires, Planeta, 1996; Mileo, P., *Los más divertidos graffitis*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

noventa destaca un texto¹³ que distingue por sus aportes a los estudios del graffiti; gracias a que incluye información de prensa y relevamientos en varias ciudades del país, entrevistas breves y testimonios a pesar de ser una obra de divulgación.

Debido al interés por el contenido como mensaje, varios investigadores estudiaron al graffiti como un fenómeno del discurso. El trabajo más importante es el de la semióloga Lelia Gándara.¹⁴ El enfoque semiótico le posibilita también incluir registros que no son únicamente palabras. El capítulo más significativo para nosotros dedica sus esfuerzos a entender el entramado contextual, especialmente los vínculos con el rock y la cultura juvenil, la competencia con la publicidad y el rol de estas prácticas como canalizadoras de la crítica social y política. Un aporte fundamental de este libro es la inclusión por primera vez en la literatura del *graffiti writing* local. Al editarse en un período en que este fenómeno comenzaba a ser visible, nos acerca a las concepciones sobre la práctica que existían en el período, por ejemplo la categorización que se hizo del *writing*, identificado con el graffiti Hip Hop.

El campo de estudios sobre graffiti se fue diversificando a partir del año 2000 al incluir prácticas más amplias dentro de una nueva escena de realización artística urbana. Acompañando enfoques etnográficos y de estudios culturales, surgieron trabajos descriptivos amplios que incluían aspectos contextuales de la práctica (no sólo el estudio del registro o su contenido). La investigación más importante a la fecha, con un amplio criterio que incluye no sólo al graffiti sino que incorpora registros de gráfica e intervención urbana, es el libro que publicó Claudia Kozak sobre el tema.¹⁵ La autora hace un análisis de las prácticas de escritura y gráfica callejera como parte de las experiencias creativas contemporáneas, reflexiona la ciudad en relación a textos en el sentido amplio de la palabra. Inscribe a la escena en un universo de actividades que tienen precedentes (sustentadas en las prácticas del graffiti autóctono), les da una perspectiva y una prospectiva. Se detiene en el debate ontológico sobre el graffiti, para poder hacer una lectura diferenciada de las producciones brindándoles un análisis propio a cada una de ellas. Este es un trabajo referente para los estudios locales sobre la creatividad urbana que resume y condensa todas

¹³ Kozak, C., Bombini, G., Floyd e Istvan, *Las paredes limpias no dicen nada. Libro de graffitis*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho (Coquena Grupo Editor), 1990.

¹⁴ Gándara, L. *Graffiti*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.

¹⁵ Kozak, C. *Contra la Pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

sus investigaciones sistematizadas a través de los muchos artículos en otros medios. Esta tesis se sustenta en los aportes de la investigación pionera de Claudia Kozak sobre las prácticas locales de creatividad urbana, su visión amplia de la vida imaginaria de la ciudad y las posibles apreciaciones en función de los agentes productores de las mismas y la relación con las audiencias.

Para el período en que la autora elaboraba su investigación, comenzaban a desarrollarse nuevas formas de intervención en el espacio urbano. Lo que algunos consideran una evolución del graffiti contemporáneo hacia otras prácticas, se ha dado en llamar *Street Art* o “arte callejero”.¹⁶ La terminología en el período no estaba definida. Con el auge del arte en la calle surgieron nuevos textos en las décadas precedentes que siguieron el estilo de los libros dedicados al arte urbano. Son libro-álbumes destinados a la divulgación, que presentan fotografías y registros con escaso o nulo contenido teórico. Estos materiales resultan interesantes para reponer el imaginario de un objeto tan efímero. Destacan de este *corpus* dos recopilaciones sobre stencil publicados por Guido Indij, que incluyen pequeños textos con datos acerca de la práctica y una línea cronológica que le provee marco temporal.¹⁷ En este mismo formato publica un tercer volumen dedicado exclusivamente al *Street Art*.¹⁸ Este último fue co-editado con un reconocido pionero de la escena argentina del stencil y tiene la particularidad de categorizar por técnicas a los artistas presentados. Al sostenerse en función de una entrevista, proporciona datos de primera mano a la investigación. Nos interesa ahondar en estas perspectivas que vinculan las varias escenas creativas, pues distinguen maneras diferenciadas y particulares de intervención. Sin embargo, en virtud de los cruces y las distintas hibridaciones que se generaron al compartir contextos, también proponemos entender el período como un momento de convivencia e interrelación, sumando al análisis de los casos una mirada a la vida digital que el fenómeno tuvo y tiene como correlato. En paralelo además, trabajar con documentación propia y ejemplos que no se recuperan desde estos volúmenes editados.

¹⁶ Para algunos autores este desarrollo tiene connotaciones evolutivas, siguiendo una vertiente historiográfica más tradicional. Para nosotros, el significado que procuramos de dicha evolución tiene que ver con un progresivo desplazamiento de la actividad del graffiti contemporáneo a una forma de práctica mural que se va desligando de los componentes Hip Hop. Sobre esta perspectiva Ver: Figueroa-Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006, pp.127 y ss.

¹⁷ Indij, G., *Hasta la victoria, Stencil!*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2003; seguido luego por Indij, G., *1000 Stencil. Argentina Graffiti*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2007.

¹⁸ Doble, G. e Indij, G., *Buenos Aires Street Art*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2011.

Paralelamente entre 2008 y 2011 se publicaron materiales sobre las escenas del *writing* y el *street art* argentino en idioma inglés. Estos trabajos se dedicaron a la divulgación en el extranjero de las prácticas locales, en sintonía con toda una industria editorial sobre el tema. Particularmente el libro *Graffiti Argentina* de Maximiliano Ruiz¹⁹ es el primero en presentar bajo este formato el trabajo de los graffiteros nacionales de la escena del *writing*, ubicando una breve línea temporal donde inserta los ejemplos seleccionados, para lo cual el autor realizó una curaduría. El libro también incluye breves frases de entrevistas a los autores. Es un material que contribuyó a crear un *corpus* de imágenes y establecer una serie de nombres para la escena local. Todos estos libros presentan un interés por las producciones, pero permiten conocer a través de pequeños datos, aspectos de las prácticas. También hay que observar que ya están relacionando los imaginarios con autorías, permitiendo construir la idea de un artista detrás de las obras.

Cerca de cumplirse 20 años de desarrollo de las escenas creativas, y ya entendiendo que las prácticas sostienen una base común de actividad, se editan nuevos trabajos que se preguntan por su rol de intervención de lo público. En esta línea destaca otro libro recopilatorio de amplio criterio, que si bien presenta imágenes a la manera de los álbumes mencionados, sustenta la selección en la investigación para la tesis de los periodistas Federico Ferraresi y Máximo Randrup.²⁰ Este material provee también breves datos acerca de las fotografías donde el criterio no fue mostrar el trabajo de un grupo de artistas sino hacer un panorama de los ejemplos que pueden hallarse en la ciudad. Ese mismo año La Marca Editora realizó otro volumen recopilatorio²¹ que presenta material de la plataforma colaborativa *on line* “Escritos en la Calle”,²² en el mismo formato que sus proyectos previos. Entre los volúmenes más recientes se editó el libro del periodista Leandro de Martinelli,²³ que recupera a través de ensayos la tradición del *writing* platense en función de sus disputas

¹⁹ Ruiz, M., *Graffiti Argentina*, London: Thames and Hudson, 2008. Ver también: Ruiz, M., *Nuevo Mundo: Latin American Street Art*, Germany: Gestalten, 2011.

²⁰ Randrup, M., Ferraresi, F., Randrup, D. Sandoval, S., *La Plata, ciudad pintada. Veinte años de arte callejero: 1997-2017*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2017.

²¹ Güerri, A., Aíta, F., Lucadamo, T. y Giovinazzi, L., *Escritos en la Calle*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2017.

²² Se trata de un espacio virtual para compartir fotografías de graffiti y otros registros gráficos en las calles, además de entrevistas y notas sobre el tema. Ver: www.escritosenlacalle.com (Acceso: 4-4-2018)

²³ de Martinelli, L., *Plagar: el graffiti desde el Bronx a La Plata*, La Plata: Malisia, 2017.

simbólico-territoriales con esferas del poder, principalmente aquellos que lucran gracias al sistema inmobiliario actual en la ciudad de La Plata.

Los artículos académicos constituyen el cuerpo más extenso y variado de trabajos sobre el tema. Al igual que con los libros publicados, en principio se enfocaron mayoritariamente en el graffiti y en particular en el *writing* por ser una práctica emergente. En forma posterior se incorporaron análisis sobre las nuevas formas de producción artística en el contexto de la ciudad que no podían sostenerse desde los modelos tradicionales de la Historia del Arte, especialmente desde el paradigma del arte público. En relación a tesis y tesinas sobre el tema destaca la investigación de María Paula Giglio,²⁴ quien realizó un trabajo de campo en la Ciudad de Mar del Plata. El enfoque del mismo, si bien se preocupa en documentar métodos, herramientas, materiales, y cuestiones contextuales de la *praxis*, se concentra en lo referido a la metodología de aprendizaje del *writing* y la transmisión de conocimientos, con énfasis en los aspectos sociológicos de estos procesos.

A partir del año 2004 en adelante comienzan a publicarse con mayor asiduidad estudios que indagan desde variadas perspectivas las escenas que a la fecha ya se encontraban en florecimiento, destacándose en la prensa también un interés en su cobertura. Estos artículos trabajan conceptualmente en un amplio espectro de conceptos, el graffiti, las intervenciones urbanas, el arte callejero y desde el 2008 denominando *street art* al muralismo y otras formas de creatividad urbana. Las investigaciones varían desde los campos de la sociología y la epistemología, las ciencias de la comunicación y la mirada sobre las producciones artísticas. Las tesis más recientemente publicadas presentan enfoques multidisciplinares y abordan no sólo las producciones sino los aspectos integrales del fenómeno. Destacan las de Ferraresi y Randrup²⁵ que dieran origen al libro fotográfico citado en el apartado anterior, y la tesis doctoral de Matías López²⁶ que trabaja sobre el concepto de intervención cultural, analiza

²⁴ Giglio, M. P., *El aprendizaje del hacedor de graffitis. Aportes a la sociología del arte. Caso Mar del Plata* (Tesis de grado), Universidad Nacional de Gral. San Martín, Escuela de Humanidades, 2004. También: Giglio, M. P., “El habitar la ciudad del graffitero”, Trabajo presentado en el *V Congreso de Problemáticas Sociales Contemporáneas “Infancia y Juventudes en los Escenarios Culturales Actuales”*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina, septiembre, 2003.

²⁵ Randrup, M. y Ferraresi, M., *El graffiti tiene la palabra* (Tesis de grado), Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2009.

²⁶ López, M., *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2017.

experiencias de colectivos de arte con compromiso político con radio de acción en la ciudad de La Plata. Mención especial haremos a la tesis de las periodistas Milka Mingardi Minetti, Luciana P. Carazo y Carolina Román.²⁷ Se trata de una investigación sobre prácticas de culturas juveniles en la ciudad de La Plata, dedicada al Movimiento Hip Hop, donde recuperamos su pesquisa sobre la historia del graffiti *writing*, incorporando entrevistas a pioneros de la práctica nacional.

Entre los artículos académicos y *papers* destacan los tempranos trabajos de Ayarza y Jajamovich,²⁸ Guerra Lage²⁹ y Kane³⁰, referidos puntualmente al stencil; todos enfoques distintivos que conceptualizan la actividad dentro de la categoría de arte urbano, hacia donde se dirigió el interés prevaleciendo el análisis sobre las modificaciones de la ciudad contemporánea, el rol y la circulación del imaginario. A pesar del incremento de los artículos, muy pocos académicos realizan investigación sistemática de esos temas. En esta línea destaca el trabajo de Cynthia Gabbay³¹ que recorre períodos de emergencia de las prácticas, hasta su auge o consolidación como movimiento.

A partir de 2010 en adelante se sistematiza la investigación del tema desde el paradigma del nuevo arte público y también desde enfoques contemporáneos que promueven los estudios visuales, retomando un concepto de arte en la calle en todas sus variantes: políticas, lúdicas,

²⁷ Carazo, L.; Mingardi Minetti, M.; Roman C., *Comunicación e identidad en las prácticas culturales juveniles de Hip Hop*, (Tesis de grado), Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2007.

²⁸ Ayarza, S. y Jajamovich, G., “Nuevas intervenciones urbanas: el caso de los stencils en la ciudad de Buenos Aires”, Trabajo presentado en las *III Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, septiembre de 2005.

²⁹ Guerra Lage, M. C., “Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)” en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 7, núm. 1, (enero-junio), 2009, pp. 355-374.

³⁰ Kane, S. C., “Stencil graffiti in urban waterscapes of Buenos Aires and Rosario, Argentina” en *Crime, Media, Culture*, Vol. 5, núm. 9, 2009, pp. 9-28.

³¹ Ver Gabbay, C., “Semiótica para el transeúnte: la Desmemoria como modificación del discurso patrimonial. Grafiti y estencil en Buenos Aires” en *Actas del 2º Congreso Internacional de Arte Público*, GEAP, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014 (en prensa). Gabbay, C., “El fenómeno posgraffiti en Buenos Aires” en *AISTHESIS* N° 54, 2013, pp. 123-146; también “Desmantelamiento del simulacro cultural mediante los cuerpos del imaginario callejero” en *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*, Espantoso Rodríguez, T. y Vanegas Carrasco, C. (Eds.) GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires y Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pp. 185-199.

murales y de intervención artística desde el enfoque del arte de acción³² o como prácticas artísticas contemporáneas en el espacio público.³³ Entre estas pesquisas distingue especialmente la tesis de posgrado de Rosana Barragán,³⁴ una de las pocas sobre la temática del *stickering* en nuestro contexto.

Por último: acerca de las prácticas de activismo artístico en los últimos años se ha abierto un campo específico que retoma las investigaciones sobre conceptualismos en la región como panorama previo. El estudio de estas prácticas por lo general se ha mantenido escindido del campo del *street art*, por lo cual sólo recientemente se consideran en un marco común de actividad sobre el espacio público. Tradicionalmente se las entiende como fenómenos del arte en relación con la política. Desde este paradigma las investigaciones de Ana Longoni y Fernando Davis,³⁵ pioneros en enfoques críticos del relato tradicional sobre arte conceptual han permitido una deriva teórica que sustenta las actuales investigaciones sobre activismo artístico. Sobre la definición elaborada por Ana Longoni destaca el trabajo sistemático que realiza Magdalena Pérez Balbi³⁶ sobre prácticas artísticas de colectivos

³² Desde “Arte de Acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas” con la dirección de Cristina Fukelman, se han relevado y documentado obras y colectivos que desarrollan en las calles y espacios públicos de la ciudad de La Plata su *praxis* artística. Este proyecto ha publicado sus artículos e investigaciones en su sitio web [<http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/>] y una base de datos digital con documentos. Ver también: Fukelman, M.C. (Ed.), *Arte de Acción en La Plata. Modos de hacer contemporáneos 2001-2010. Análisis de intervenciones artísticas en el espacio público*, Editorial Académica Española, 2012.

³³ El “Laboratorio de prácticas artísticas urbanas contemporáneas”, proyecto radicado en la Universidad Nacional de La Plata que dirige Carlos Servat también se ha dedicado estos últimos años al relevamiento y seguimiento de las prácticas de arte y gráfica callejeras con la intención de generar nuevos marcos teórico-críticos para el estudio del fenómeno.

³⁴ Barragán, R., *Pegame: Un estudio sobre el sticker artístico* (Tesis de posgrado), Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2015.

³⁵ La Red “Conceptualismos del Sur” ha permitido investigar no sólo el contexto argentino sino en vínculo con la coyuntura latinoamericana e internacional el período poco explorado del arte de los años cincuenta en adelante. Por ser el contenido político uno de los factores destacados de este fenómeno, todo el trabajo de Ana Longoni ha sido marco y referente para los estudios recientes. Ver: Red “Conceptualismos del Sur”: Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina. Fundada en 2007. <https://redcsur.net/es>

³⁶ De la autora ver: “Entre Internet y la calle: activismo artístico en La Plata” en *Versión*, Núm. 30, Octubre de 2012; “Yendo de la calle al museo... y volviendo por la web: sobre "Calle tomada" y la intervención de LULI” en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. También “Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico” en: *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, 3, 4 y 5 de diciembre de 2014 y Pérez Balbi, M., “Desbordes y convergencias:

activistas en la ciudad de La Plata.

Desde los textos que hemos mencionado, aparece progresivamente la idea de que las disciplinas dentro del *street art* son prácticas que se deslindan del graffiti de firma y otros tipos de escritura pública independiente. Se las considera actividades de índole artística más su pertenencia al ámbito del arte (o más bien, fricción e interacción) no se discute y tampoco se documenta como escena con una trayectoria y una perspectiva. En general, no se han problematizado las categorías que identifican las distintas disciplinas lo que genera un panorama complejo a nivel conceptual. Es por ello que pretendemos hablar de estos modos de producción en relación a un contexto plural, no exento de hibridaciones, en dónde no siempre es posible establecer límites definidos. No obstante, dando cuenta de ello, procuramos discutir la bibliografía existente integrando los aportes críticos de las distintas perspectivas teóricas.

En tiempos de imaginación global, el desarrollo del arte urbano contemporáneo exige estudiarlo y documentarlo desde miradas amplias y multidisciplinares.³⁷ Por tratarse de imágenes en un amplio sentido, este trabajo procura participar del campo epistemológico de los estudios visuales, bajo el marco de la Cultura Visual.³⁸ Desde una plataforma epistémico-crítica de las ciencias del arte procuraremos una confrontación y cooperación interdisciplinar para entender los fenómenos complejos de la creatividad urbana, constituida por prácticas y producciones que no se encuentran dentro de una constelación de “obras de arte” con otras que sí han sido institucionalmente reconocidas, procurando trazar una trayectoria histórica de las mismas.³⁹

la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina” en *Question*, Vol. 1, Núm. 35, julio-septiembre de 2012, pp.140–153, entre otros.

³⁷ En palabras de Susan Buck-Morss, las prácticas artísticas contemporáneas trabajan desde el “estiramiento” de la fina membrana de imágenes que es nuestra cultura actual, provocando una profundidad de campo que ya no se puede estudiar desde una única disciplina. Así la imagen está en el centro de lo que se constituye como una “esfera pública globalmente democrática” es decir que participa a la vez de una inserción local y global. Ver: Buck-Morss, S., “Estudios Visuales e imaginación global” en *Antípoda*, 9, julio-diciembre, 2009, pp. 19-46.

³⁸ Seguimos a José Luis Brea al considerar a la cultura visual como el “territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad”, potenciadas por la telemática y la tendencia a la estetización y semiotización de los espacios de la vida cotidiana. Ver: Brea, J. L., “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales” en *Estudios Visuales*, núm. 3 [en línea] enero de 2006, recuperada de <http://www.estudiosvisuales.net> (Acceso: 14-9-2010).

³⁹ La mirada al pasado en Brea tiene una intención configuradora del análisis del presente, “como fondo de contraste y reconocimiento del valor de significancia”. Esta crítica a la actual ciencia del

Entender el rol de la cultura visual contemporánea en este campo implica suponer y aceptar que la visión es una construcción cultural que se estructura, se aprende y se cultiva; que está íntimamente relacionada con las sociedades, sus éticas y políticas, estéticas y epistemologías del ver y del ser visto. También es insistir en el valor no sólo estético de ciertas imágenes sino en su rol dentro de la cultura local y global. Por ello consideramos que la creatividad urbana es un imaginario⁴⁰ que se mueve entre el arte y el diseño, entre lo artesanal y lo industrial, el arte urbano como fenómeno de la posmodernidad muta y se vehiculiza en las diferentes producciones culturales pero es inminentemente un producto simbólico que adopta múltiples configuraciones, paradigma de la visualidad contemporánea.⁴¹ Más recientemente, los Estudios Visuales han demostrado el rol de la visualidad en la confrontación del poder dominante, representado en el concepto del “derecho a mirar” como derecho a la autonomía. Esa idea no sólo ubica el “mirar” subalterno como un desafío al orden, sino su contrapartida, el “derecho a ser visto” como la apropiación liberadora de las herramientas del poder.⁴²

Tenemos por un lado, un aspecto concreto, matérico o físico del arte urbano y por otro, el imaginario (las imágenes, en todas sus formas, que circulan en impresos, la Red, las capturas de celulares, los productos de mercancías, etc.) entonces como fenómeno ya no alcanza a ser descrito sólo en términos de una “obra”. Estamos en posición de referirnos a ellas como imagen en el aspecto amplio en que Susan Buck-Morss las considera; medio de la transmisión de la realidad material que no se agota en lo físico en sí mismo, imagen como

arte se fundamenta en su intención de que los Estudios Visuales se avoquen a una actividad con eje crítico en el presente. Ver: Brea, J.L., *ídem*.

⁴⁰ El semiólogo Armando Silva considera al imaginario como expresión de sentimientos colectivos, por fuera del marco de la “racionalidad”, un objeto que apenas puede ser descrito en términos objetivos pues trata de lo afectivo y lo onírico de un grupo cultural: “[el estudioso del imaginario] se ocupa de lo que está por fuera del marco de la racionalidad positiva, para enmarcar los sentimientos, los deseos ciudadanos, las fantasías de lo inesperado que se manifiestan como promesa de manera colectiva”. Ver: Silva Téllez, A., *Imaginarios Urbanos*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.

⁴¹ “El *Street Art* es un paradigma de la hibridez en la cultura visual global, un género post-posmoderno definido más por la práctica en tiempo real que por cualquier sentido de teoría, movimiento o mensaje unificados” ver: Irvine, M., “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture” en Sandywell, B. y Heywood, I. (Eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Berg, 2012, pp. 235-278.

⁴² “Se trata de reivindicar una subjetividad con la autonomía suficiente para organizar las relaciones entre lo visible y lo decible. El derecho a mirar confronta.” Ver: Mirzoeff, N., “El derecho a mirar” en *IC*, N°13, 2016, pp. 29 – 65. E-ISSN: 2173-1071

evidencia fenomenológica de la intuición sensorial, capaz de suscitar variados sentidos. Además de considerar a la creatividad urbana un fenómeno de índole artística, lo pensamos en el cruce de su interés como hecho cultural, como uno de los vehículos en que toman visualidad los imaginarios urbanos.

Si hablamos de imaginario, indefectiblemente hacemos referencia a todos aquellos análisis que entienden que la esfera de la cultura está configurada por un conjunto de ideas e imágenes físicas y mentales compartidas, que garantizan cohesión y sentido de pertenencia a los grupos sociales. Se considera que estos imaginarios no son estables ni únicos, sino que tienen una historia y una prospectiva: se hibridan, mutan, se comparten o quedan en la memoria. En un comienzo, tomamos la acepción de Silva de imaginarios urbanos en el sentido de que su enfoque define lo urbano como una condición ciudadana⁴³ con independencia de su referencia material, que está posibilitada por la tecnología y las transformaciones en el modo de vida. De allí que la creatividad urbana se vincule a los actuales conceptos de urbe, pero no se agota en el espacio físico: una nueva noción de territorio si lo entendemos como “terreno afectivo desde donde veo el mundo como sustento imaginario”.⁴⁴ Posicionarnos en estos conceptos nos permite pensar al arte urbano que supera los límites de una ciudad en paralelo con las escenas en toda Latinoamérica o el resto del mundo.⁴⁵

En función del análisis de lo urbano, nos vemos en la necesidad de apoyarnos teóricamente en perspectivas que exploran las cuestiones de la cultura y el arte de la globalización pero íntimamente conectadas a miradas latinoamericanas; en esta línea seguiremos el concepto de mundialización de la cultura del sociólogo brasileño Renato Ortiz. El autor analiza los procesos de globalización desde la mirada de las culturas periféricas, para friccionar las teorías polares. Las prácticas identitarias atraviesan en estos momentos una fase de tensión

⁴³ El imaginario puede intuirse desde su proyección y plasmación en imágenes concretas, por eso desde la práctica implica ejercer la intención de habitar el territorio: “pesa la decisión ciudadana de participar de la cosa pública desde una dimensión imaginaria. Esto es, asumiendo creatividad y beligerancia estética frente a una realidad cruel e imposible de cambiar por las vías del discurso o la acción tradicional, llámese histórica, racional o militar”. Ver: Silva Téllez, A., *Imaginarios Urbanos*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988, p.10.

⁴⁴ Silva Téllez, A., *Op. Cít.*, p.27.

⁴⁵ Entendiendo al graffiti y al *street art* como un gran movimiento global, en los últimos años se ha procurado documentar el desarrollo de las escenas locales dentro de la historia e influencia del graffiti neoyorkino “clásico”. Ver: Ganz, N., *Graffiti World. Street Art From Five Continents*, New York: Harry N. Abrams Publisher, 2004.

entre lo global y lo local. El *World System* no está anclado a noción alguna de territorio o nación. En consecuencia, Ortiz considera que existe una tendencia a la desterritorialización cultural que implica que un universo de símbolos es compartido por los sujetos situados en los puntos geográficos más distantes.⁴⁶

Por otro lado, la Historia del Arte como disciplina y campo de estudio ha tenido que repensar sus postulados debido a las prácticas artísticas contemporáneas que la desafían cada vez más, en sus categorías y en sus metodologías. Las experiencias artísticas más radicales abrieron camino a posturas teóricas que hoy revisitamos para el estudio de las transformaciones en los mecanismos de producción, circulación y recepción de estas imágenes, su condición de artísticidad y su función social y política (en el mejor sentido de la tradición de la Historia Social del Arte). Para nuestro trabajo nos resultó esencial asirnos asimismo de conceptos actuales sobre activismo artístico, desde los que seguimos principalmente las investigaciones de Ana Longoni,⁴⁷ complementado con las teorizaciones sobre el nuevo arte público y acción directa.⁴⁸ Es importante destacar que todo este marco propone pensar las obras y las prácticas desde el entorno institucional, pero en la coyuntura en que la escena artística de la época friccionó con dicha estructura hasta incluso, escindirse.⁴⁹

⁴⁶ Esto genera lo que llama “memoria colectiva mundial”. Para Ortiz el advenimiento de las industrias culturales gracias al modo de producción industrial provocó en desarrollo de un circuito mundial expandido que “forma paulatinamente una cultura de la imagen que trasciende su origen nacional. Ver: Ortiz, R., *Mundialización y Cultura*, Buenos Aires: Alianza, 1997.

⁴⁷ Seguiremos su trabajo sistematizado a partir de artículos en donde revisa las relaciones entre el arte y la política de la vanguarda conceptualista argentina, ver: Longoni, A., “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Aletheia*, Vol.1, núm.1, octubre de 2010; Longoni, A., “Encrucijadas del arte activista en Argentina” en *Ramona*, núm.74, septiembre de 2007, pp. 31-43; Longoni, A., “¿Tucumán sigue ardiendo?” en *Sociedad*, núm.24, invierno de 2005; Longoni, A. y Mestman, M., “Después del pop, nosotros desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo” en AA.VV. *Listen, Here, Now. Argentina art in the sixties, Writings of the Avant-Garde*. New York: Museum of Modern Art (MoMA), 2004; Longoni, A. y Mestman, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008 y Longoni, A., “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia” en *Actas del I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes “Poderes de la Imagen”*, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Buenos Aires [CD Room] 2003, entre otros.

⁴⁸ Una serie de nuevos conceptos acerca del arte en los espacios públicos se examina en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

⁴⁹ Ver: Giunta, A., *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, pp. 284 y ss.

Dentro de las herramientas teóricas del campo artístico, también nos remitimos al concepto de performance desde el modelo teórico que propone Richard Schechner que se sustenta en la noción del "performativo" como acto cultural que crea/ produce realidades: "las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas (...) la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia, los sistemas están en flujo constante".⁵⁰ Entendiendo estas actividades bajo el modelo performativo, procuramos poner de relieve no sólo la impronta o huella gráfica de las mismas sino su valor como *praxis* creadora de imaginarios (desde su alineación semántica con la idea de ejecución/ puesta en acto).⁵¹

Como marco teórico dentro del campo específico de la creatividad urbana seguimos los criterios de los especialistas Cedar Lewisohn⁵² y Javier Abarca.⁵³ Ambos concuerdan en perfilar al *street art* como una forma de actuar en y sobre la ciudad producto de la influencia de distintas prácticas en las cuales el graffiti tuvo una importancia crucial. Ambos distinguen el fenómeno por fuera de las teorías del arte aunque sin perder las referencias que entre estos dos campos se establecen, como tensiones ambivalentes. En materia de *Graffiti Move*, seguiremos a Fernando Figueroa-Saavedra,⁵⁴ uno de los principales analistas del graffiti contemporáneo de habla hispana que desarrolla sus investigaciones en relación a las múltiples esferas de la escena, entendiéndola como un fenómeno complejo desde un panorama interdisciplinar sin descuidar conceptos críticos del campo: arte, delito,

⁵⁰ Schechner se remonta a la noción del performativo del filósofo J.L. Austin y de allí desarrolla un recorrido por diferentes formas de entender la performance de manera interdisciplinar. Ver: Schechner, R., *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del rojas, 2000, p. 13.

⁵¹ Ver: Taylor, D. y Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 8.

⁵² Lewisohn, C., *Street Art. The Graffiti Revolution*, London: Tate, 2008.

⁵³ Si bien su tesis doctoral es uno de los trabajos más consultados, sus distintos artículos se sistematizan en una plataforma en línea que posibilita el acceso a un *corpus* estructurado de investigaciones sobre el tema. Ver: www.urbanario.es (Acceso: 26-11-2018)

⁵⁴ El tipo de enfoque que propone Figueroa-Saavedra nos interesa por su cualidad multidisciplinar, centrado en problemas, sustentado en un contexto histórico de desarrollo que se fundamenta en la experiencia de campo, equilibra y transpola información de otros contextos y problematiza la avanzada de un fenómeno que por tan dinámico, no encuentra definiciones cerradas. El autor se propone ante todo una comprensión integral del fenómeno y siempre abierta al debate. Ver: Figueroa Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006.

subversión, historicidad. Todos estos trabajos presentan perspectivas actuales, entienden las escenas en sus dinámicas intrínsecas, en sus “propios términos”.⁵⁵

En esta línea se complementa con enfoques centrados en el concepto de “escena”, articulado dentro de los estudios post-subculturales, entendiendo a los grupos sociales como identidades fluidas que se conforman en función de gustos y consumos que los congregan, trascendiendo nociones de clase, raza o género y privilegiando sensibilidades estéticas. Se utilizó originalmente en los estudios sociales musicales⁵⁶ para superar el modelo de “tribu urbana” o “subcultura”. De esta forma en el análisis se integran los contextos, las estructuras de producción y consumo.

Finalmente, trabajaremos algunos conceptos relacionados a las culturas juveniles, con énfasis en nuestro territorio latinoamericano, siguiendo las líneas teóricas de la socióloga mexicana Rossana Reguillo,⁵⁷ que entiende a la producción de las identidades como prácticas políticas no institucionalizadas (entre las que incluye al graffiti). Su corriente interpretativa sostiene a los jóvenes como agentes activos que se relacionan de modo ambiguo con los esquemas dominantes. Nos interesa además su concepto de adscripción identitaria del que intentamos hacer una herramienta de análisis específica para nuestro objeto.

Desde estos marcos descritos se nos ponen en camino a una serie de preguntas, entendidos en una trama amplia que vincula la producción y de allí, las circunstancias que le dan vida, las motivaciones y relaciones que establecen en la matriz cultural. El primero de estos interrogantes reside en entender cómo se construye la escena urbana creativa actual, por lo que se hace necesaria una indagación sobre los orígenes de las prácticas que actualmente podemos encontrar.

El segundo interrogante se introduce en el “espíritu antisistema” de las prácticas de

⁵⁵ Ver: Neelon, C., “Critical Terms for Graffiti Study” en *ArtCrimes* [Website] 2003, recuperado de http://www.graffiti.org/faq/critical_terms_sonik.html (Acceso: 15-3-2014) y Hegert, N., “Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City” en *Rhizomes*, Núm.25, [en línea] 2013, recuperado de <http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html> (Acceso: 20-5-2017).

⁵⁶ Se considera un desarrollo del sociólogo Will Straw en los años noventa, que rápidamente fue tomando preponderancia como enfoque que permitía superar problemas metodológicos de la teoría subcultural. Ver: Frith, S., Straw, W. & Street, J., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁵⁷ Reguillo, R., *Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto*, México: Siglo XXI, 2012.

creatividad urbana, relacionado con su contexto de emergencia y con la libertad del género. Nos preocupa entender cómo esta sinergia inicial fue progresivamente mutando en función de las relaciones que los actores mantienen con las instituciones, hasta llegar a lo que actualmente podemos observar como arte urbano.

Un tercer grupo de cuestiones se perfilan en torno a lo político en relación a las prácticas urbanas creativas. Qué fricciones se generan al ejercer la autonomía y llevar una disputa sobre el plano simbólico del espacio público. De qué forma toma cuerpo visual esta disputa y hace su intervención sobre el entorno físico y virtual.

El último interrogante profundiza sobre las prácticas contemporáneas creativas en la ciudad y su relación con la cultura visual global, especialmente la de los entornos de interés de los productores. Se pregunta por el tipo de imaginario que despliegan, sus métodos de acción, los materiales y herramientas. En este eje nos preocupamos por comprender la singularidad de estas actividades en cruce con los antecedentes y herencias culturales locales y globales.

Estas preguntas por responder nos mueven a proponer algunas hipótesis como puntos de partida en función de guiar la presente investigación. En primera instancia, podríamos sostener que la escena creativa urbana local actual es el resultado del progresivo desarrollo de prácticas previas (posibilitadas por la apertura que significó el retorno a la democracia en 1983) con un ideal antisistema, una economía y dinámicas independientes y autogestivas. Estas prácticas actualmente son parte de un movimiento artístico y cultural global, tienen su origen en los años noventa del Siglo XX, con la actividad del *graffiti writing* y de los nuevos movimientos sociales (especialmente H.I.J.O.S.). De entrada se diferenciaron de las propuestas del campo artístico tradicional (aunque recuperan algunas de sus experiencias); se configuraron como nuevas prácticas artísticas y definieron dinámicas de acción en los espacios públicos distintas a las desarrolladas hasta el momento. El fin de la censura política, cultural y sexoafectiva del periodo posterior a la dictadura que sufrió la Argentina desde 1976 a 1983, contribuyó al asentamiento de la escena urbana creativa de hoy sobre formas previas del graffiti autóctono y comunicación en la esfera pública. Las políticas neoliberales que transformaron profundamente nuestra sociedad en los años subsiguientes, dieron lugar a un modelo globalizado de la cultura local. Esto generó el contexto para las primeras expresiones antisistema desligadas de los marcos de la política partidaria y en crítica a la globalización.

Sobre ese marco sociohistórico de emergencia, encontramos que la creatividad urbana actual también es resultado de prácticas que se distancian de los modelos tradicionales que la

Historia del Arte ha propuesto para entender el arte en la ciudad (arte público, arte conmemorativo). Son formas de hacer variadas que se asientan sobre imaginarios híbridos, citando y revisitando la cultura visual global, especialmente los productos de consumo popular masivo (ilustración contemporánea, cine, caricaturas, historietas, publicidad, etc.). Se realizan con materiales modernos, implementando técnicas tanto manuales como industriales. Son producciones que circulan ampliamente a través de los medios digitales y procuran llegar al público en forma directa, no mediada por agentes del ámbito de las instituciones culturales y artísticas.

Por último, observamos que la dinámica de la creatividad urbana ha ido variando con los años, comenzando por ser un tipo de práctica no solicitada, alegal o ilegal para culminar siendo absorbida por un sistema artístico que generó nuevos circuitos específicos. El arte urbano actual deviene de estas prácticas independientes pero es patrocinado por instituciones públicas y privadas. A pesar de ello subsisten aún actividades autogestionadas de arte en la calle, que mantienen la inercia del *street art* de los orígenes. Estas últimas han recuperado los modos discursivos y simbólicos del arte y del activismo, convirtiéndose en nuevas políticas visuales para expresar disidencia al sistema. La creatividad urbana siempre toma una posición política al asumirse en un entorno público, aunque no provenga de una política visual programática o militante. Si bien algunas veces puede adoptar una intención meramente estética, es una performance distintiva que procura intervenir sobre la esfera pública, más consciente de su papel político.

Desde estas hipótesis, el presente trabajo despliega argumentos para una descripción e historización de los fenómenos desde una perspectiva que busca posicionar los estudios sobre el graffiti y *street art* argentinos contemporáneos como campos y objetos de estudio específicos y situar la discusión en las particularidades de estos modos de producción de cultura. Para ello procuramos construir herramientas de análisis y modelos interpretativos propios, atentos a las corrientes renovadoras de la historia del arte. Por ello esta tesis priorizó un enfoque que describe los fenómenos como formas de creatividad urbana global en contexto local, diferenciando la práctica en la Argentina, con eje en las escenas de las ciudades de Buenos Aires y de La Plata.

Esta tesis indaga cerca del origen de la producción de imágenes materiales en el espacio público, en forma de escrituras o ilustraciones murales, afiches, pegatinas y objetos emplazados en la calle o en instituciones públicas. El análisis no se limita a la producción concreta (las obras) sino que se extiende a las prácticas y sus circunstancias, a la circulación

en los medios electrónicos o impresos y a la apreciación de las mismas. Es por eso que este trabajo no trata únicamente de un imaginario sino que reúne, analiza y comenta diversos aspectos de las relaciones entre productos, modos de producción y circulación, materiales, productores y receptores.

El estudio se introduce en un escenario heterogéneo con la intención de distinguir tipos de prácticas creativas que lo constituyen, procura describirlas y vincularlas a trayectorias que nos permitan esbozar una línea cronológica o histórica. Para ello hemos propuesto una periodización basada en los trabajos antecedentes y en nuevas evidencias obtenidas en la investigación realizada. A lo largo de los capítulos desarrollamos estas cuestiones, así como también el debate terminológico subyacente y la cuestión de los cruces entre prácticas, y las herencias que las mismas recuperan.

Con estos objetivos, relevamos un *corpus* documental compuesto por imágenes y textos generados en un período comprendido entre los años 1995 - 2018. Incluimos las fotografías de producciones que hemos tomado directamente de la calle o circulando en las redes.⁵⁸ También relevamos fotos de productores en el contexto de la práctica, y otras referidas a los sitios y espacios físicos. De índole similar, las videofilmaciones fueron de un valor excepcional al proveer no sólo imágenes sino también testimonios directos. Otro grupo de materiales lo constituyen las notas periodísticas y entrevistas en diferentes medios, que consideramos fuentes de primera mano. Asimismo se realizaron trabajos de campo utilizando distintas técnicas etnográficas (encuestas, entrevistas semiestructuradas, observación participante) tanto a productores, investigadores y públicos.

Paralelamente se realizó una investigación de archivo, mediante la búsqueda de información en documentos y artículos de prensa impresa. Consideramos parte importante de la misma el sondeo de las redes sociales y las páginas webs en Internet. Para la revisión de información electrónica que actualmente no se encuentra accesible, se recurrió a la

⁵⁸ Siguiendo a Abarca, gran parte de la potencia del *Street Art* debe a Internet y las redes la construcción, la difusión de su imaginario y la creación de su audiencia. Como soporte y herramienta de la creatividad urbana, además del trabajo de campo obligadamente se debe incorporar la investigación en las redes sociales como complemento pues es allí donde las obras son expuestas una dinámica social amplificada. Ver: Abarca, J., *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2010, p.484 y ss.

tecnología del “wayback machine”.⁵⁹ Como se sostuvo anteriormente, para este campo de estudios es muy importante la circulación de las imágenes lo cual hace indispensable rastrear su presencia en la Red. Este relevamiento adquiere el carácter de investigación de fuentes documentales de primer orden, complementarias a las obtenidas en el trabajo de campo. Todas estas metodologías de generación de datos nos permitieron acceder a información de muy diversa índole sobre los fenómenos de la creatividad urbana, a los cuales aplicar distintos métodos de interpretación y contrastación. Atendimos especialmente a las fechas en que se realizaron ciertos registros, y el análisis del discurso en los medios como parte de la construcción que de estos fenómenos se ha hecho en nuestro contexto. Esta tesis trabajó con registros y material de archivo relevado en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, Gran Buenos Aires y La Plata. Eventualmente se utilizó documentación que se ha registrado en otras localidades dentro de la Argentina y en el exterior.

Dada esta situación, se pretendió describir un panorama a través del estudio de casos paradigmáticos, capaces de demostrar en forma acotada el funcionamiento de las escenas, que no se desarrollaron aisladamente. La descripción procuró dar a entender una inmanencia de la actividad sobre la base de herencias, inspiración e hibridación facilitada por la convivencia espacio-temporal de los productores interviniendo la ciudad. Para el *graffiti writing*, procuramos rastrear la conexión entre las escenas porteña y platense, rescatando testimonios que nos permitan reconstruir las relaciones, la proyección de estos productores y la expansión de la práctica hacia otros modos que se deslindan de los códigos estrictos de la disciplina. En cuanto al *street art*, trabajamos sobre la escena del stencil porteño por ser un fenómeno contemporáneo a la difusión del *writing* y a su vez, distintivo. En su momento, constituyó un enorme foco de interés y deseamos visitar el problema y profundizar su rol dentro de las dinámicas del arte urbano, como herencia no sólo iconográfica sino performativa. Enlazada a ésta, la primera escena del muralismo, nos interesó por existir una vacancia en cuanto al análisis que refiere a su surgimiento, sus relaciones con las otras dos escenas creativas, y la dinámica que desarrolló con el agotamiento de la tendencia y el estilo del “muñequismo”. Dentro de las disciplinas del *street art*, además elegimos investigar y visibilizar un colectivo de *stickering* por ser de enorme importancia y singularidad la manera en que desarrolló sus actividades, y más aún: por pasar casi desapercibido para los relatos

⁵⁹ *Wayback Machine* es un servicio provisto por *The Internet Archive*, una ONG que resguarda la información publicada en Internet especialmente en páginas webs, proveyendo acceso gratuito y fomentando el respaldo digital del conocimiento. Ver <https://archive.org/>

curatoriales. Y finalmente, dentro de las tendencias del activismo artístico, nos concentramos en el caso de la muestra “Calle Tomada” por haber sido escasamente atendida fuera del ámbito de investigación local, siendo un evento que congregó los más importantes colectivos artísticos activos en La Plata en su momento, en vinculación con instituciones de gran relevancia para la cultura local. Esta exhibición produjo un enorme material de archivo que creemos a futuro posibilitará expandir algunas líneas de investigación.

Dejamos por fuera del análisis en forma consciente algunos de los colectivos de activismo artístico que han sido ya trabajados extensamente (GAC, Taller Popular de Serigrafía, Grupo Etcétera, por ejemplo y el modelo de intervención que propone el escrache), así como otras dinámicas de la práctica del stencil, del muralismo o de las pegatinas que no se desarrollaron en torno a grupos. Tratamos de privilegiar una visión en conjunto lo que no implica que haya habido, en paralelo a los ejemplos tratados, otros productores interviniendo individualmente el espacio público (que intentamos recuperar desde el listado presentado en el anexo). Dada la extensión de este trabajo, tampoco fue posible incluir en el estudio otros modos de la creatividad urbana (por ejemplo las intervenciones con tejido –*yarn bombing*- instalaciones de objetos, la contrapublicidad, por mencionar más ejemplos), que sin embargo consideramos dentro de los modos de actuar sobre la ciudad. Se procuró ante todo, una visión articulada del desarrollo de las distintas disciplinas creativas, en torno a una línea de tiempo donde poder destacar momentos de inicio, auge y expansión de una gran escena local de arte urbano cohesionada, que generó un “modelo argentino de *street art*” vigente en la primera década del año 2000.

Como comentamos previamente, existe una carencia en la articulación de los orígenes y trayectorias de las disciplinas de la creatividad urbana, a raíz de lo cual nos propusimos aportar datos nuevos sobre el tema y sistematizarlos en una línea de tiempo. Por esta causa el marco temporal que trabajamos es amplio: el *writing* surge a mediados de los años 1990, mientras que el stencil se desarrolla fuertemente a partir del año 2000. Contemporáneo al graffiti, el activismo artístico se mantuvo dentro de los límites de sus propios entornos de militancia pero fue hacia fines de la década subsiguiente cuando se apropia y reutiliza algunas *praxis* de las otras modalidades, dándoles un uso político novedoso. En definitiva: nos interesó profundizar los momentos en que emergen prácticas, sistematizar fechas, aportar datos concretos y establecer una referencia sobre la cual sostener futuras investigaciones. Al momento, la historia de estas escenas es fragmentaria y se hizo necesario pensar los orígenes para comprender en función de su contexto coyuntural las situaciones que promovieron cambios en las prácticas y sus derivas.

Otro de los problemas que enfrentamos fue ponderar las posibles hibridaciones, confluencias, mutaciones dadas por la convivencia espacio temporal de las actividades artísticas callejeras. Procuramos fundamentar con evidencias hasta qué punto la emergencia de ciertas dinámicas o formas de producción incidieron en las prácticas precedentes. Nos interesó comprender qué factores pudieron ser decisivos en la configuración de la escena cohesionada que vemos hoy, donde ya existen “pioneros” de las prácticas y un grupo de artistas consagrados, otro de emergentes y por fuera de estas escenas ya reconocidas, otra de productores totalmente independientes o anónimos que siguen generando arte por y para la ciudad.

Finalmente, para orientar el desarrollo de este trabajo, desde el encuadre teórico y metodológico que describimos propusimos organizar el análisis sobre la creatividad urbana en torno a los problemas agrupados en 4 ejes (capítulos):

1.- Debates intrínsecos al campo de la creatividad urbana en Argentina

Como esta tesis procuró generar aportes históricos, conceptuales y metodológicos al campo de la creatividad urbana, en el capítulo introductorio hicimos una precisión acerca de tres problemas en torno al tema que fundamentan nuestra base conceptual. Primeramente resumimos y problematizamos los debates terminológicos actuales y la construcción de taxonomías en el campo de la creatividad urbana. En segundo lugar, propusimos una cronología tentativa y examinamos los orígenes de las prácticas que dieron lugar a la escena creativa urbana actual en la Argentina.

2.- La ética “Antisistema” y la autonomía dentro de la creatividad urbana

Lo que caracteriza a la creatividad urbana en el mundo es un espíritu que anima las prácticas desarrolladas por fuera de las instituciones, ya sean artísticas o culturales. Las mismas surgen por voluntad de accionar sobre los espacios públicos en forma independiente, incluso al límite de las leyes. En algunas disciplinas esta voluntad es una elección consciente y determinante; en otros casos se consideran aceptables las alianzas o patrocinios de mecenas, las comisiones y los subsidios. Finalmente, el acceso al campo artístico nacional e internacional ha posibilitado distintos modos de relaciones entre éstos y los productores urbanos; generando nuevos circuitos específicos y definiendo nuevas prácticas creativas urbanas. Es este capítulo examinamos esta fluctuación de las dinámicas que nuestra creatividad urbana fue adoptando en su relación con el campo cultural y artístico tradicional, desde sus orígenes hasta la actualidad.

3.- Políticas de visibilidad e intervención del Espacio Público

En este eje nos interesó pensar las tensiones que alimentan el flujo de la creatividad urbana en la vida cultural local, en principio por ser actividades que hacen un uso del espacio público y por extensión, las redes. Por consiguiente, exploramos específicamente el tema de las políticas visuales y colectivos activistas, extendiendo el análisis hacia otras formas creativas que no sustentan militancias políticas desde lo partidario. Finalizamos con una descripción del nuevo rol de las mujeres en los movimientos artísticos creativos urbanos y su lucha por conformar un espacio más igualitario.

4.- Imaginarios urbanos y cultura visual

Por último, trabajamos algunos aspectos referidos a los registros, que exploran los temas del imaginario en la creatividad urbana: formatos, color y materiales, su relación con el entorno y la circulación del mismo en los medios, conformando una nueva cultura visual. También reflexionamos brevemente sobre las herencias iconográficas que estas prácticas citan y reactualizan, especialmente las ligadas a la cultura gráfica propia de la etapa juvenil de los productores, y de sus ámbitos de interés.

Volviendo al inicio, la creatividad urbana es un fenómeno tan vivo que puede haber mutado en el transcurso en que fue escrito este trabajo. Sin embargo, esta tesis propone volver a los múltiples registros que quedan de ella como un enorme reservorio en el cual hallar antecedentes, linajes y herencias que se revisitan en el constante flujo de la cultura. Al fin y al cabo, como expresa Boris Groys, “el arte contemporáneo escapa del presente no resistiéndose a la corriente del tiempo, sino colaborando con ella. Si todas las cosas del presente son transitorias y fluidas es posible, e incluso necesario, anticipar su eventual desaparición”.⁶⁰ En esa sinergia, las prácticas creativas urbanas llevan años de ventaja señalando el camino.

⁶⁰ Groys, B., *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja negra, 2016, p.12.

Debates intrínsecos al campo de la creatividad urbana en Argentina

En este capítulo abordaremos una serie de problemas conceptuales que se comprometen con la formación de un campo específico de estudios sobre Creatividad Urbana. El primero de estos lo constituye la variedad de acercamientos en torno a objetos tan difusos y heterogéneos, abordados a lo largo del tiempo desde muchas perspectivas distintas, lo que ha generado la necesidad de establecer consensos. Entre ellos se encuentra la búsqueda de términos en común, que se enmarca en una necesidad mayor de estructurar los estudios de Creatividad Urbana a fin de consolidarlos como un campo específico de investigación.

Con esta intención varios eventos reúnen a la escena académica en un espacio de discusión y circulación en red de las producciones científicas en la materia.⁶¹ En los últimos años se proyectaron además, varias conferencias y seminarios internacionales sobre la temática, situación que promueve el afianzamiento de una serie de consensos en torno a temas y problemas desarrollados desde hace más de 50 años. Lo que todas estas actividades han posibilitado es la difusión y el intercambio entre pares, la investigación conjunta y la conformación de una red de trabajo sobre Creatividad Urbana en un estadio maduro con trayectoria sostenida. Esta tesis procura participar en esa línea, recogiendo los acuerdos y avances de dicho campo para aplicarlos al contexto de nuestra región, en diálogo con estas líneas de investigación globales.

Pensando las prácticas locales en relación a contextos globales: linajes, direcciones, decisiones

Como hemos explorado en la introducción, el concepto de creatividad urbana nos permite hablar ampliamente de prácticas artísticas contemporáneas en el espacio público desde

⁶¹ Destacan tres actividades de envergadura: la conferencia internacional de Lisboa *Street art & Urban Creativity* que desde el año 2015 se sostiene como el espacio académico más importante en la materia y promueve al *SAUC Scientific Journal*. Ver: <https://www.urbancreativity.org/sauc-journal.html> (Acceso: 8-11-2018). Las dos ediciones del simposio *Art On The Streets* en Londres (2016 y 2017) que reunieron a especialistas, curadores y realizadores. Ver: <http://www.artonthestreets.org.uk/> (Acceso: 1-02-2018). Y el festival *Nuart* que tiene lugar en Noruega desde 2001, donde se promueven actividades de producción, apreciación y formativas en el campo del arte urbano. Ver: <http://www.nuartfestival.no> (Acceso: 22-5-2018); también publica el *Nuart Journal* <https://nuartjournal.com/> (Acceso: 22-5-2018)

enfoques multidisciplinares. Dichas prácticas heterogéneas se asientan en herencias y “formas de hacer” que posibilitaron la emergencia de la actividad que podemos ver hoy en día. El extenso panorama que se nos presenta cuando hablamos de creatividad urbana hace necesario que se articulen estrategias para entender las prácticas “en sus propios términos”. Como afirma el especialista en arte urbano Javier Abarca:

El término arte urbano funciona como un cajón de sastre que reúne corrientes de actuación muy diferentes en origen, forma e intención. Desde el juego competitivo y sectario del graffiti hasta formas de arte abiertas al público general, desde artistas centrados en la propagación de una identidad gráfica –una suerte de versión para todos los públicos del graffiti– hasta artistas que trabajan a partir de contextos concretos, (...) pasando por distintas formas de activismo vinculadas a menudo al *culture jamming*.⁶²

La práctica creativa en el espacio público incluye la acción de artistas y productores pertenecientes a un circuito más institucionalizado junto a otros sin formación en artes, profesionales de los medios y de la publicidad, así como autores ocasionales. La cuestión es cómo instrumentamos criterios para definir las *praxis* existentes en nuestros entornos. Para el caso de nuestro contexto, observamos que la actividad del arte público independiente⁶³ indudablemente se vincula con producciones locales previas o contemporáneas de otro tipo (arte público comisionado, o producciones de artistas reconocidos instaladas en el entorno urbano), tejiendo una serie de vínculos. Esta condición vincular, en diálogo no sólo con tendencias globales sino con las experiencias accesibles de un pasado cercano como herencias culturales arraigadas, nos parece que posibilitan la distinción de las prácticas en función de linajes/ adscripciones.

Proponemos utilizar el término “linaje” como vertebrador del análisis para distinguir tipos de prácticas, formas de producción y creación de imaginarios dentro de una escena amplia de arte en espacios públicos. Dado que muchas de ellas surgieron desde una población joven, se las suele relacionar directamente a este sector poblacional. Por ello nos interesa también explorar el concepto de “adscripción identitaria” estipulado por la antropóloga Rossana Reguillo en su estudio sobre las culturas urbanas juveniles. Ambos responden a una búsqueda de herramientas metodológicas para determinar prácticas categorizadas en

⁶² Abarca, J., “Graffiti o arte urbano: Julio 204 y Daniel Buren en 1968”, en *Urbanario*, Madrid: Urbanario, 2008. ISSN 2255-1239. Recuperado de <http://urbanario.es/articulo/graffiti-o-arte-urbano-julio-204-y-daniel-buren-en-1968/> (Acceso: 3-9-2018)

⁶³ Arte público independiente es una categoría propuesta por Javier Abarca, que examinaremos más adelante. Seguimos sus lineamientos y utilizamos este concepto como sinónimo de *street art*.

alguna de las corrientes⁶⁴ de la creatividad pública independiente. La propuesta de Reguillo contempla a los jóvenes como sujetos sociales activos, con estrategias micropolíticas.⁶⁵ Su trabajo permite conceptualizar la adscripción identitaria en contextos sin delimitaciones biológicas, ni como categoría atemporal/ ahistórica, reconociendo su carácter dinámico y discontinuo: se trata de “procesos socioculturales mediante los cuales los jóvenes se adscriben presencial o simbólicamente a ciertas identidades sociales y asumen discursos, estéticas y prácticas determinadas”.⁶⁶ En este paradigma, extendemos la aplicación a los “modos de estar juntos” propios de los jóvenes hacia la continuidad de los mismos en lo que puede considerarse una vida adulta, prescindiendo del término “juvenil”. Aplicando el concepto de adscripción identitaria al campo que nos interesa, proponemos una estrategia para identificar donde se ubica cada actor dentro del panorama de la creatividad urbana, al sostener en forma consciente y personal un modo de ser (y todo lo que ello conlleva), de acuerdo a su práctica.⁶⁷

Las adscripciones a determinada identidad o linaje constituyen decisiones por parte de los artistas, tomas de posición respecto de sus propias inspiraciones, antecedentes que de forma consciente eligen sostener y poner en vigencia: algunos llegados a éstas después de una práctica exploratoria o semiconsciente, producto de sus propios procesos de investigación y desarrollo artístico. Como otras pesquisas han puesto de relieve, el origen del *street art* está asentado en modos de hacer provenientes de una cultura de la calle en cruce con la actividad del arte desbordado de sus espacios tradicionales y la influencia de la publicidad en nuestra cultura visual.⁶⁸ Todas estas esferas posibilitaron la emergencia de prácticas que en un

⁶⁴ Nosotros utilizaremos el término “modalidades” [de la práctica] o disciplinas en el sentido que Abarca da a “corrientes”: el stencil graffiti, las pegatinas, el muralismo, la contrapublicidad, etc. También nos referiremos a ellas como disciplinas, que son diferentes “modos de hacer” dentro de la creatividad urbana (de acuerdo a técnicas, estéticas e imaginarios) en el territorio común del *Street Art*. Ver: Abarca, J., *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 484 y ss.

⁶⁵ Reguillo, R., *Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, p. 16.

⁶⁶ Reguillo, R., *Op.Cít.*, p. 44.

⁶⁷ Por ejemplo, Nerf, reconocido en la escena del arte urbano, se considera a sí mismo un graffitero. Ver: Sobrero, N. “El graffiti me enseñó a ser más libre”, en *BK Magazine* [en línea] enero 30, 2012, recuperada de <http://www.bkmag.com.ar/bkmag.php?seccion=3&contenido=551> (Acceso 10-8-2018)

⁶⁸ Seguimos principalmente la tesis de Javier Abarca en relación a los orígenes o “raíces” del *Street Art*: “La fórmula de la repetición y la identidad tiene raíces en la publicidad, el diseño gráfico y formas de cultura popular como el punk, el skate o la contrapublicidad, pero todo se puede considerar

principio se desarrollaron en su propia inmanencia para luego adoptar una configuración en sincronía con el movimiento global que actualmente podemos ver.

En función de la exploración del campo, señalamos cuatro tipos de linajes o adscripciones desde los cuales poder contextualizar las prácticas creativas urbanas existentes, aunque podríamos por supuesto, ampliar esta exploración hacia algunos más. En esta tesis proponemos distinguir el linaje del graffiti, especialmente del *writing*, una de las formas de la creatividad urbana que cuenta con una escena global inmensa y muy activa, el linaje del *Street Art*, que cuenta con escenas del stencil, *stickering* y muralismo; el linaje del arte urbano con una escena diversa también de muralistas e intervenciones varias y por último un linaje de activismo artístico, caracterizada por producir desde herramientas artísticas críticas y lenguaje plástico para una militancia política y social. Proponemos estas cuatro adscripciones en virtud de las diferencias que entre ellas se pueden observar, pero como hemos argumentado previamente, los límites son sutiles. Sobre todo en el panorama de la calle, estas distinciones son secundarias pues la percepción general es que todas constituyen los imaginarios posmodernos de las urbes contemporáneas.

Los linajes se definen por formas diferenciadas de acción y creación que mantuvieron en el tiempo una dinámica consistente y que de alguna forma ya se encuentran estructuradas como “modos de ser y acontecer”: dado que las prácticas se influyen y retroalimentan, estas categorías no pueden ser fijas. Como expresamos en la introducción, el aire de familia es evidente y no tiene sentido ser estrictos en las conceptualizaciones. Así una obra o producto puede pensarse en función de los diálogos que establece con los antecedentes y modelos que articulan estos linajes, a manera de paradigmas o herencias. Por ejemplo, un graffiti de estilo neoyorkino es un mural que puede ser apreciado por sus valores plásticos como cualquier otro tipo de trabajo artístico, y en el entorno convive con figuras, textos, imágenes de los más variados estilos. En conjunto configuran grandes espacios pictóricos conformando un paisaje que define nuevos entornos urbanos. En la práctica, todas estas producciones son diferentes en cuanto a técnicas, recursos y lenguajes, pero conocer estas distinciones sólo complementa la apreciación del trabajo resultante. En la actualidad el arte en la calle está en constante flujo y convivencia, es una nueva forma de cultura: la creatividad urbana.

heredera directa de la imparable corriente cultural del graffiti”. Ver: Abarca, J., “Qué es en realidad el arte urbano”, en *Urbanario*, Madrid: Urbanario, 2009. ISSN: 2255-1239. Recuperado de <http://urbanario.es/articulo/que-es-en-realidad-el-arte-urbano/> (Acceso: 3-9-2018).

Por lo expresado previamente, sostenemos que la adscripción hacia un linaje muchas veces es expresa decisión del artista o productor quien toma posición al ubicar su propia *praxis* dentro de estas herencias no sólo por inspiración sino como decisión ética y política. Por ello consideramos imprescindible diferenciar los géneros para sustentar el análisis y la crítica de esas producciones dentro de marcos teóricos coherentes con las prácticas. En las siguientes páginas exploraremos dos instancias que estructuran nuestra propuesta teórica: una elección terminológica centrada en relación a los mencionados linajes y una cronología que posibilite vertebrar un desarrollo histórico de la actividad en nuestro contexto.

Debates terminológicos: Recuperando debates sobre el graffiti desde Argentina. De la pintada política a la autoafirmación: las firmas y otros registros.

El término **graffiti** es un vocablo extranjero que actualmente se aplica a muchos tipos distintos de expresión gráfica mural. Nos proponemos recuperar el uso actual del mismo para referirnos a un tipo particular que nos interesa analizar. Por ello brevemente señalaremos cómo este vocablo se arraiga en nuestra escena académica.

En el año 2010 la Real Academia Española actualiza su célebre diccionario incluyendo al vocablo graffiti entre los nuevos términos de uso para nuestra lengua. En su definición de graffiti⁶⁹ se lo describe como “firma, texto o composición pictórica”,⁷⁰ acepción que termina por aceptar el amplio criterio de configuraciones visuales del fenómeno en la realidad física.⁷¹ Dado que el término se originó en el ámbito de la paleografía, su uso restringido a

⁶⁹ Preferimos mantener el término graffiti (del italiano) tal como se lo utiliza por lo general en el campo académico: en forma plural, con la grafía “ff” inexistente en el idioma español. A diferencia de *street art* que es un término del habla inglesa, no lo escribimos en itálica porque su circulación en nuestro contexto es de larga trayectoria. Hemos de notar que en la reedición en castellano del famoso libro de Craig Castleman utiliza la forma aceptada por RAE, sin embargo mantiene entre paréntesis otros términos en su idioma original por la importancia que éstos revisten a la subcultura y su uso en forma global. Ver: Castleman, C. *Getting Up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid: Capitán Swing, [1982] 2012.

⁷⁰ Graffiti. En: *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario), Actualización 2017 [Recurso en Línea] Real Academia Española. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=JPvdsiL> (Acceso: 20-06-2018).

⁷¹ Nótese la diferencia con la antigua acepción: “El diccionario de la RAE define el grafito como un “escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos” o bien un “letrado o dibujo circunstanciales, generalmente agresivos y de protesta, trazados sobre una pared u otra superficie resistente.” ” En: Abarca, J., *Op. Cit.*, p 237.

un tipo particular de registros fue ampliado a nuevos fenómenos grafoplásticos que integran expresiones contemporáneas. El término entonces, derivó de su utilización académica hacia otras formas de escritura pública, volviéndose inestable.⁷² El interés por el graffiti a través de las diferentes épocas se reconoce en los enfoques y aproximaciones al tema;⁷³ valorado en los últimos años desde su posibilidad como medio de comunicación, como fenómeno de expresión identitaria y en forma más reciente, apreciado en su condición artística.⁷⁴

Como vemos, el término graffiti está ampliamente difundido y en particular se aplica en nuestro contexto en forma indiscriminada a muy variadas producciones urbanas que incluyen murales, ocupan trenes, toda clase de objetos o espacios publicitarios. En esa dirección, entendemos al graffiti como un vasto campo de prácticas de tipo escritural y proyectivas, proponiendo distintos modelos en función de la configuración que cada una de ellas adopta en cuanto a espacios, formas de hacer, deseos e intenciones. También en sintonía con lo que algunos investigadores han postulado, entendemos al graffiti como propio desarrollo de la cultura urbana, es decir, circunscribimos su existencia a estadios culturales entendidos dentro del concepto histórico de civilización.⁷⁵

⁷² Se señala el papel de la prensa en hacer del graffiti un “fenómeno” e instalar el término. Se considera el iniciador al artículo “Taki 183’ Spawns Pen Pals” (en *The New York Times*, 21 de julio de 1971). Ver especialmente: Gómez Muñoz, J., *25 años de graffiti en Valencia* (Tesis doctoral) Valencia: Universidad Politécnica, 2015.

⁷³ Como la investigadora Jane Gadsby ha demostrado, en los años setenta hubo un gran interés académico por el tema de la escritura en espacios públicos especialmente un subtipo “latrinalia”. Si bien inicialmente los textos se preocupan por un graffiti “histórico” (según su modelo taxonómico), los enfoques se tornaron más comunicacionales y sociológicos. Su trabajo hace un balance sobre los textos publicados en el campo desde 1930 hasta 1995 demostrando la amplitud del tema. Ver: Gadsby, J., “Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts” en *ArtCrimes* [Sitio Web] 1995, recuperado de <https://www.graffiti.org/faq/critical.review.html> (Acceso: 3-9-2018)

⁷⁴ Aunque estos enfoques predominan en los estudios actuales, también acerca del graffiti histórico hay un nuevo interés en los registros que se preguntan ya no únicamente desde el amplio sentido de los textos sino desde su contexto material [material environment]. Ver por ejemplo: Milnor, K., “Introduction: Material Matters”, *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

⁷⁵ Acordamos con Fernando Figueroa Saavedra, historiador del graffiti y apasionado divulgador de estas prácticas, que sus orígenes están relacionados con la vida en la ciudad: en ese sentido, no podríamos hablar de graffiti sin el criterio de “civilización”. La condición cultural que posibilita su emergencia es histórica y por tanto, desecha toda posibilidad de interpretar por ejemplo, el arte rupestre dentro de esta genealogía. Respecto de la crítica que llama “visión anacrónica del graffiti”, ver: Figueroa Saavedra, F., *El graffiti de firma. Un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*, Madrid: Minobitia, 2014, pp. 11-22; también Figueroa Saavedra, F., “Graffiti: Un problema problematizado”, en VV.AA., *Madrid. Materia de debate*, Vol. IV “Retrato de grupo”, Cap. 8 “Se

Dada la extensión de este trabajo, no es posible retomar las discusiones acerca de otras formas del graffiti local. La intervención mural históricamente incluyó varios tipos de registros que son antecedentes: la escritura testimonial, la expresión de contenidos censurados y entre ellos la presencia política;⁷⁶ junto a los dibujos, son las bases de las modernas escenas del graffiti autóctono. En la Argentina en la década de 1980, un tipo en particular se convirtió en el antecedente más importante pues llegó a ser una escena en sí misma, el denominado “graffiti de leyenda ingeniosa”. La práctica toma una relevancia tal que su grado de desarrollo y su inserción en el imaginario popular conformó un modelo para el graffiti local.⁷⁷

Separado así de la tradicional pintada política, el graffiti cobra un peso significativo en el espacio urbano de Buenos Aires y otras grandes ciudades del país en coincidencia con la recuperación democrática del 83. La década del 80 ha sido, en efecto, su época *de oro*. La aparición de una serie importante de grupos de graffiteros como Los Vergara, Fife y Autogestión, Bolo Alimenticio, La Yilé en el Tobogán y Secuestro, que impusieron un tipo de graffiti que aquí llamaremos *de leyenda* está ligada a causas tan variadas como la consolidación de la euforia que producía la libertad de expresión recobrada y la mirada crítica que los nuevos jóvenes comenzaron a plantear en relación con el pasado inmediatamente anterior. Los graffitis producidos por estos y otros grupos similares compartieron una serie de rasgos: se trataba de leyendas ingeniosas y lúdicas construidas por lo general sobre la base de hechos de conocimiento público o en relación intertextual con dichos populares, slogans publicitarios o propagandas y consignas políticas. Estas *leyendas* iban desde la salida graciosa sin más (...) hasta la ironía ácida como modo de intervención política.⁷⁸

mueve Madrid”, Madrid: Club de Debates Urbanos, 2013, 373-401 y en Figueroa Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006, p. 53.

⁷⁶ El graffiti “de leyenda” de los años ochenta recupera el formato de las pintadas políticas, que citan o parodian como forma discursiva: aunque el graffiti pueda ser de temas políticos, se distingue de la pintada en la medida en que ésta tiene un soporte ideológico partidario y no se realiza espontáneamente. Ver Kozak, C., *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 95 y Kozak, C., “No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto” en *Artefacto* [documento en línea] Enero 2009, publicado electrónicamente en: <http://www.revista-artefacto.com.ar:80/textos/nota/?p=12> (Acceso: 29-8-2014). Asimismo este tipo de prácticas se ha estudiado también desde las perspectivas de análisis del discurso: “en la variante rioplatense se utiliza el término “pintada”, que se refiere (por lo general) a los graffiti de grupos políticos o gremiales”. Ver Gándara, L., *Graffiti*, Buenos Aires: Eudeba, 2002, p. 15.

⁷⁷ Kozak, C., *Contra la pared. Graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 128.

⁷⁸ Kozak, C., “Ciudades y palabras. Construcción de sentidos urbanos desde la letra” en Filch, J., (Org.) *Territorios itinerarios fronteras. La cuestión cultural en el Área Metropolitana de Buenos Aires (1990-2000)*, Buenos Aires: Al Margen / Universidad Nacional de General Sarmiento, 2002, p.164.

Si bien las citas del graffiti de leyenda ingeniosa terminaron por construir un modelo de graffiti argentino, la variedad de expresiones se extiende desde la práctica de firmas y mensajes de tipo íntimo o introspectivo, los graffiti de bandas y los futboleros.⁷⁹ También los llamados graffiti tumberos (carcelarios o del ámbito de la delincuencia) conviven en los diferentes barrios señalando presencias marginales. Siguiendo a Kozak, a propósito del graffiti de firma “existe una relación de ida y vuelta imprescindible que hace efectivos modos de identificación estético-juveniles”;⁸⁰ escenas musicales, deportivas, la autopromoción independiente, por ejemplo:

La inscripción del propio nombre, personal o de grupo, se extendió desde la segunda mitad de los 80 y durante todos los 90 sobre todo en la variante grupal. En un primer momento no sólo bandas de rock sino también grupos de teatro independiente, revistas de poesía o fanzines autopromocionaron sus nombres con graffiti *de firma* pintados con aerosol o usando la técnica de plantillas, pero luego esta práctica se mantuvo sobre todo en relación con las bandas de rock.⁸¹

Todas estas esferas de actividad no se circunscriben a poblaciones de rangos etarios definidos, es decir, son prácticas muy relacionadas a los jóvenes pero siguen vigentes como parte de la idiosincrasia de las adscripciones identitarias, más allá de asumida una etapa adulta de la vida.⁸²

⁷⁹ Los graffiti futboleros son un género muy difundido al ser el fútbol deporte muy popular. Se inscriben en sus territorios los nombres de los clubes y sus equipos; seudónimos de los mismos y frases relativas a esta pasión. Dentro de este subgénero temático también se realizan otras producciones murales donde se despliegan dibujos y tipografía estilizada con los colores insignia de los equipos de fútbol homenajeados. Ver especialmente entrevistas en: Randrup, M. y Ferraresi, F., *El graffiti tiene la palabra* (Tesis de grado), Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2009, pp. 111-117. Ver también Randrup *et al.*, *La Plata, Ciudad Pintada*, La Plata: Ediciones EPC, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, 2017 (sin paginar).

⁸⁰ Kozak, C., “Desautomatizar la palabra / Quebrar la ciudad” en *No Retornable* [en línea] número cero. Dossier, Abril 2008, ISSN 1853-1814 recuperado de <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0088.html> (Acceso: 12-6-2018) y Martyniuk, C., “El graffiti condensa rasgos clave de la cultura juvenil” en *Clarín*, [Edición Digital] 6 de marzo de 2005, recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2005/03/06/z-03815.htm> (Acceso: 12-6-2018).

⁸¹ Kozak, C., “Ciudades y palabras. Construcción de sentidos urbanos desde la letra” en Filch, J., (Org.) *Territorios itinerarios fronteras. La cuestión cultural en el Área Metropolitana de Buenos Aires (1990-2000)*, Buenos Aires: Al Margen / Universidad Nacional de General Sarmiento, 2002, p.165.

⁸² Para Kozak el concepto de “juvenil” no está ligado a criterios biológicos sino culturales. Ve: Kozak, C., *Contra la pared. Sobre graffiti, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 37.

La introducción del *graffiti writing* y un modelo de la práctica que se globaliza: El *Writing argentino* ¿es posible?

A mediados de los años 1990 en nuestro país comienza a hacerse visible otro tipo de graffiti radicalmente distinto de la escritura mural desarrollada hasta entonces. La principal diferencia entre este nuevo tipo y el autóctono es visual: se trata de firmas pintadas de tal forma que se perciben como grandes composiciones murales, siendo la rúbrica un diseño tipográfico complejo y colorido (muchas veces acompañado por ilustraciones). Esta práctica tiene un origen foráneo: proviene de la tradición del graffiti neoyorkino surgido a fines de los años 1960. Se trata de un imaginario que en principio resultó una cultura visual extraña a la nuestra; esto lo diferenció notoriamente del modelo autóctono que comprendía textos, frases y firmas estéticamente sencillas.

Esta práctica que se denomina *graffiti writing*; es un tipo de escritura mural testimonial que se realiza en el marco de reglas definidas:⁸³ una especie de juego cuya finalidad es la fama y la competencia entre pares, así como el goce y la vivencia urbana. El *writing* tiene su origen en las ciudades de Nueva York y Filadelfia, convertido en una cultura en sí misma con su propia historia y desarrollo global.⁸⁴ Su expansión sucede a mediados de los años ochenta desde los Estados Unidos hacia Europa y otras regiones, debido a la exportación de productos culturales destinado al entretenimiento y consumo, especialmente música y películas que formaron la base del movimiento Hip Hop. La llegada de este tipo de graffiti a la Argentina aún no ha sido profundamente investigada. En principio cuando en 1984 se proyectan en el país las populares películas sobre *breakdance*, pusieron de moda la música y el estilo de baile (*breaking*). Ello alentó a algunos grupos de jóvenes locales a difundir el gusto por el rap, pero no parece haber registros de que comenzara allí una práctica del

⁸³ Sobre el graffiti neoyorkino, su origen, historia y difusión existe una enorme bibliografía, aunque muy poca hallable en nuestro país. Dada la importancia de este campo de estudios en los últimos años se han escrito libros con enfoques distintivos y acercamiento a las distintas problemáticas planteadas por el tema. No obstante en este trabajo nos hemos manejado con el escaso material disponible en nuestro país. Ver: Castleman, C., *Getting Up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid: Capitán Swing, [1982] 2012; Gómez Muñoz, J., “De Filadelfia a Europa: El viaje del graffiti” en *Ecléctica*, Núm. 3, 2014, pp. 32-47 y Gómez Muñoz, J., *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos* (Tesis doctoral) Universidad Politécnica de Valencia, 2015, entre otros.

⁸⁴ Abarca, J., “El graffiti no es ‘Arte’” en *Ensayos Urbanos* [publicación electrónica] 11 de febrero de 2018, recuperada de <http://www.ensayosurbanos.com/2018/02/11/el-graffiti-no-es-arte/> (Acceso: 08-03-2018)

*writing*⁸⁵ a pesar de que estaba muy relacionada con la escena del Hip Hop, con lo cual se constituyó en su cultura visual (por ejemplo, en el arte de los discos pueden verse murales graffiti).

Con una tradición tan antigua y afianzada de escritura mural, la llegada a nuestro contexto de una nueva práctica que “reclama para sí” el nombre de graffiti viene a desestabilizar el imaginario existente. El *writing* neoyorkino trajo la novedad en dos instancias: la primera y más notoria fue la introducción de imágenes icónicas a diferencia del graffiti tradicional donde los dibujos tenían poco lugar y si existían eran generalmente rústicos, desprolijos o de un estilo *naïf*. Pero además se introdujo otro formato de firma -el *tagging*- que son rúbricas tan estilizadas que dada la imposibilidad de leerse, parecen “garabatos”. A diferencia del muralismo más tradicional el nuevo graffiti ofrecía imágenes frescas y desestructuradas, más a tono con la cultura visual juvenil y con una estética renovada. Aun así, este tipo de registros convivía y aún lo hace, con otras formas de escrituras y dibujos, con lo cual el panorama es realmente heterogéneo.

En esta coyuntura nos preguntamos entonces, si cabe la distinción entre los distintos modelos de graffiti. A pesar de las muchas similitudes que comparten estas prácticas, hay cuestiones sustanciales que distinguen al *writing* de otras formas de intervenir la ciudad. Primeramente, quienes lo realizan adoptan un seudónimo como “identidad graffiti” (la firma que pintan) y conforme ingresan a la cultura del graffiti emprenden un diálogo al interior de la misma, siguiendo una dinámica de “juego” reglado.⁸⁶ Las reglas son múltiples

⁸⁵ Este ha sido uno de los principales interrogantes a la investigación. Los testimonios recogidos remiten a los años noventa como fecha de emergencia de la actividad. Parecería que los jóvenes se vieron cautivados inmediatamente por la música (desarrollándose como DJs, MCs o Bboys) y sin mayores referencias para el graffiti, éste fue postergado hasta que el Hip Hop tuvo un poco más de difusión. Sin embargo los escritores locales no tuvieron como referencia visual al graffiti hip hop desde dentro de la cultura, sino que algunos llegaron mediante la investigación desde la práctica de otras modalidades, incluso desde la cultura *skater* o punk. También cabe explicar que la situación socioeconómica no posibilitaba el despliegue de una actividad para lo cual el gasto en dinero de materiales es alto, ni había mayores referencias visuales asequibles. Ver: Caru, Comunicación personal, 27 de Julio de 2018.

⁸⁶ Caru, escritor pionero en La Plata y uno de nuestros entrevistados, comenta acerca del público del *writing*: “A mi entender cuando pintas por la calle lo haces para vos, y la estética del hip hop en lo que hace a las tipografías es muy versátil; muy codificada de cierta manera y complicada, muy difícil de leer para un simple pasante [*sic*]. El mensaje queda codificado para alguien capable [*sic*] de comprender esa disciplina de cierta manera y a distinto nivel. Es decir el graffiti a mi entender está dirigido a la gente que entiende el graffiti. Solo que su soporte es en el medio urbano y de forma ilegal por apropiación de espacios públicos y/o privados. Mi vecino no sabe que el muro de la esquina lo pinte yo pero le gusta o lo detesta, o quizás ni lo vio. Los otros escritores que lo vieron

pero persiguen dos intenciones: el prestigio (basado en el mejor estilo o en la propagación de la identidad en un mayor territorio) y por consiguiente, la fama. Esta es la principal motivación del graffiti neoyorkino, que lo distancia de los otros tipos de marca graffiti.

Dada sus particularidades, se procura referirse a la práctica en forma específica. Para ello seguimos la definición de Cedar Lewisohn, especialista en arte urbano y curador de la primera muestra sobre el tema en la famosa Tate Gallery, quien destaca que “el graffiti *writing* es el movimiento más estrechamente asociado con la cultura hip hop (aunque es anterior a ella), cuyo núcleo es el “tag” o la firma del autor.”⁸⁷ También desde el inicio los productores de graffiti neoyorkino se consideraron a sí mismos como “escritores” (*writers*) y describen a su práctica como *writing* (escritura).⁸⁸ En la actualidad los académicos eligen utilizar términos especializados que provienen de la propia cultura del graffiti para evitar imponer rótulos por fuera de la escena. Fernando Figueroa, especialista e historiador español, apunta a la crisis terminológica que deviene de concebir al graffiti contemporáneo únicamente bajo el modelo de Filadelfia y Nueva York, pues imposibilita aplicar la “etiqueta graffiti” a otro tipo de expresiones vernáculas similares pero por fuera del modelo del *writing*. Por esta razón introduce la idea del graffiti autóctono como forma de reconocer que en nuestros contextos habitaban y aún habitan modos propios de graffiti diferentes del neoyorkino.⁸⁹ En este punto queremos detenernos como una primera justificación para entender y separar las distintas prácticas de escritura y firmas, por lo cual asumimos la necesidad de utilizar el término concreto y específico de **writing**, a pesar de ser un anglicismo.⁹⁰

saben que fui yo. El juego del graffiti está dirigido a la gente del graffiti.” Caru, comunicación personal, 27 de julio de 2018.

⁸⁷ Lewisohn, C., *Street Art, the graffiti revolution*, London: Thames & Hudson, 2008, p. 15.

⁸⁸ Castleman, C., *Getting Up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid: Capitán Swing, [1982] 2012, p. 26.

⁸⁹ “La máxima objeción es la que se deriva de la impropiedad de usar esa etiqueta [para] otros tipos de graffiti de firma que se dan fuera del núcleo de actividad e influencia del graffiti neoyorkino. Esos núcleos que se vienen a denominar como autóctonos, presentes especialmente a uno y otro lado del Océano Atlántico”. Ver: Figueroa Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006, p. 43.

⁹⁰ Javier Abarca explica que inicialmente los productores rechazaron el término “graffiti” por ser impuesto desde fuera de su cultura (y las relaciones de poder que eso conlleva), que categoriza la práctica en comparación de otras escrituras murales callejeras de menor relevancia. En ese sentido, valora el término *writing* pero insiste en la imposibilidad de su traducción al castellano. Ver: Abarca,

Por otro lado, también existe un consenso acerca de evitar denominarlo *Graffiti Hip Hop* en sentido absoluto. A raíz de la vinculación mediática y por lo incipiente de las investigaciones en nuestro contexto, conveníamos en definirlo *Hip Hop Graffiti*⁹¹ como una forma de distinguir su procedencia foránea y diferenciarlo de las formas autóctonas. Este uso estuvo además determinado por la necesidad de justificar un estudio distintivo del graffiti contemporáneo del que venía llevándose a cabo localmente, es decir en forma semiótica o desde lo discursivo. En esta línea Claudia Kozak, quien realizó exhaustivas investigaciones sobre el tema en la Argentina, aplica el término graffiti en sentido amplio, incluyendo en esta categoría también los murales de la tradición del *writing* neoyorkino⁹² (les llama “gaffitis pictóricos o murales”) categorizándolo como graffiti Hip Hop.⁹³ La semióloga Lelia Gándara sostiene asimismo el término.⁹⁴ Ambas académicas proponen entenderlos desde el paradigma de lo icónico, en oposición al tipo tradicional de graffiti local. Resulta paradójico que, si bien el *writing* privilegia una estética y desarrollo pictórico, no se lo consideró dentro de la tipología del graffiti de firma, es decir, concebido como una práctica basada en la escritura como lo comprendemos en la actualidad. La tradición de los estudios del campo con un eje puesto en la literacidad y en el aspecto discursivo separó a la práctica del *writing* del modelo autóctono. Por un lado se lo trató de integrar a la tradición académica local aunque se lo consideró fundamentalmente como imágenes pictóricas. En palabras de Kozak: “En la Argentina se trata de otra cosa. Si bien en los años noventa comenzaron a aparecer algunos murales ligados al *hip hop* (...) los gaffitis por lo general han sido más verbales que plásticos y responden tanto a la tradición del Mayo Francés como de la pintada

J., *Op. Cit.*, p., 249-251. En ese sentido nosotros también adscribimos a esta línea teórica aún a riesgo de tener que utilizar términos en idioma inglés.

⁹¹ Como lo hicimos en nuestra tesis de grado *circa* 2008. Mantuvimos el criterio teórico más reciente y utilizamos “estilo Hip Hop” para conceptualizarlo. En páginas subsiguientes comentaremos acerca de los orígenes de la cultura Hip Hop local.

⁹² Define al graffiti como “inscripciones en espacios públicos relacionadas con el campo de las subculturas jóvenes, efímeras y no institucionales”, Ver: Kozak, C., *Contra la pared. Sobre gaffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 35.

⁹³ Su trabajo más importante en el tema utiliza este término al igual que otro texto pionero en nuestro territorio, de la semióloga Lelia Gándara. Como hemos observado previamente, las investigaciones sobre el *writing* y la cultura Hip Hop no circularon en nuestro contexto a pesar de que el libro de Craig Castleman, que es uno de los más importantes en el tema, fue editado en castellano en 1982, fecha en que la Argentina se encontraba inmersa en el conflicto bélico de Malvinas.

⁹⁴ Gándara, L., *Op. Cit.*, p. 27.

política de extensa trayectoria anterior”.⁹⁵ De esta manera el graffiti de estilo neoyorkino pasó a formar parte de una nueva categoría de graffiti diferenciada del graffiti autóctono. Y aquí también nos queremos detener como la segunda justificación para el uso del término foráneo *writing* para distinguir los distintos “modos de hacer” graffiti.

Como podemos ver desde las dicotomías sobre los orígenes del graffiti y sus modelos teóricos, el problema terminológico se ha constituido en un tópico central de nuestro campo de estudios.⁹⁶ En definitiva: para el presente trabajo utilizamos el término *writing* como forma de denominar al graffiti de estilo neoyorkino⁹⁷ que se realiza también en nuestro territorio, entendiendo que los datos de la investigación incipiente indican que no siempre existe en conexión a la cultura Hip Hop local (lo cual nos hace desechar el uso del término graffiti Hip Hop). Utilizamos estas nociones a pesar de la complejidad de mantener términos en inglés, para sostener una perspectiva teórica en sintonía con la ética de un estudio del fenómeno en sus propios términos, sin forzamientos.

Al iniciarse la investigación sobre el tema en nuestro país – hacia fines de los noventa, comienzos del año dos mil- los investigadores debían aclarar que hablaban de “graffiti Hip Hop” cuando se referían a la actividad que en nuestro contexto era emergente para diferenciar la práctica del *writing* / *style writing* de las inscripciones murales de frases y firmas que conforman los modelos del graffiti local. Hoy en día estos tipos son ya reconocidos como una cultura visual contemporánea; como explica Claudia Kozak, de un tiempo a esta parte “hubo una mutación del texto a la imagen”⁹⁸ y aquellos graffiti inspirados en el *writing* fueron paulatinamente cediendo lugar a otro tipo de murales que desarrollan un imaginario mixto, estilizando la firma hasta la abstracción o incluyendo también diseños inspirados la cultura y el imaginario popular (*characters*).

⁹⁵ Kozak, C. *Op. Cit.*, p. 93.

⁹⁶ Un ejemplo reciente de cómo esta preocupación todavía es central al campo, puede verse en Blanché, U., *Bansky. Street art in a material world*, Marburg: Tectum, 2016, p. 43. Ya había desarrollado estas ideas previamente en: “Street Art and related terms. Discussion and working definition” en Soares Neves, P. y de Freitas Simões, D., (Eds.), *Street art & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research*, Vol 1, Núm. 1, 2015.

⁹⁷ En las subsiguientes páginas, cuando utilicemos el término “graffiti” será –a menos que se especifique lo contrario- para aludir al *writing* cuando por cuestiones de estilo se hace necesario usar la forma elidida.

⁹⁸ Kozak, C., *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

Para referir al tipo de prácticas en torno al graffiti realizadas contemporáneamente, también se proponen distinciones de uso en función del interés en destacar algunos aspectos. Siguiendo a Fernando Figueroa-Saavedra, deberíamos restringir el uso del término graffiti contemporáneo para referir a la actividad que retoma las bases conceptuales del *Graffiti Movement* neoyorkino en su etapa de desarrollo global.⁹⁹ Dado que la práctica se arraigó y sufrió modificaciones propias del desplazamiento y de insertarse en forma ya consolidada como imaginario es importante tener en cuenta esta situación y no trasladar conclusiones directas derivadas de análisis de otros contextos, de allí que nos planteamos la pertinencia de hablar de un “*graffiti writing* argentino” en la medida en que la investigación pueda dar cuenta de los modos en que la práctica se caracteriza localmente. Esta tesis retoma la denominación actualmente en uso en la escena académica porque tiene dos ventajas: consolidar una adscripción con la práctica originaria de la que procede y permitir diferenciar claramente de las otras modalidades coexistentes en la creatividad urbana local. A pesar de ser un término en idioma foráneo, como muchas de las otras denominaciones dentro de este campo, mantienen el uso original heredado de las prácticas de las que provienen.

Como hemos visto, el desarrollo del *writing* cuenta con una extensa historia, tipologías y estilos en sí misma. Graffiti no es entonces, un término genérico aplicable a todas las producciones murales en la calle hechas total o parcialmente con aerosol. Refiere a una gran familia de *praxis* entre las cuales el *writing* es una modalidad distintiva¹⁰⁰ y debe ser utilizado en un contexto en donde explicitemos los rasgos que unen producciones a este linaje creativo que tiene características identitarias propias. En el próximo apartado distinguiremos estas prácticas de los otros linajes de la creatividad urbana.

Definiendo nuevas prácticas: *street art* como campo de estudio

Si bien en relación al término graffiti hay un poco más de consenso, definir las prácticas del *street art* constituyó un problema: “si pensamos en el *street art* como (...) ‘todo el arte en

⁹⁹ Figueroa Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006, p. 65-119.

¹⁰⁰ Aunque en la actualidad la enorme difusión del arte en las calles ha hecho que la población lo entienda como un fenómeno artístico en sí mismo, algunas modalidades del *writing* más vandálicas y crudas estéticamente hablando, siguen siendo identificadas como prácticas negativas y carentes de sentido.

las calles que no es graffiti', entonces la definición es extremadamente amplia, y esta amplitud refleja la libertad del género".¹⁰¹ Fue preocupación de la escena académica identificar y teorizar el *street art* acordando términos, pero no fue hasta el año 2008 cuando el especialista Cedar Lewisohn realiza una curaduría que lo lleva al museo.¹⁰² A raíz de la exhibición se publica un texto crítico que sentó las bases de la discusión terminológica que para la fecha todavía no se había conformado ni hacía distinciones en los modos de producir arte en las calles.¹⁰³ Lewisohn se preocupó por fundamentar una diferenciación entre Graffiti y *Street art* basada en dos características generales: el uso de los motivos y la relación con la audiencia (que justifica dicho uso). Sobre esta base actualmente se sustentan los debates, cuestiones que ampliaremos en los siguientes apartados. Otro importante hito de este evento fue pensar en el arte en la calle no como un traslado de los motivos o técnicas hacia formatos de exhibición en salas sino como una producción donde el contexto y la ubicación son extremadamente importantes para la cabal comprensión del mismo.

Siguiendo a Lewisohn, el *street art* tiene una de sus raíces derivadas del graffiti, coexisten pero diferenciándose en función de sus imaginarios. En el *street art* el productor busca una comunicación directa con un público urbano no especializado, una relación de cercanía con quienes transitan y viven la ciudad, por ello utilizan un código abierto de lo visual basado en un uso compartido de los sistemas simbólicos.¹⁰⁴ En cambio el *writing* se maneja dentro de un estricto código de elementos gráficos (flechas, estrellas, brillos, goteos, etc.) que generan estilos tipográficos muchas veces ilegibles, y su apreciación depende de conocerlos y reconocer el aspecto performático de ese registro. Este código reducido, complejo y jerárquico, hacen que la audiencia del graffiti sea específica y no abierta. En definitiva sobre

¹⁰¹ Lewisohn, C., *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁰² La muestra *Street art* tuvo lugar en TATE Gallery del 23 de mayo al 25 de agosto de 2008. Se trató de una exhibición en la cual un grupo de artistas urbanos ampliamente reconocidos intervino la fachada de este museo con enormes murales. Incluyó además intervenciones del entorno de otros artistas seleccionados y una serie de actividades para el público. Ver: <https://web.archive.org/web/20080715082510/http://www.tate.org.uk:80/modern/exhibitions/street-art/default.shtm> accesible a través de *Wayback Machine* (Acceso: 29-6-2018).

¹⁰³ Como se puede observar en esta nota publicada en forma contemporánea, la autora califica a los trabajos como "arte callejero" y "graffiti", además de arte urbano. Ver: Molina, V., "Los "graffiteros" cubren la fachada de la Tate Modern Gallery de Londres" en *Eñe*, 23 de mayo de 2008, <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/05/23/01678708.html> (Acceso: 29-6-2018)

¹⁰⁴ Lewisohn, C., *Op. Cit.*, p. 23.

estas dos líneas distintivas se sostienen las actuales definiciones sobre el *street art*: imaginarios iconográficos versus tipográficos y apelación a audiencias.

Otros autores complementan esta definición añadiendo instancias relativas a la práctica; el geógrafo urbano Luke Dickens distingue otra relación de importancia que incide en la distinción de los géneros: “post-graffiti [*street art*] como una cultura entre arte y la mercancía”,¹⁰⁵ este movimiento debe ser entendido en términos de relaciones significativas entre el arte y la industria cultural, especialmente la del diseño. Esto se afianza en el hecho en que gran parte de los productores del género se han formado en el ámbito del diseño y la publicidad.¹⁰⁶ Es el caso del colectivo DOMA, formado por los diseñadores argentinos Julián Manzelli, Orilo Blandini, Mariano Barbieri y Matías Vigliano. Los cuatro trabajan actualmente en grupo o individualmente, sosteniendo distintas estéticas. Se desarrollaron desde 1998 no sólo en el campo de las intervenciones con murales y objetos sino también a través de campañas gráficas, proyectos audiovisuales, instalaciones y arte de muñecos (*toy art*), es decir que trabajan tanto en la escena artística como en el ámbito comercial; vinculan distintos medios, formatos y disciplinas que los han insertado en el campo del arte a través de exposiciones y la apertura de una galería propia.¹⁰⁷ A su vez en la escena del muralismo solían trabajar integralmente con otro colectivo, FASE, formado también por diseñadores: Pedro Perelman (P3dro) Gustavo Gagliardo (Defi), Martín Tibabuzo y Leandro Waisbord (Tec). Estos dos colectivos configuraron una estética que dieron al *street art* local un imaginario distintivo conformado por grandes muñecos y figuras coloridas, texturadas y rústicas.

Tristán Manco, otro experto en el tema de la creatividad urbana a nivel mundial, establece en un texto temprano la idea de “street logos”¹⁰⁸ destacando que el uso de estos símbolos no era nuevo (indicando el ejemplo de “radiant baby”, ícono creado por Keith Haring).

¹⁰⁵ Reinecke, J., citada por Dickens, L., *The Geographies of Post-Graffiti: Art World, Cultural Economy and the City* (Tesis doctoral) University of London, 2009, p. 43.

¹⁰⁶ Algo que también destaca Lewisohn y otros investigadores, distinguiendo a los *writers* como jóvenes usualmente sin formación artística mientras que en las escenas del arte urbano predominan artistas y gente preparada en carreras afines al diseño. Ver Lewisohn, C., *Op. Cít.*, p. 72 y subsiguientes, entre otros.

¹⁰⁷ Turbo Galería funcionó hasta marzo de 2011 en Palermo, Costa Rica 5827, y luego de su cierre pasa a ser un proyecto curatorial nómada. Ver: Turbo Galería [perfil de Facebook] recuperado de <https://www.facebook.com/Turbo-Galería> (Acceso: 14-3-2016).

¹⁰⁸ Manco, T., *Street Logos*, Londres: Thames and Hudson, 2004.

Discutiendo también la imposibilidad de definir en forma concreta la escena, en este texto indicaba la tendencia menos inclusiva de considerar graffiti sólo al modelo clásico del *writing*. Pero en su libro, utiliza un concepto amplio donde vincula los orígenes del *Street art* desde este mismo linaje. Creemos que esto es también un factor muy importante a la hora de considerar el género, ya que si bien se ha señalado que existen otras raíces, es muy claro que el *writing* constituye si no la base, una gran motivación para la práctica. Esta cercanía entre aspectos performativos del *writing* y del *street art* generó que primitivamente se pusiera en uso el término “postgraffiti”, ahora en desuso.

El debate terminológico en torno a definir a la creatividad urbana como un nuevo género o movimiento dentro de la historia del arte y la cultura se instala en la coyuntura de enormes cambios globales hacia el comienzo del nuevo milenio. En la medida en que la relevancia de este fenómeno convocó la atención de la academia se sucedieron aportes a la comprensión del mismo, sistematizadas en los últimos años. Esta exploración permite vislumbrar cómo las perspectivas y focos de interés iban modelando la visión sobre el tema, en particular en el campo de la historia y la crítica del arte. De acuerdo con el historiador Ulrich Blanché, el término *street art* es reciente y comienza a ser utilizado aproximadamente en 2004 al ganar la práctica más relevancia en los medios, en competencia con *urban art* y *post-graffiti*.¹⁰⁹ Abarca utilizó inicialmente el término “postgraffiti” definiéndolo como:

Comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo.¹¹⁰

Como explica la crítica Natalie Hegert, quienes aplicaron esta conceptualización fueron agentes fuera de la subcultura, ubicados desde una posición jerárquica: “el problema con post-graffiti, en otras palabras, es que estableció una dirección y una progresión en la

¹⁰⁹ Blanché comenta que trabajos precursores que entienden el arte urbano como lo concebimos hoy se formalizan recién en 2007 y 2008, citando a Reinecke y Waclawek en donde ambas utilizan el término post-graffiti. Para ver las diferentes acepciones se puede ampliar el tema en Blanché, U. *Op.Cít.*, p. 45. Este último término se utiliza por primera vez para una muestra que tuvo lugar en la Sidney Janis Gallery de Nueva York en 1983. Se trata de un momento histórico en que el *writing* pasó de su ámbito claramente subalterno a la esfera del mundo del arte, etapa que hoy se entiende como un momento de fagocitación de las producciones culturales para ser convertidas en mercancía y / o adaptadas a los formatos del mundo artístico.

¹¹⁰ Abarca, J., *Op. cit.*, p. 385. Este historiador problematizó la definición para posteriormente reemplazarla debido a las confusiones que generaba, reescribiendo todo su material en función de eliminar su uso. Javier Abarca, comunicación personal, 12 de diciembre de 2015.

práctica del *writing* – pero que apuntaba lejos de las calles y los metros”¹¹¹ lo que implicaría aceptar la posición subsidiaria del graffiti como género dentro del canon de la historia del arte, en función de las dinámicas de la disciplina que aglutina en forma de movimientos y periodos; siendo “post” un calificativo que alude a aquello que “viene después de”.

Está claro que esas producciones no eran graffiti, el problema era definir de qué se trataba. La vinculación es evidente: entre los *writers* que llevaron el lenguaje del graffiti neoyorkino hacia otras tendencias, menos tipográficas y más iconográficas y hacia formas definitivamente abstractas, se derivó otra forma de la práctica alejada de los recursos clásicos del *writing*, que son extremadamente ortodoxos. Esta es una línea de producción de nuevos imaginarios que inspiró a muchos artistas en el uso de los espacios, la conexión con el entorno y la adrenalina de actuar aún en situaciones de contravención para tener una llegada directa con las audiencias. En este sentido, los artistas urbanos son productores de diferente *background* y con un lenguaje opuesto al graffiti pero cuya performance sigue los lineamientos del mismo, y en esto es donde se separan de las prácticas artísticas tradicionales y se desligan del modelo del arte público.

El aspecto performativo de las prácticas de arte en la calle es constituyente. Se trata de ubicar la producción en diálogo con el entorno pero al tratarse de un arte no solicitado, en una intervención que se apropia simbólicamente de los espacios, se convierte en un delito. Para el caso de nuestro país existe una diferencia notoria respecto de otras geografías, la cuestión performativa en este contexto se diferencia de otros por el hecho de que la práctica desde sus inicios fue aceptada por el público, y no reviste el mismo tipo de riesgo.¹¹² Si bien en Argentina existe legislación que prohíbe pintar paredes, se considera una contravención penada con multas. En ningún caso estas prácticas son motivo de prisión y en general no son reprimidas. También existen muchos lugares baldíos o zonas totalmente descuidadas que han posibilitado el florecimiento de la actividad. Por otra parte, la norma indica que si un propietario brinda autorización, se puede realizar intervenciones sobre sus

¹¹¹ Hegert, N., “Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City” en *Rhizomes*, Núm.25 [Revista electrónica] 2013, recuperado de <http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html> (Acceso: 20-5-2017). (la traducción es nuestra).

¹¹² El hecho de que en Argentina se pueda desarrollar la actividad sin penalización ha hecho notoria nuestra escena, factor de florecimiento de la misma y por consecuente una práctica casi sin riesgos, a distinción de otros países en donde pintar puede costar la vida o la cárcel. No queremos significar que está exenta de sanciones, pero es clara la diferencia de situaciones y contexto.

fachadas para lo cual el artista sencillamente llega a un acuerdo con el dueño de la pared y puede trabajar sin inconvenientes.

En definitiva, el uso del término postgraffiti para aludir a prácticas de arte en la calle distintas del *writing* pero con una dinámica similar (independientes y muchas veces contravencionales) se ha dejado de utilizar por tratarse de una conceptualización compleja, devenida de entender al graffiti como un movimiento concluido cuando en realidad está vivo y expandido por todo el globo. Surge en un momento histórico preciso y no puede aplicarse a expresiones heterogéneas como las del *street art*, que superan el modelo graffiti en materiales y técnicas, medios y soportes. Por tanto concordando con Javier Abarca, es un término que oscurece y genera más complicaciones que soluciones.¹¹³

No ha habido en nuestra escena académica un debate formal que inserte la terminología en uso para el arte en las calles, en el marco de un el devenir histórico de la misma que permita problematizarla, se han utilizado los marcos teóricos existentes, es decir: el del arte público y el del arte callejero. La función de este trabajo es proponer y sistematizar el lenguaje que utilizaremos a futuro para referirnos a las prácticas, siempre atendiendo a la dinámica inherente y a los modelos que provengan desde la propia actividad. De esta forma lograremos consistencia teórica en la producción científica sobre el tema y mantenernos en el campo de la investigación actual. Una de las constantes en nuestro contexto es el uso del término “arte callejero” como reemplazo en nuestra lengua al término muy específico de *street art*. Coincidentemente con el auge global de la práctica y en parte dada la coyuntura,¹¹⁴ la escena de la creatividad independiente local tomó notoriedad a partir del año 2001. Recibió una alta cobertura por parte de los medios y en el progresivo desarrollo de Internet 2.0 posibilitadora de canales de producción de contenidos, encontró un enorme

¹¹³ Javier Abarca ha propuesto como sinónimo para *street art* el término Arte público independiente (Abarca, *Op. Cít.*, p. 39). Jaume Gómez Muñoz retoma y problematiza el concepto de “arte” en la definición de Abarca, proponiendo su reemplazo por el de creatividad pública independiente (Jaume Gómez Muñoz, comunicación personal, 6 de mayo de 2018).

¹¹⁴ Ampliaremos estas ideas en siguientes apartados, pero la coyuntura sociopolítica de nuestro país a partir del año 2000, en un clima de protestas y politización de los espacios de opinión, fue aprovechada por la creatividad urbana para su desarrollo sin represión que posibilitó un importante crecimiento de las prácticas.

espacio para la difusión. En estas circunstancias se configura el paradigma del “arte callejero” nacional.¹¹⁵

El término “arte callejero” tenía un uso referido a manifestaciones estéticas variadas realizadas en el espacio público. Se aplica a actividades no sólo visuales, incluyendo a la música, la danza y el teatro realizados en el contexto de las calles, plazas y zonas turísticas, además de otras formas de acción artística experimental o de arte de performance. En nuestro contexto y antes del auge de la escena creativa independiente derivada del movimiento global del *Street art*, se consideraban artistas callejeros a aquellos más relacionados a la esfera de lo performativo: teatro, clown y circo, incluso danza y música producidas en la vía pública. El arte callejero puede ser realizado por individuos formados o autodidactas que eligen los espacios públicos como ámbitos para mostrar su trabajo y “ganarse la vida”.¹¹⁶ Dentro de la tradición del arte callejero se nuclea experiencias y producciones en cruce con el espectáculo popular, de arraigo más folklórico como las murgas y comparsas; la creación de momos, los circos, etc. Este tipo de actividades actualmente se realiza en entornos medianamente informales, lo que motivó en estos últimos años a la revisión de la legislación vigente que le da marco regulatorio. En principio, en las diferentes comunas existen ordenanzas y códigos de convivencia que organizan la actividad civil y por ende, el uso de los espacios públicos. En julio de 2018 se llevaron a cabo varias protestas frente a la legislatura porteña en rechazo a la reforma contravencional propuesta por el Gobierno de la Ciudad que afecta a los artistas callejeros. En ella hubo shows circenses, malabares y murga en el marco de una asamblea de instituciones que nuclea a los trabajadores culturales que referimos. Los artistas ambulantes actualmente sostienen sus prácticas en un “limbo legal” que habilita a las fuerzas de seguridad a reprimirlas, requisando los elementos de trabajo de los artistas, multándolos e incluso posibilitando su arresto y detención.¹¹⁷ Esto sucede por ser difusos los límites entre actividades sostenidas

¹¹⁵ En 2003 se funda el portal SMNR | Arte Callejero Latinoamericano, sitio vincular para artistas y entusiastas de la región donde se compartían, mediante un foro, noticias e imágenes, además de ser un espacio para contactos y difusión de la cultura.

¹¹⁶ Ver: Gallota, N., “La calle, el subte y los trenes, los escenarios que sirven de vidriera para miles de artistas” en *Clarín* [edición digital] 11 de agosto de 2018, recuperado de https://www.clarin.com/ciudades/calle-subte-trenes-escenarios-sirven-vidriera-miles-artistas_0_SJMyBiSm.html (Acceso: 20-9-2018).

¹¹⁷ Los avances para regular la actividad en las calles -que incluyen los “trapitos” cuidacoches, la venta ambulante, la prostitución, entre otras- afectan la actividad de los artistas callejeros que se ven inmersos en esta disputa por la necesidad de ocupar un espacio público altamente gestionado por el estado. Cada vez que sucede un intento de endurecer los códigos contravencionales, se produce un

autónomamente en los espacios públicos que sean permitidas con aquellas consideradas “indeseables”, por ejemplo la generación de “ruidos molestos” entre otras cuestiones referidas a la convivencia urbana.¹¹⁸

A diferencia con el *street art*, la actividad del arte callejero es una práctica de sustento puesto que los artistas solicitan una colaboración monetaria mediante el sistema “a la gorra”, es decir: detrás de la práctica hay una necesidad económica además de expresiva, una relación con la idea de “oficio” que liga al artista callejero con la figura del artesano, de un trabajador del arte. Por otro lado en nuestro territorio no se asimila el concepto de “callejero” con actitudes o cultura juvenil, connotación peyorativa que toma el término en otros contextos.

Por todo lo expuesto anteriormente, deseamos el uso del término “arte callejero” como sinónimo de *street art*, pues esta modalidad de actividad independiente si bien es un medio para dar a conocer un perfil de artista y su obra, no se realiza para obtener un beneficio económico inmediato como el del sistema “a la gorra”, bajo el cual ofrecen su espectáculo los artistas ambulantes. Asimismo el *street art* incluye prácticas eminentemente visuales, están relacionadas con un marco histórico de emergencia y de acuerdo a los lineamientos que rigen un movimiento global, mientras que el arte callejero en el sentido en que nosotros lo comprendemos, es una institución de muy antigua trayectoria en nuestra cultura, ligada al espectáculo popular que lo ubica en otro linaje.

Por lo que hemos examinado, en este trabajo haremos uso de términos que actualmente funcionan en un entorno global de investigación, sin necesidad de reemplazarlos por otros en nuestra lengua. Nos interesa destacar que se trata de fenómenos que siguen un linaje histórico específico aunque se han asentado sobre prácticas vernáculas previas. Por este

choque con los agentes sociales que utilizan la calle como medio de vida, lo que genera fricciones y protestas entre éstos y el estado. Ver: Pisani, A., “Asamblea abierta de artistas callejeros frente a la Legislatura porteña” en *Agencia Paco Urondo* [Sitio Web] 2 de julio de 2018, recuperado de <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/asamblea-abierta-de-artistas-callejeros-frente-la-legislatura-portena> (Acceso: 20-9-2018).

¹¹⁸ Diversas gestiones están actualmente en marcha para gestionar este vacío legal, proponiéndose un proyecto de ley en la Pcia. de Buenos Aires que posicione al arte callejero como un bien cultural, protegiéndolo de esta deriva normativa. Actualmente algunos de estos trabajadores se nuclean en organizaciones como el Frente de Artistas Ambulantes Organizados, Payasos con Memoria, Sindicato Argentino de Músicos, etc. Ver: Borobio, F., “Un proyecto de ley para promover el arte callejero en la Provincia de Buenos Aires” en *Recursos Culturales* [Sitio Web] s/f, recuperado de: <https://www.recursosculturales.com/proyecto-de-ley-arte-callejero/?fbclid=IwAR1AW2zu8AvQtGmAg-zhG1HDyPYHk5bwBwCkcd-xLXzPfUyY10ENQ9TNLqo> (Acceso: 20-9-2018).

motivo queremos mantener una perspectiva que dialogue con las investigaciones recientes del campo dentro de un paradigma de estudio de la creatividad urbana desde una estructura terminológica definida y un modelo amplio de arte en la ciudad, en conjunción con los modos locales de las prácticas. *Street art* y *writing* son términos foráneos, que denominan géneros extranjeros de creatividad pública independiente. Seguimos estos usos para distinguir *praxis* que en su emergencia en nuestro contexto encontraron “modos de hacer” similares pero no idénticos. En el siguiente apartado indagaremos en los orígenes y el arraigo de dichas prácticas en la Argentina, aportando al crecimiento de la investigación histórica sobre el tema.

Cronologías e indagación por los orígenes de las prácticas de la creatividad urbana local

A pesar de que no existe un estudio sistemático del *graffiti writing* en nuestro país, algunos investigadores han datado el origen de la práctica en Buenos Aires y áreas cercanas mediante entrevistas y trabajo de campo, por lo que consideramos información de primera mano. Estos inicios se ubican en torno a los años noventa. Estas fechas en conexión con la génesis del movimiento Hip Hop en nuestro contexto generan un interrogante, si nos atenemos al hecho de que la cultura que da notoriedad al graffiti neoyorkino se conoce en la Argentina a partir del año 1984,¹¹⁹ se dejan entrever 10 años de absoluta oscuridad acerca de la práctica local. Al respecto de esta ausencia, Juan Data, periodista especializado en la cultura Hip Hop local,¹²⁰ expresa lo siguiente:

Honestamente no me consta que haya habido intentos de graffiti en Argentina durante la primera generación (la de los 80s). Puede que haya habido intentos aislados, pero nada con potencial de generar una corriente artística o movida cultural. La falta de acceso a herramientas e información fueron claves que marcaron a esa generación. Obviamente que

¹¹⁹ Para la fecha se produce la difusión del movimiento a través de la proyección de las películas *Beat Street* (1984) / *Breakin'* (1984) y la visita de los *Bboys* estadounidenses *Break Machine* (1984, Luna Park) que se amplía en años posteriores. Se considera la llegada de esta moda como los orígenes del Hip Hop local, al igual que sucedió en Europa (A efectos de ampliar puede consultarse la citada tesis de Abarca). Como referencia hemos basado nuestra cronología en los aportes de los documentales *El Juego* (1999, La Turma) y *Buenos Aires Rap* (2014, Acéfala Producciones).

¹²⁰ El testimonio de Juan Data es de un valor fundamental para conocer la vinculación entre la escena de la cultura Hip Hop y sus relaciones con la práctica del graffiti. Fue un actor comprometido con la difusión de la misma, editó un fanzine especializado y participó activamente en la dinámica cultural. No sólo mantuvo relaciones cercanas con las figuras más importantes del Hip Hop local, sino que asistió a la emergencia de todo el movimiento desde su período en el *underground* hasta que logró mayor cohesión y visibilidad como cultura urbana contemporánea.

tuvieron exposición al graffiti, porque venía en las mismas películas de dónde sacaron el *breakdance*, pero no sé por qué se inclinaron principalmente al baile y no al graffiti, supongo que las barreras de acceso mencionadas tuvieron mucho que ver.¹²¹

Al igual que en otras geografías, el *graffiti writing* llegó a la Argentina mediante un proceso de difusión desde los Estados Unidos hacia Europa y el resto del mundo, aunque en el continente ya se había arraigado en Brasil un tiempo antes.¹²² El *writing* se configura como una nueva forma de apropiación del espacio de la ciudad. En este sentido se debe entenderla desde el concepto de **disciplina**,

El graffiti abarca varias formas y prácticas. Para ser reconocido hay que demostrar habilidades en cada una de ellas o ser muy bueno en una o dos. El reconocimiento se gana y algunas veces se gana a las trompadas; es un juego de la calle. (...) Tiene otros parámetros de apreciación. Calidad, dificultad, riesgo, exposición, tiempo de ejecución, tiempo de planificación de la misión, etc. (...) esto ritma tu vida tanto un trabajo o más.¹²³

Es decir que entendida así, el *writer* se mueve dentro de un conjunto de reglas que imponen un estilo de vida, para lo cual debe procurar una práctica sostenida que le permita la autosuperación y adopción de un estilo personal distintivo, en competencia con otros colegas. Se crea un entorno regido por un complejo sistema de normas en el marco de una comunidad, algo que lo ubica por fuera de otros circuitos creativos. Esta configuración se logra recién hacia el año 1998, a raíz de los esfuerzos de un grupo de *writers* por llevar al graffiti aún más lejos de lo que habían logrado hasta ese momento. Dado que hemos podido establecer algunas fechas puntuales en esta proyección de la historia del *writing* local, hemos estructurado su desarrollo en una periodización propia. Proponemos estas etapas porque nos permite sistematizar los datos relevados para una posterior profundización, a saber:

- Orígenes (1992-1999)
- Primeros años (2000-2008)
- Expansión (desde 2008)

¹²¹ Juan Data, comunicación personal, 6 de agosto de 2018.

¹²² La datación que seguimos se sustenta en las investigaciones de Claudia Kozak y Maximiliano Ruiz, corroboradas o ajustadas a través de entrevistas de nuestro propio trabajo de campo.

¹²³ En conversaciones con Caru, uno de los *writers* pioneros en el país, describe a la práctica como una **disciplina** para diferenciarla de otras formas de creatividad urbana e incluso del sistema del arte, destacando que es un desarrollo consistente con un ejercicio constante y sostenido dentro de un entorno validado por reglas propias, que requiere toda una devoción. No se trata sólo de salir a pintar y conseguir espacios. La complejidad detrás del graffiti está sustentada por este sistema inherente que lo hace difícil de valorar para quienes no conocen el código subyacente. Al *writer* no le interesa el sistema y la jerarquía del arte institucional. Ver: Caru, Comunicación personal, 25 de agosto 2018 / 27 de julio de 2018.

En este trabajo exploraremos la actividad de estos períodos articulados coyunturalmente en relación a la emergencia de otras escenas creativas, con lo cual esta periodización responde también a la observación sobre el desarrollo de las otras disciplinas (por ejemplo el stencil y el muralismo). Particularmente para el caso del *writing* indagamos en el origen de la práctica local, por tratarse de un período poco profundizado y donde cada vez se dificulta más reconstruir a medida que los *writers* dejan la actividad o emigran.

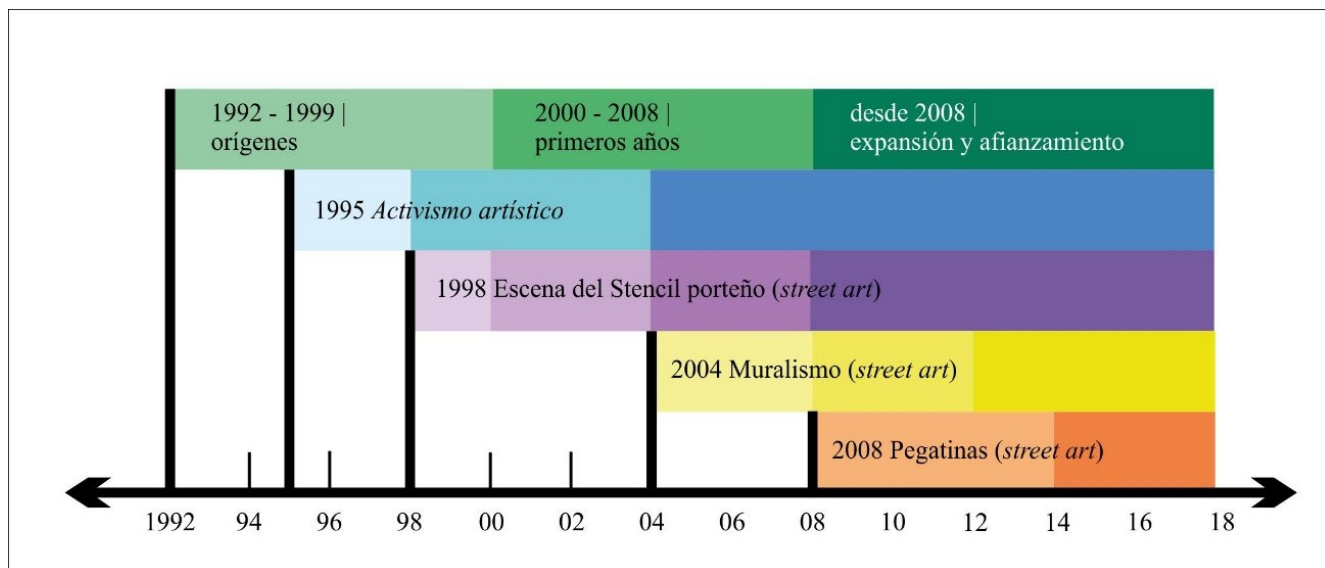


Fig. 1 – Periodización para el desarrollo histórico de la creatividad urbana argentina

Existe escasa documentación sobre las primeras obras realizadas, ya que para la época no estaban ampliamente difundidas las cámaras fotográficas digitales. Por este motivo, las fotos analógicas y luego escaneadas que registran estos trabajos son escasas y algunas con poca definición. Estas imágenes permiten vislumbrar los inicios de una actividad que se diferenciaba notoriamente de las otras modalidades de escritura graffiti existentes en el contexto. Existió una voluntad expresa por parte de los primeros *writers* locales de adscribir al linaje del *writing*, es decir: una búsqueda del lenguaje internalizado mediante la copia de imágenes en revistas, intercambios vía e-mail, viajes al exterior, películas, y visitas de otros *writers*, influenciados por la propia cultura visual y las posibilidades técnicas de los materiales y herramientas existentes¹²⁴. Esta voluntad es la que entendemos, da sentido a su *praxis*.

¹²⁴ Los inicios y la manera en que los *writers* pioneros se formaron en la práctica están acreditados en muchas entrevistas. Incluye la visualización de videotapes a los que se pausaba la reproducción para poder copiar las imágenes, entre otras estrategias. La llegada de material impreso del exterior ayudó a la difusión y profusión de la práctica, dando acceso a esta información visual. Ver: Data, J.,

Desde el inicio, la actividad local estuvo fuertemente inclinada a la iconicidad, naturalmente por su propia deriva en oposición a la escritura en las paredes: una voluntad que entendemos, los dirigió hacia lo pictórico y no tanto hacia lo textual, a pesar de que el *graffiti writing* es una actividad basada en la tipografía y en el estilismo de los rótulos. Es importante aclarar que muchos de los *writers* locales que son bien conocidos por sus piezas, también se dedicaron a otras formas de la disciplina: el *tagging* y el *bombing*¹²⁵ de trenes y otros espacios, prácticas radicalmente diferentes en formato, estética e intención en contraste con el muralismo. Esta dimensión los vincula fuertemente con el linaje del *style writing* y es un importante factor a considerar en su formación y en la estructuración de su perfil creativo.

Orígenes del *graffiti writing* en Buenos Aires/La Plata (1992-1999) y Desarrollo del *writing* en sus primeros años (2000 – 2008)

Entendemos el inicio del *graffiti writing* en nuestro país en las ciudades de Buenos Aires y La Plata en forma contemporánea, historias que confluyen cuando la cercanía entre ambas permitió un vínculo continuo entre productores que pintaban conjuntamente, y el desarrollo de grupos de graffiteros o *crews* con integrantes en ambos espacios urbanos. Este hecho está escasamente documentado, lo que ha generado una historia parcial que ha tendido a crear la imagen de dos escenas diferenciadas. Nosotros consideramos que si bien también se desarrollaron escenas locales a medida que creció el número de practicantes, dado que los graffiteros pioneros se conocían entre sí y compartían camaradería a través de las *crew*, no puede escindirse la experiencia del origen.

Se toma como un hito movilizador de la actividad local la ocasión en que *Os Gêmeos* y otros graffiteros brasileños visitan la Argentina y pintan junto a Alfredo Segatori las primeras

“Leyenda del aerosol porteño. Entrevista a Federico Sáenz-Recio (Ex Rasta)” en *La Curandera* [revista On Line], sin fecha (circa 2013) recuperada de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2767> (Acceso 6-8-2018) Sobrero, N., “El graffiti me enseñó a ser más libre”, en *BK Magazine* [revista On Line], 30 de enero de 2012, recuperada de <http://www.bkmag.com.ar/bkmag.php?seccion=3&contenido=551> (Acceso 10-8-2018) entre otras.

¹²⁵ *Tagging* y *bombing* son formas de la práctica que implican trabajar sobre el *nickname* en forma rápida y estilizada, pero considerados formatos vandálicos pues suelen realizarse sobre mobiliario urbano y vehículos, además de cualquier otro espacio abandonado. Frutos de la competencia por la visibilidad y territorialidad, generan un imaginario que dialoga internamente para la cultura graffitera, y en general rústico o desprolijo y poco apreciado por las demás audiencias.

piezas en estilo neoyorkino firmadas como “Aerosol Urbano”, en el año 1992¹²⁶ aunque para la fecha no existía nada semejante a un movimiento. Rasta (Imaq), uno de los pioneros en la práctica en la Ciudad de Buenos Aires, comenta que al ver estos trabajos se motiva para pintar sus primeras piezas.¹²⁷ De esta forma sería **vía Brasil** una de las inspiraciones para el inicio de la disciplina. La otra es la **conexión con Europa** a través de los graffiteros que habiendo vivido allí, regresaron a radicarse a la Argentina.

Cronológicamente se puede datar la aparición del graffiti *writing* en la ciudad de Buenos Aires en los años 1994 – 1995, según precisiones de los primeros *writers* locales como Maze, en las coordenadas del ferrocarril Sarmiento:¹²⁸ un eje “Once-Flores” con abundantes muros y posibilidades de escape en caso de necesidad y otro circunscripto a zonas vinculadas por el ferrocarril Mitre (ramal Suárez) que posibilitaban el acceso a dos *writers* residentes en la zona de Villa Ballester (San Martín): Crayfish y Taiz.¹²⁹ En esta etapa inicial muy pocos graffiteros llevaron adelante la práctica del *writing*; progresivamente fue incorporando aspirantes y ampliando el desarrollo y esparcimiento de sus formatos. Luego de estos inicios el graffiti de estilo neoyorkino va tomando preponderancia en el imaginario urbano gracias a la aparición de *crews*, estructuras jerarquizadas que son la base del aprendizaje y transmisión de conocimientos del entorno.

Como explica Juan Data, al conocer las escenas del exterior a través de revistas y otros

¹²⁶ *Os Gemêos* son dos hermanos de la escena internacional de arte urbano, de origen brasileño. Alfredo Segatori cuyo seudónimo es “Pelado”, es un muralista que también desataca en nuestra escena creativa y se mantiene activo actualmente. En relación a la visita de los brasileños hay varias referencias, algunas fotografías que se han publicado en el libro de Maximiliano Ruiz, “Argentina Graffiti” y el propio testimonio de los *writers*. Sobre la descripción de esta aventura se puede leer la crónica del propio Segatori en Petrucci, M., “El dueño de las paredes” en *Revista Nueva* [en línea] s/f (circa 2012) recuperada de <http://revistanueva.com/portal/verNota/308> (Acceso 7-8-2018).

¹²⁷ Ver: Data, J., “Leyenda del aerosol porteño. Entrevista a Federico Sáenz-Recio (Ex Rasta)” en *La Curandera* [revista en línea], s/f, recuperada de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2767> (Acceso 6-8-2018) y Juan Data, comunicación personal, 6 de agosto de 2018.

¹²⁸ En general los *spot* predilectos para el *graffiti writing* fueron en sus inicios, los espacios ferroviarios pues en nuestro contexto al desplazarse las vías entre los barrios de la ciudad se las separa mediante amplios paredones que generan zonas baldías o sin tránsito, semiescondidas (aunque excelentes para ser apreciadas desde los trenes) ideales para la práctica. Al respecto de esta vinculación con el ferrocarril también puede verse el artículo de Data, J., [Manga King] “Viene del Oeste” (Intro) en *Moshpit Posse. Revista independiente de Hip Hop*, Año 2, N10, 1998, p. 3.

¹²⁹ Testimonios de Maze, pionero del graffiti local que se inició a fines de los años 80 en el exterior, acreditados en Carazo, L.; Mingardi Minetti, M.; Roman C., *Comunicación e identidad en las prácticas culturales juveniles de Hip Hop* (Tesis de grado) Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2007, p. 35.

medios se abrieron más modelos e influencias para el *writing*, pero las primeras visitas extranjeras ampliaron los conocimientos técnicos y de materiales:

El graffiti hip-hop venía en claro aumento desde 1997. Un factor fundamental fue, aquel año, la apertura de la cadena de disquerías Tower Records que puso a disponibilidad de los aspirantes a graffiteros argentinos las revistas dedicadas a este arte provenientes de Europa y Estados Unidos, antes inconseguibles. Otro factor fue, obviamente, la Internet (...) los primeros *websites* que expusieron el graffiti argentino al resto del mundo tuvo un resultado inesperado: graffiteros internacionales vieron el potencial de un territorio inexplorado (o apenas explotado por un puñado de artistas locales de experiencia limitada). Aterrizaron en Ezeiza entre 1998 y 1999 una serie de artistas del aerosol internacionales que traían consigo la técnica, los materiales y principalmente la experiencia del primer mundo, donde el arte urbano ya había alcanzado su maduración.¹³⁰

El segundo de los hitos documentados en la configuración de la escena porteña será la primera convención del graffiti argentino, llamada “Graffitis a montones”¹³¹ y realizada en el año 1998:

Rasta organiza una jam que une por primera vez a quince graffiteros de distintos puntos de Buenos Aires, sumando además a algunos chicos interesados en el tema, que eran ayudados por los escritores locales. Esta inserción de nuevos integrantes colabora a que el “movimiento” comience a crecer. El primer encuentro de graffiteros se realiza en las vías ubicadas cerca de la calle Nicasio Oroño -Buenos Aires-, calle que termina abruptamente en una pared. Fue una reunión de escritores improvisada y legal que tenía como objetivo realizar un mural en ese espacio. “Lo importante es conocernos, intercambiar ideas y difundir la cultura hip hop” comentaba Rasta. En ese entonces, en los puntos de encuentro se podían contar veinte graffiteros (...) La reunión era planteada como un momento para conocerse, intercambiar teléfonos y direcciones, y así poder calcular mejor el número de escritores que existían¹³²

Dado lo dificultoso de comunicarse en ese momento, algunos graffiteros incluían un teléfono y posteriormente un e-mail o página web como referencias que les permitieran contactarse. La convención posibilitó vínculos para constituir el comienzo de una escena más organizada y poner de relieve la cantidad de *writers* en actividad, permitiendo que se conocieran y comenzaran a compartir salidas que posteriormente y dada la relevancia en torno a los territorios en que hicieron circular las firmas, sostendrá la visibilidad del

¹³⁰ Data J., “Verano del ’99. Crónica de un bombardeo” en *La Curandera* [revista en línea] s/f recuperado de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2012> (Acceso 6-8-2018).

¹³¹ “Graffitis a Montones” se realizó el 19 y 20 de septiembre de 1998, siendo la primera convención argentina de artistas del aerosol. Una reseña de la actividad se halla en *Moshpit Posse. Revista independiente de Hip Hop*, Año 2, Núm 10, 1998 p. 4.

¹³² Maze, acreditado en Carazo *et Al.*, *Op. Cit.*, p. 36.

movimiento.¹³³ Este evento temprano fue también el origen de la vinculación entre las escenas de Buenos Aires y La Plata, pues la *crew* que actuaba por la fecha en esa ciudad viaja a pintar con motivo de la convocatoria. A partir de allí comienzan las visitas hacia uno y otro territorio para realizar murales colaborativos, práctica que se volvió habitual como podemos apreciar, ya desde los primeros años del *writing* local.¹³⁴

Al respecto de la escena de La Plata, se acredita que entre 1996 y 1997 se forma una *crew* legendaria llamada “los 4 fantásticos” conformada por Teko, Caru y Sufre (LCF *Crew*), los primeros en llevar adelante la práctica del graffiti en la dinámica del *writing*.¹³⁵ A su vez Caru recupera los antecedentes del *writing* platense sin vinculación con las escenas de Buenos Aires, teniendo en cuenta que por la época había escasa información sobre la disciplina pero una convivencia constante con otras modalidades del graffiti que fueron una cultura visual directa:

En La Plata yo desde que tengo memoria veo las paredes escritas, o con stencils, del football, a la política, las banditas de rock y los enamorados... poco que ver con el Hip Hop pero es exactamente el mismo principio. Escribir en la pared (...) En BA ya había unos pocos escritores cuando comenzamos nosotros en La Plata, y nos conocimos unos años más tarde. Como también el *breakdance*; digamos que llego un toque antes a BA y tardó en bajar a La Plata el Hip Hop. Yo el graffiti lo conocí por medio del *skateboard* y luego conocí el Hip Hop. En La Plata pinte mucho tiempo pensando que nadie hacia lo mismo en el país. Nos tomó un poco de tiempo conectarnos con la gente de Bs As.¹³⁶

Las relaciones entre *crews* de La Plata y Buenos Aires serán sostenidas en el tiempo y generarán vínculos con muchos otros *writers*, siendo la capital un punto neural que conectó

¹³³ Para Claudia Kozak, este encuentro propició la visibilidad del movimiento, ver: Kozak, C., *Contra la Pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 165.

¹³⁴ Teko -*writer* pionero de las escenas de Buenos Aires y La Plata- enlace fundamental en este movimiento, cuenta que se enteró de la convención que organizaba Rasta a través de *Moshpit Posse*, un fanzine sobre la escena del Hip Hop local que publicaba Juan Data. (Teko, Comunicación personal, 23 de septiembre de 2018). Al respecto comenta: “Allá por el 98 creo primer evento de graffiti en Caballito viajamos a pintar no éramos más de 20, más algunos bboys, ahí fue donde nos empezamos a relacionar con escritores de BsAs (rasta , tays&cray, maze, shonis, res) ellos prácticamente eran los más activos por esos años, a partir de esa conexión empezamos a viajar seguido a capital a compartir paredes, principalmente las que daban sobre avenida Donado (considerada un *hall of fame* del graffiti nacional)” Teko, comunicación personal, 27 de agosto de 2018.

¹³⁵ Sufre y Caru actualmente residen en Europa, mientras que Teko permanece en el país y es uno de los *writers* pioneros en activo más importantes, principal promotor de la actividad en la provincia de Entre Ríos y zonas de influencia, manteniendo también una *crew* con dos escritores uruguayos (EL TEAM *Crew* junto a MIN8 y FOLK). Teko, comunicación personal, 27 de agosto de 2018.

¹³⁶ Caru, comunicación personal, 27 de julio de 2018.

hacia el interior de la Argentina. No obstante y la cercanía entre estos dos centros urbanos favoreció el trabajo colaborativo que no sólo se pudo apreciar por los muros compartidos sino también por la difusión en los espacios de socialización que posibilitó la web. El famoso sitio web *BAGraff*¹³⁷ albergaba fotografías de las piezas de todos estos escritores pioneros y funcionó como nexo estableciendo redes. Otro espacio donde se socializaban fotografías de graffiti local hacia el exterior fue en *Artcrimes*,¹³⁸ web de investigación y divulgación sobre el tema donde los *writers* remitían su material para ser publicado y visibilizado.

En el año 1999 se realizó una reunión de graffiteros pero esta vez en el marco de una *Jam* de hip hop que tuvo lugar en la discoteca “La Reina”. En ella participaron también los *writers* platenses junto a los de la escena porteña repartiéndose los muros del local y pintando mientras se desarrollaba la fiesta que incluyó una batalla de *breaking*.¹³⁹ Estos fueron los primeros encuentros donde el graffiti fue protagonista, que luego generarían más espacios de intercambio en entornos de festivales. Es también el inicio de una de las ocupaciones formales de los graffiteros, convocados en forma remunerada para la realización de decorados y ambientaciones.¹⁴⁰ Para febrero de 2001 se realiza una segunda convención de graffiti en la zona de Caballito, también organizada por Rasta. No resulta extraño que este barrio de la ciudad sea un lugar neurálgico pues allí se encontraba residiendo uno de los primeros seguidores de la cultura neoyorkina, responsable de acercar el hip hop a varias generaciones: se trata de DJ Hollywood, perteneciente a la llamada *Old*

¹³⁷ BAGraff(1998) fue un sitio Web creado por MAZE, uno de los primeros sitios en publicar graffiti argentino en Internet. A través de esta página se brindaba información técnica, contactos y álbum de imágenes de diferentes piezas. Durante los años que se mantuvo activo fue referencia obligada para todos los aspirantes a graffiteros y espacio privilegiado de difusión, desde el cual se pudo establecer contacto con escenas del exterior que posibilitaron visitas e intercambios. Gracias a ellas, la escena porteña y platense del graffiti tuvieron notables crecimientos en técnica y estética. Actualmente se encuentra suspendida.

¹³⁸ Artcrimes, desde 1994 y vigente en la actualidad, es uno de los mayores repositorios de imágenes de *graffiti writing* de todo el mundo, además de entrevistas, notas y trabajos académicos. Uno de los primeros sitios de la historia de la *World Wide Web* y sobre el tema, que todavía se mantiene activo. Ver: www.graffiti.org . Sobre el envío de imágenes, Caru, comunicación personal, 25 de agosto de 2018.

¹³⁹ Una crónica de este evento puede leerse desde el repositorio de La Turma (productora del periodista Juan Data), donde se publican materiales de su famoso fanzine *Moshpit Posse*, Ver: La Turma Archives, “Primer Jam Argentino” [entrada blog] 19 de mayo de 2007 (publicado originalmente en laturma.com circa 1999) recuperado de <http://laturma.blogspot.com/2007/05/primer-jam-argentino.html> (Acceso 15-7-2018).

¹⁴⁰ Acreditado en Carazo *et Al.*, *Op. Cit.*, p.35.

School nacional junto a los raperos Jazzy Mel y Frost.¹⁴¹ Como comenta Juan Data, el caso de Rasta está estrechamente vinculado con el entorno de la cultura, incluso desde su vinculación con quienes actualmente son también leyendas del Hip Hop local, Mustafá Yoda y Apolo Novak, que en esa época conformaban junto a este graffitero una *crew* llamada “La Organización”:

Un punto en común los une: los tres afirman haberse iniciado de la mano de Hollywood y la gente de la vieja escuela refugiada en Caballito, aunque Rasta arriesga: "a mí nadie me enseñó nada, que no me vengan con eso, ellos me mostraron cómo era, me abrieron las puertas pero yo me esforcé sólo por averiguar las cosas". (...) En Buenos Aires se pueden ver sus obras a lo largo de la línea del tren Sarmiento y en boliches como La Negra y La Meka, en este último además pasa música y organiza las noches de pleno Hip Hop junto a Mustafá y Apolo.¹⁴²

En muchos casos la vinculación de los graffiteros a la cultura Hip Hop no es directa aunque todos reconocen que esta cultura urbana ha integrado la práctica para sí. En el caso de Rasta, su inserción a la comunidad local¹⁴³ fue concreta e incluyó el desarrollo de las otras disciplinas, incluso la promoción de los eventos de difusión del Hip Hop en nuestro territorio. En esta dirección se incluye el tercer hito “fundacional” de la práctica y de acuerdo con Data, hizo que el *writing* termine por afianzarse en la ciudad de Buenos Aires mediante la planificación de una acción que se prolongó todo un verano. Se trató de un *bombing*¹⁴⁴ sistemático organizado por Rasta que se proponía poner en escena la actividad y llegar a una máxima difusión. Estas acciones se llevaron a cabo en grupos y fue organizada desde el barrio porteño de Caballito, en el que tenían base estos *writers*:

Cada semana le tocaba el turno a un barrio diferente. La idea era cubrir la mayor superficie posible. Para esto se disponía del mapa: el aguantadero en Caballito era el punto de partida,

¹⁴¹ Pablo, conocido como DJ Hollywood, es uno de los máximos referentes del hip hop argentino. DJ pionero, desde 1984 difunde la cultura en el país. JAZZY MEL (Mario Petruzsky) y FROST MC (Eduardo Alberto Bernoy) son dos cantantes de rap, bboys y productores argentinos, pioneros de la *Old School*. Jazzy fue el primer Mc en llegar a los medios nacionales. Frost fue ganador de un premio Grammy (año 2001, categoría mejor disco Hip Hop Latino) con el Sindicato Argentino del Hip Hop.

¹⁴² Data, J., “MustaFastApolo: La Santísima Trinidad” en *La Turma Archives* [entrada blog] 19 de mayo de 2007 (Originalmente publicado en *Moshpit Posse* #10, Buenos Aires, Noviembre 1998) recuperado de <http://laturma.blogspot.com/2007/05/mustafastapolo-la-santsima-trinidad.html> (Acceso 15-7-2018).

¹⁴³ Se puede ver el propio testimonio de Rasta en el documental “El Juego” (La Turma, 1999).

¹⁴⁴ Se denomina *bombing* a la práctica de una modalidad de graffiti *writing* que se sustenta en la firma rápida su *nickname*, a fin de hacerlo desplegar por la mayor cantidad de espacios posibles. Puede ser en dos maneras: esparciendo su *tag* (firma estilizada) o mediante los *throw ups* (vómitos o bombas), pintando dos o tres letras en forma rústica para privilegiar la velocidad de ejecución. Aunque también se denomina *bombing* salir a pintar, bombardear.

el centro de un imaginario reloj y de ahí salían las misiones de bombardeo en línea recta, como sus agujas. Se elegía una ruta principal, generalmente una avenida que conectase a Caballito con la meta final de la misión. Luego había que dividir al ejército en batallones, grupos comando de tres bombarderos a los que se les asignaba una calle, paralela a la avenida central de la ruta elegida (...) Así iban avanzando en simultáneo, siete batallones de tres bombarderos cada uno, por calles paralelas, dejando sus indelebles marcas al pasar.¹⁴⁵

De esta forma se llevó a cabo como proceso, la definitiva instalación del *style writing* en la ciudad, de forma que contagiara más practicantes pues es una disciplina que persigue la competencia basada en la difusión de un estilo, del riesgo y de la ampliación de su territorio.

Por otra parte, en nuestro país la cultura del *skate* que también se había difundido desde sus orígenes californianos de la mano de la música y los videos, que por otra parte se había instalado como un deporte, es otra de las influencias para los graffiteros locales:

“Yo arranqué en el año 98, yo andaba en skate desde los quince, y al ver videos de skate que venían de Estados Unidos y ver graffitis ahí, o ver trabajos al costado de las vías o donde practicaba el deporte, verlos ahí era como que te atraían o te llamaban la atención y a intentar hacer lo que nunca viste hacer. Y a mí me atraía eso, como el skate, era lo raro lo que me llamaba la atención.”¹⁴⁶

La llegada del nuevo milenio es un punto de inflexión para la historia de la creatividad pública independiente en nuestro contexto. En primera instancia, Argentina es un país en donde la conexión a Internet vía ADSL (llamada banda ancha) se populariza después de 1998, por tanto la circulación de información respecto de la actividad del *Graffiti Movement* y del *street art* era reducida¹⁴⁷ y esto influyó en el desarrollo de una escena un poco más endémica. En ese sentido puede dar cuenta la investigación llevada adelante por María Paula Giglio donde se indaga en las formas de aprendizaje de los graffiteros marplatenses, una de las ciudades más importantes del país pero asimismo periférica; la autora data el

¹⁴⁵ Data J. “Verano del ’99. Crónica de un bombardeo” en *La Curandera* [revista en línea] s/f recuperado de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2012> (Acceso 6-8-2018).

¹⁴⁶ Testimonio de CABE, uno de los graffiteros pioneros junto con DAME en la zona Oeste del Gran Buenos Aires. Ambos se conocieron por la práctica al compartir el gusto por el *skate* y actualmente siguen pintando juntos. Ver: Colonna, G., “Dame: El arte de pintar murales” en *Castelar Digital* [en línea] 10 de mayo de 2011, recuperado de <http://www.castelar-digital.com.ar/nota.asp?id=142> (Acceso 4-10-2018).

¹⁴⁷ Tal como se puede conocer en algunas entrevistas publicadas y en las mencionadas en el trabajo de campo sobre la cultura Hip Hop en La Plata, el acceso a Internet es clave para el desarrollo del *graffiti writing* local pues posibilitó conocimiento y modelos para la práctica que previamente eran de circulación reducida. Ver la entrevista a Rasta citada previamente y la valiosa información en Mingardi Minetti, M. y Carazo, P., *Comunicación e identidad en las prácticas culturales juveniles de Hip Hop* (tesis de grado) Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2006.

origen del graffiti en la ciudad a partir del año 2001 pero con sistematicidad desde el 2004.¹⁴⁸ En ese trabajo de campo se realizó un relevamiento y seguimiento de varios *writers* y se documentó todos los aspectos referidos a la *praxis* y en especial a la transmisión de saberes, dada la reducida circulación de información acerca de la misma. Con el transcurso de los años, la ampliación de la oferta de servicios de conexión a Internet posibilitó un acceso masivo a la Red de Redes, y cambió paulatinamente la manera de aproximarse a las diferentes escenas del exterior, de hacer difusión y de recibir conocimientos. La cultura digital tuvo un crecimiento vertiginoso en esos cortos años, y para el desarrollo de la creatividad urbana es un factor fundamental.

El *graffiti writing* de los comienzos no se desarrolló como en la subcultura original, en forma progresiva y reafirmando sus componentes de manera tal que luego de una etapa de afianzamiento, se configura como una práctica en sus propios términos. En nuestro contexto donde la actividad aparece en el momento de difusión del Hip Hop al exterior ya constituido como tal, los *writers* tenían un modelo acabado de la práctica a su disposición aunque dada la escasa información, los referentes fueron revistas y fanzines compartidos por quienes tuvieron la posibilidad de viajar y conocer el *Movement* fuera del país y los visitantes que vinieron a pintar. Es decir que, aunque en el lenguaje del *writing* incide la cultura visual de los niños y jóvenes norteamericanos de fines de los años 70 (principalmente de las caricaturas [cartoons], historietas [comics], diseño gráfico del período en avisos, golosinas y productos varios) al momento de su arraigo estamos en presencia del graffiti de estilo neoyorkino como una nueva cultura visual, vehiculizada además a través de las películas y portadas de discos en forma directa o mediadas por la mirada de la publicidad y las modas.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Giglio realizó un trabajo de campo centrado en los modos de aprendizaje, en el cual recogió información de primera mano de la práctica del *writing* en nuestro contexto, ese trabajo constituye una de las fuentes más importantes que documentan la escena por la variedad y la amplitud de los registros. Ver Giglio, M.P., *El aprendizaje del hacedor de graffiti. Aportes a la sociología del Arte. Caso Mar del Plata* (Tesis de grado), Universidad Nacional de San Martín: Escuela de humanidades, 2004.

¹⁴⁹ En el primer momento, frente a la escasez de recursos, una de las maneras de aprender sobre graffiti era pausando registros de video para poder copiarlos. Así lo comenta por ejemplo NERF “A fines de los 90 empecé a hacer graffiti de letras, lo estudiaba a través de revistas, películas y videos (VHS) que tenía Rasta, una de los graffiteros que más impulso le dio al graffiti en Argentina” Ver: Sobrero, N., “El graffiti me enseñó a ser más libre” en BK Magazine [edición en línea] 30 de enero de 2012, recuperado de <http://www.bkmag.com.ar/bkmag.php?seccion=3&contenido=551> (Acceso 10-8-2018). Asimismo sobre la forma en que las fotos circulan desde los *websites*, Caru explica: “La mayoría de los sitios web, revistas, videos, etc juntan material directamente de los escritores... el intercambio de fotos por correo fue una de mis fuentes de información al comienzo. Esta práctica se desarrolló desde el comienzo y luego internet la potencio y aceleró la expansión del graffiti de una

Si tenemos en cuenta que este universo visual no autóctono comienza a circular entre los jóvenes mediante los objetos de consumo que llegan transformados por el lenguaje del mercado, tenemos que pensar en estas influencias como distintas al *writing* propio de la subcultura y añadir en esta valoración, aquellas otras fuentes más directamente ligadas a ellas: la experiencia del contacto con otros *writers* experimentados, los viajes y participación en vivo del *Movement*, los fanzines y revistas del rubro. Por otro lado, la falta de herramientas acordes para desarrollar mejores técnicas y la mínima posibilidad de colores y matices en las marcas de aerosol existentes en el momento configuraron un lenguaje reducido en posibilidades, que fue hallando opciones en otros materiales. Debido a estas mínimas influencias y recursos los *writers* locales pusieron en práctica un lenguaje gráfico menos ortodoxo, más mentado a experimentar soluciones en el marco de los recursos y referencias locales y globales:

Los escritores de graffiti locales estábamos aislados y comenzamos tarde en comparación con otros artistas de todo el mundo. Porque al comienzo sabíamos tan poco sobre el graff, y solo podíamos conseguir pintura en aerosol y caps de mala calidad, simplemente seguimos nuestros instintos sin ser guiados por lo que estaba pasando internacionalmente¹⁵⁰

Los murales locales muestran una voluntad de convivencia de estilos y una tendencia hacia una interpretación de la práctica del *writing* que progresivamente despega de la tipografía para favorecer composiciones que partiendo de los *wildstyle* buscan un graffiti más abstracto, además de figuras y caracteres. Un ejemplo es Caru quien llegó a dominar un estilo muy personal y refinado que lo ha hecho distintivo:

Al principio me concentraba más en reproducir un estilo más americano (USA) como *wildstyle*. Luego en un momento comencé a buscar algo que se adapte más a mi entorno, cultura y país... siempre me inspiró mucho el fileteado... así fue como fui lleno [yendo] más a lo abstracto ; bien que siempre está presente mi firma pero de forma más oculta, muy difícil de leerla, fue la abstracción de la tipografía hasta llegar a formas o espacios... el lado redondo o como de globos, etc. surgió del hecho que en ese momento todo lo que se hacía en profundidad (3d) se presentaba de forma muy geométrica, con ángulos bien marcados y formas bien cuadradas o rectangulares.¹⁵¹

Ya en los inicios esta forma de entender la disciplina explica también lo dificultoso de diferenciar las maneras en que los productores querían interactuar con las audiencias. En

manera global. No creo que muchos movimientos « artísticos » se hallan desarrollado tan rápido globalmente.” Caru, Comunicación personal, 25 de agosto de 2018.

¹⁵⁰ Teko, entrevistado en Ruiz, M., *Argentina graffiti*, Londres: Thames and Hudson, 2008, p. 31.

¹⁵¹ Caru, comunicación personal, 25 de agosto de 2018.

palabras de Rasta:

Creo que ellos [Os Gemeos, Brasil] trajeron la semilla del graffiti a Argentina y yo la cuidé y le hice dar fruto. A mí me influenció la idea suya de no sólo hacer graffiti, sino ya hacerlo diferente, más cercano a las galerías y el street-art. A ellos, a su vez, los influenció Twist (Barry McGee) cuando visitó São Paulo, desde San Francisco, con ideas también diferentes al graffiti [*sic*] convencional. O sea, el graffiti en Argentina fue distinto ya desde el día uno.¹⁵²

En esta interpretación de la práctica los motivos y los íconos comenzaron a tener una gran relevancia, y aunque el *nickname*, central para el *writing*, se mantienen en las piezas de estos graffiteros, las figuras adquieren una importancia cada vez mayor en el desarrollo gráfico de sus estilos, y al estilizar la tipografía en el transcurso de sus trayectorias van abandonando progresivamente la firma. De esta manera podríamos decir que algunos de estos primeros *writers* se irán paulatinamente volcando a otro tipo de práctica más relacionada a los lineamientos del *street art*: convierten sus intervenciones en el despliegue de una estética que hacen evolucionar, enriqueciéndola, mixturándola, complementándola, a medida que adquieren más experiencias. De ellos, algunos habrán de tener una trayectoria extendida en los años que incluso persiste en la actualidad mientras que otros definitivamente terminan por desplazarse hacia el muralismo.¹⁵³

Desde fines de los noventa y en los años subsiguientes hallamos interviniendo las calles a los *writers* pioneros de la escena junto a nuevas generaciones, que llevarán el graffiti hacia zonas suburbanas por medio de su vinculación con *crews* activas en geografías cercanas. Luego de una etapa inicial sobrevino una explosión en la cual emergió mucha producción creativa de la mano de la experiencia de estos primeros graffiteros junto a artistas provenientes del exterior que se contactaban por medio de Internet, se alojaban con ellos y salían a pintar juntos. En esta etapa el crecimiento sostenido sufre un impase para el momento en que estalla la crisis socioeconómica en el 2001, período donde se hizo muy dificultoso acceder a la pintura en aerosol por sus costos. Esta situación se mantuvo hasta que en el 2003 en adelante la escena se fue ampliando y diversificando con *crews* actuando

¹⁵² Acreditado en Data, J., “Leyenda del aerosol porteño. Entrevista a Federico Sáenz-Recio (Ex Rasta)” en *La Curandera* [revista On Line], sin fecha, recuperada de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2767> (Acceso 6-8-2018).

¹⁵³ Como explica Tristán manco, configurarán una estética nueva por sublevación contra los estilos ortodoxos del *writing*, donde una generación de practicantes “quiebran las leyes no escritas del graffiti para crear nuevas formas gráficas e imágenes por fuera del 3D y el *wildstyle lettering*”. Manco relaciona este cambio de lo tipográfico a lo iconográfico con el incremento de la esfera visual de las metrópolis, desde dos linajes: la iconosfera del diseño gráfico y por otro lado, la del campo del arte. Ver Manco, T., *Street Logos*, London: Thames & Hudson, 2004, p 7 y 8.

en todos los barrios de la ciudad y en el conurbano. Los *writers* legendarios¹⁵⁴ son los más conocidos por tener su radio de acción en la capital. Sobre ellos se ha documentado y escrito la mayor parte del material sobre el graffiti local, lo que reconstruye una escena muy segmentada que en la realidad se originó en forma muy vertiginosa en breve espacio de tiempo. A pesar de ello se dificulta diferenciar claramente una “vieja escuela” (*old school*) local ya que la escena más completa de los pioneros estaría conformada por graffiteros de una zona mucho más amplia que la Ciudad de Buenos Aires, incluyendo a La Plata y conurbano. Una de las características más importantes de ésta es que todos ellos estuvieron muy fuertemente vinculados, lo que brindó una importante cohesión y la hizo ver como un movimiento emergente pero compacto, con *writers* pintando juntos en forma muy frecuente.

El rol del *writing* en la emergencia de la escena local de *street art*. Los Inicios de esta escena creativa

El desarrollo y difusión del *writing* tiene una enorme importancia para la emergencia de las formas del *street art*, aunque también están ligadas a las otras prácticas de producción y comunicación callejera: otras modalidades de graffiti, sobre todo también el de la cultura punk – hardcore y el movimiento *skater*. El *style writing* se expande desde el 2002 haciéndose más visible en otros sectores de la ciudad, ocupando puntos audaces (*spots*), ya no sólo en áreas abandonadas. Hacia el 2004 el *writing* se encontraba expandido por toda la ciudad de Buenos Aires y el conurbano, al igual que en La Plata y sus ciudades cercanas. El bombardeo de trenes funcionó como conexión visual de estas producciones en la región

¹⁵⁴ A más de 20 años de surgimiento de la escena, todavía se encuentran activos dentro del graffiti aunque otros han dirigido su trabajo hacia el arte urbano, especialmente el muralismo. Todavía sigue siendo complejo acceder a ellos incluso conocer sus nombres de pila. Al momento de escribir este trabajo hemos recibido la negativa de varios a ser entrevistados, de forma que la reconstrucción siempre deja espacio a la posibilidad de iluminar más aspectos de la práctica que están conectados a esas experiencias. Mientras que Ruiz distingue una *Old School* local y luego pioneros como Pelado, Imaq, Crayfish, Taiz, Teko, Maze, Caru, Pato, Dano, Brujo, Roy y Shonis (Ver: Ruiz, M., *Op. Cit.*, p.8-9.) Claudia Kozak distinguía “generaciones”, siendo Rasta, Maze, Cray y Taiz la primera y Teko, Pato, Dano, Brujo, Roy y Shonis como “segunda generación de graffiteros” (Ver Kozak, C.; *Op. Cit.*, p. 165). En entrevista con Caru (entrevista personal, 25 de agosto de 2018) nos ha hecho notar lo sesgado de estas distinciones y entendemos que así también se ha reconstruido el panorama de la actividad en varios textos y artículos, dado lo escaso de la información y la imposibilidad de acceder a más testimonios. Graffiteros como Nerf por ejemplo, a pesar de haberse iniciado a fines de los años 90, hecho que podría situarlo dentro de los “pioneros”, no es mencionado en estas “listas” organizativas. Por estas cuestiones, preferimos desestimar los listados y centrarnos en casos que podamos datar mediante testimonios (Nerf, comunicación personal, 13 de diciembre de 2018).

al hacer circular al graffiti, pues en nuestro país no existió una política de eliminación sistemática del mismo. La práctica estaba en una etapa madura y como explicamos, algunos *writers* pioneros evolucionaron su trabajo hacia nuevas formas visuales no arraigadas en la firma, desarrollando la experiencia de una actividad expresiva que desbordaba el graffiti pero desde su mismo entorno. Teniendo en cuenta que estos primeros graffiteros ya tenían 10 años en la actividad, parecía lógico que su exploración los llevara hacia el muralismo. Por otro lado, al ser una escena signada por la producción colectiva, la convivencia de *writers*, estencilistas y muralistas era frecuente por lo que desde los comienzos hubo una vinculación entre estilos, técnicas y aprendizaje colaborativo que propicia la actividad en la calle.

Al mismo tiempo en que el *graffiti writing* iba ampliando su territorio en la ciudad otra práctica creativa se presentaba con renovada energía. El stencilismo influenciado por la misma dinámica del graffiti comenzó a ocupar también su sitio en el espacio público, no en la forma acostumbrada por la política, sino más lúdica e irreverente.¹⁵⁵ Entre los años 1998 y 2000, primero DOMA y luego FASE comienzan a hacer uso de este recurso como herramienta comunicativa de guerrilla y exploración del entorno urbano.¹⁵⁶ Particularmente en aquellos años post-crisis, comenzando por la actividad de colectivos piqueteros y de Derechos Humanos, el imaginario del stencil tenía de por sí una carga simbólica relacionada a la contra-visualidad (representando la lucha de estos colectivos y frases alusivas a la misma). Es fundamental entender esto para poder ponderar efectivamente el rol que toma la disciplina en los años subsiguientes.

Situamos entre 1998 y 2001 el inicio de otra forma de utilizar la técnica de las plantillas que retoma los antecedentes de esta práctica pero se manifiesta en una manera diferente,

¹⁵⁵ Por esta causa Claudia Kozak también elije denominarlo “stencil graffiti”, siguiendo a Tristán Manco, pues es una práctica que además de compartir el aerosol, sostiene similares características en cuestiones de modos de acción sobre el espacio público, principalmente una tendencia vandálica o de fuerte impronta en la intervención.

¹⁵⁶ Los orígenes de estas prácticas se remontan a una larga tradición de mensaje político y comunicación contracultural: la cultura *punk* lo ha preferido como método de visibilidad, también el feminismo y otros movimientos sociales. DOMA y FASE fueron pioneros en la exploración de contra-significados en el entorno de la ciudad desde los marcos semióticos que aporta el diseño en comunicación visual: mensajes críticos pero desde el imaginario de la señalética y otras iconografías que por esa época pertenecían al universo de su experimentación gráfica en la Ciudad de Buenos Aires. Son contra-mensajes sostenidos desde lo lúdico que los distancia del típico uso de las plantillas políticas tradicionales y los acerca a una performance de íconos culturales con significados alterados.

aprovechando su potencia inherente. También proponemos la fecha a manera de hito pues para ese momento el *graffiti writing* ya se había desplegado suficientemente en Buenos Aires como para comenzar a desarrollarse en sus dos vertientes, más ortodoxa o experimental. También, como en el caso del *writing*, la posibilidad de acceso a la Red permitió la vinculación con otras escenas y conocer la dinámica de los artistas urbanos globales, siendo una importante inspiración para los productores locales. Luego del estallido de diciembre de 2001 el stencil fue tomando cada vez más visibilidad como práctica: era un momento propicio, con ahorristas vandalizando los frentes de los bancos, protestas sociales con cortes de calle, graffiti en las paredes, etc. En este período -de cierta anarquía- se podía actuar en las calles con mayor oportunidad de pintar sin la observación de la vigilancia. En los años 2002 y 2004 el crecimiento de la escena del stencil fue tan grande que la práctica se tornó modélica y a partir de allí se reprodujo en todos los espacios urbanos a los que accedió mediante la difusión que posibilita Internet y en diálogo con las otras escenas del *street art* global: la influencia de figuras que tomaban relevancia en los medios como Banksy y Blek Le Rat, entre otras, y los movimientos de activación de la esfera pública como *Reclaim The Streets*.

En la Argentina luego de los registros aislados de los 80 y los 90, recién en el año 2000 el stencil alcanza un crecimiento significativo y una identidad propia. Sin duda esta verdadera explosión surge como reacción a la situación política y social del país. El arte callejero nace motivado por una necesidad artística individual, pero que inmediatamente pasa a lo social: la interacción con la ciudadanía en su transitar diario, genera un cambio en su percepción que invita al diálogo y motiva el entendimiento. La necesidad de interrumpir y generar interferencias en este mundo que habitamos llama a la acción”¹⁵⁷

Esta manera de activar la calle es muy diferente a las formas previas de producción, y está muy influenciada por la práctica del *graffiti writing*: en primera instancia, se realizaba en forma casi vandálica, es decir: al amparo de la nocturnidad y en forma fugaz. En segunda, sostenía un uso de la comunicación mediante las imágenes y no tanto los textos, por lo que se trataba de intervenir en las pareces más lúdica o estéticamente, incluso en la misma modalidad que el *writing* propone: *getting up*¹⁵⁸ como motivación y diálogo con los pares, encuentro y descubrimiento que posibilitan la formación de una comunidad.

¹⁵⁷ Indij, G., *Hasta la victoria stencil!*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.

¹⁵⁸ “dejarse/ hacerse ver”, se denomina así a la motivación para pintar graffiti: mostrarse en un entorno con estilo, a manera de competencia o juego con otro escritor. El término se recupera desde el texto fundacional de Craig Castleman, *Getting Up: Subway Graffiti in New York* (1984) que nosotros consultamos en la versión en castellano.

El “boom” del stencil argentino (2002-2004) y el surgimiento de la escena muralista (2004 – 2008)

Así como el *writing* influyó en los artistas urbanos, el rol del stencil también es muy significativo para las otras disciplinas que surgieron *a posteriori*. Ésta fue una de las primeras modalidades dentro del género del *street art* local en alcanzar la calidad de una escena, es decir: reunió un número creciente de practicantes por un tiempo prolongado y sostenido, que hizo notorio un imaginario urbano nuevo. El stencil era cada vez más frecuente y los motivos muy variados, incluyendo imágenes en base a íconos de la cultura de masas, el universo *underground*, el rock, los dibujos animados, etc. Los diseños preferidos conjugaban también a manera de collage, distintas formas humanas y animales, incluyendo objetos, iconografía religiosa y texturas. La escena del stencil porteña se encaminó a lo que muchos medios y algunos investigadores consideraron como un “boom” -sorpresivo auge de la experiencia- dado su notable crecimiento y divulgación.

La particularidad de esta escena del *street art* local reside en dos cuestiones que le dan identidad propia: la primera de ellas es la tradición a la cual se adscriben, diferente de la de uso político y en sintonía con las formas de producción y circulación del *street art* contemporáneo. La otra es la singularidad de mantenerse dentro del “stencil graffiti” que se desarrolla en paralelo con otras formas de creatividad urbana, técnica que utilizan en exclusividad y que desarrollan paulatinamente desde pequeños a grandes formatos. Para el año 2003 se suma a este paisaje imaginario el muralismo desde otro tipo de estética que ya no es puramente la del *writing*, y comienza a ganar terreno una práctica mural a base de rodillo y de la pintura látex. Los artistas se lanzan a la calle para proveer color y grandes figuras juguetonas que conviven en las paredes con el graffiti y con las pegatinas. Los *characters* (ilustraciones) del graffiti empiezan a tener preponderancia en sí mismos, ya escindidos de la firma y terminarán por convertirse en grandes composiciones. Esta práctica atraerá a otros productores por fuera de la escena del *writing*: diseñadores, ilustradores, artistas plásticos empiezan a producir obra en sintonía con un clima creativo amplio y benéfico. En este período se configura un “modelo clásico” del *street art* local,¹⁵⁹ activado por los artistas que se consideran claves del movimiento.

¹⁵⁹ Denominamos de esta forma el tipo de imaginario que predominó por varios años en nuestras ciudades, caracterizando la idea del *street art* nacional: grandes figuras de estilo caricaturesco, colores vibrantes y gestos juguetones que podían identificarse claramente en las distintas composiciones murales.

Dentro del género del *street art* nacional, se pueden distinguir tres escenas que están todas relacionadas entre sí pero que mantienen la práctica en torno a técnicas distintivas: el stencil, las pegatinas y el muralismo. El desarrollo -en sintonía con escenas de la creatividad urbana global- de imaginarios que tienen que ver con el despliegue de motivos gráficos mutables fue tomando lugar en forma creciente pero paralela al *writing*. En medio de ambas instancias se encontrarían estas prácticas que combinan la potencia narrativa con una actitud lúdica, no expresamente política o activista, en donde se explora un lenguaje más volcado a los caracteres retroalimentada de las corrientes del diseño y la ilustración contemporáneas. Podemos observar que paulatinamente las prácticas adquieren el carácter de escena cuando ganan una cantidad amplia de practicantes que activan de manera sostenida la disciplina. Por ejemplo en torno a 2008 toma forma la Federación de Stickboxing, un colectivo que promueve y trabaja en torno a las pegatinas, llevando la práctica del *stickering* a un nuevo nivel de visibilidad y desarrollo técnico.

En definitiva, en los orígenes la escena del *street art* local el stencil porteño configuró muy fuertemente un imaginario sobre la ciudad, primero en forma de bombardeo en la dinámica del graffiti siguiendo una fuerte impronta *punk* (contrahegemónica, iconográfica, independiente). Luego al recibir mutuas herencias con el muralismo emergente, los colectivos del *street art* adoptan una dinámica colaborativa y el stencilismo adquirió un status de “arte de plantillas” alcanzando el refinamiento de la técnica y la adopción de obras de gran formato. Este tipo de producciones también se configuraron como un “modelo de *street art* argentino” agenciando un imaginario sobre la creatividad urbana local que alcanzó en el año 2008 su punto más alto de desarrollo. Será a partir de la fecha cuando captando el interés de la prensa y los medios especializados se termina de configurar una escena cohesionada cada vez más vinculada con el exterior y a partir de la cual se establecerán nexos con otros artistas, incluyendo viajes a festivales. Con las primeras exhibiciones en centros culturales se inicia el acceso a las instituciones del arte, que se concreta en la llamada “galerización” del arte urbano y en la entrada a otros circuitos comerciales.

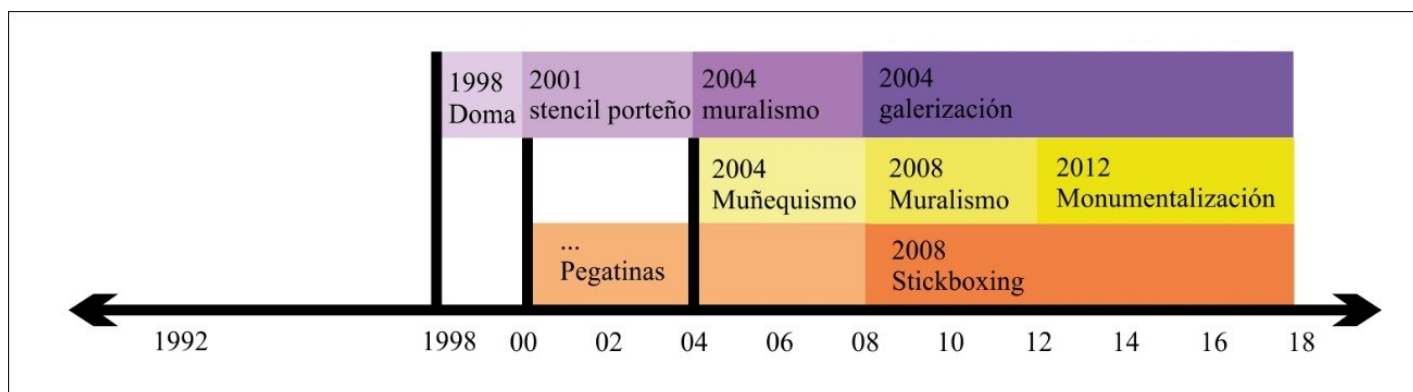


Fig. 2 – Periodización para el desarrollo histórico del *street art* argentino

En los capítulos subsiguientes trabajaremos fundamentalmente dos aspectos de estas escenas (la ética antisistema y las políticas de visualidad) y sus trayectorias a lo largo de estos años pero nos interesa destacar la importancia de ciertas fechas. Las mismas son propuestas que nos permiten anclar observaciones acerca de cómo dichas escenas creativas fueron mutando, entendiendo que en estos casi 40 años hubo un desarrollo sostenido que posibilita entender el arte urbano actual. La línea temporal que proponemos, se sustenta en la observación del imaginario desplegado en esos períodos y en la recopilación de los datos aportados tanto por el trabajo de campo y los propios testimonios de los artistas involucrados, como por el relevamiento y construcción de la escena que han hecho los medios y la academia.

CAPÍTULO 2

La ética “Antisistema” y la autonomía en la Creatividad Urbana

En el debate terminológico planteado en el capítulo anterior tratamos de recuperar un linaje de formas creativas provenientes de prácticas por fuera del circuito artístico tradicional. Todas nacen como necesidades expresivas y autoafirmativas en una sinergia que denominamos “espíritu antisistema”: una inconformidad con el orden político, económico, cultural imperante que les mueve a la existencia por fuera de ellos. La ideología se transforma en una ética que rige las prácticas, actitud que tiene distintas variantes: desde la conciencia reivindicativa que mueve a cambiar el *statu quo* hasta las posturas individuales que buscan instalar formas de expresión alternativas y singulares en convivencia con los regímenes visuales imperantes.

En este capítulo intentamos abordar las relaciones de las escenas de la creatividad urbana en función de la autonomía de sus distintas disciplinas con el campo cultural y artístico tradicional, explorando el proceso hacia la progresiva institucionalización; esto es, la dinámica de reconocimiento que instituciones artísticas y culturales promueven en torno a ellas. La institucionalización se hace visible desde el patrocinio y subvención de las prácticas, la exhibición y difusión de las producciones y las políticas de documentación y archivo. Esto implica una operación de curaduría y selección, poniendo una instancia por encima de las relaciones de horizontalidad que posibilita la independencia. Asimismo genera nuevas esferas de consumo de estas prácticas dentro de los entornos institucionales (museos, galerías, etc.) mediadas por estos agentes.

El “espíritu antisistema” se manifiesta en forma diferente en las disciplinas de la Creatividad Urbana; mientras que algunas prácticas se encuentran más cercanas al circuito artístico, otras permanecen en un estado de independencia más estructural. Por ello hemos segmentado el análisis en tres focos: primeramente en las escenas del *graffiti writing* y puntualmente dentro del *street art*, los colectivos del stencil como formas culturalmente más resistentes y por fuera de los circuitos artísticos tradicionales. Luego exploraremos la problemática de los grupos activistas a través de una experiencia de trabajo con dos instituciones de memoria y archivo en la ciudad de La Plata. Por último, examinaremos los criterios para considerar la pertinencia de ciertas las prácticas creativas actuales bajo el concepto de arte urbano como propuesta teórica que reconoce y diferencia dichas *praxis* a raíz de otra relación con el entorno y sus factores de independencia.

La ética “antisistema” y la autonomía son dos condiciones que caracterizan al *street art* global; es un espíritu que anima las prácticas que se desarrollan por fuera de las instituciones artísticas o culturales dominantes. Surgen por voluntad de accionar sobre los espacios públicos en forma independiente, incluso al límite de las leyes entre una actitud combativa hacia el *statu quo* y la necesidad de ubicar la propia voz. En algunas disciplinas esta voluntad es una elección consciente y determinante; en otros casos se consideran aceptables bajo ciertas condiciones los mecenazgos, las comisiones y los subsidios. Finalmente, el acceso al campo artístico nacional e internacional ha posibilitado distintos modos de relaciones entre patrocinadores y los productores urbanos; generando circuitos específicos y definiendo nuevas prácticas creativas urbanas. En este capítulo examinaremos esta fluctuación de las dinámicas que nuestra creatividad urbana fue adoptando desde sus orígenes hasta la actualidad.

El espíritu antisistema se puede observar en diferentes aspectos: por una parte, en prácticas como el graffiti son fundamentalmente constitutivas por tratarse de actividades surgidas en el seno de grupos subalternos que se expresan a través de ellas -autoafirmación, visibilidad, agenciamiento del territorio- modos de existencia que buscan subvertir la dominación y el silenciamiento impuesto por el sistema político y económico dominante. En ese sentido, son prácticas de oposición. En el caso del activismo, además hay una actitud de distanciamiento del mundo del arte (una actitud antisistema no sólo circumscripita a la esfera de lo político) como una manera de eludir la pérdida de potencial crítico de la *praxis*. Las dinámicas creativas urbanas que en principio surgieron como una forma de contra-visualidad,¹⁶⁰ terminaron por ser integradas a la enorme iconosfera contemporánea. La creatividad urbana tiene la particularidad de asumir diferentes valores en función de la performance que la origina, que no dependen únicamente de sus cualidades estéticas: no se pondera igual un graffiti en terrenos baldíos que una firma en un monumento público. En resumen: estas prácticas se mantienen independientes puesto que visibilizan modos de vida subalternos o alternativos, con esa sinergia se apartan de las normas de los sistemas políticos, culturales y económicos dominantes ya sea por voluntad individual de encontrar el propio espacio en los intersticios de dichos sistemas, o por decisión de intervenir

¹⁶⁰ Entendemos la creatividad urbana como una contra-visualidad desde la propuesta de Mirzoeff del “derecho a existir”, unas de las sinergias del “derecho a mirar”; formas en que se desafía el poder hegemónico: “Lo que se lleva a cabo es una reivindicación performativa que reclama el derecho a mirar en un espacio en el que técnicamente no existe, poniendo en juego una contravisualidad”. Ver: Mirzoeff, N., “El derecho a mirar” en *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, N°13, enero de 2016, pp. 29-65.

tácitamente para la transformación de los mismos.



Fig 3 – *Writing: Tagging*. Práctica de tomar presencia en un territorio mediante la firma estilizada del seudónimo de un *writer*. A) dos *tags* [Meister - ¿?] en muro lindante a terreno baldío, City Bell, 2018. B) *tag* [Bomper] en asiento de bus, 2018.

En este capítulo exploraremos algunas cuestiones relacionadas con el espíritu antisistema y la autonomía como valor referencial para la crítica de estas producciones, como estos aspectos inciden en la apreciación del arte urbano y cómo las relaciones con las instituciones están en permanente fricción. Dicha fricción no se da de la misma forma en el caso del graffiti como en el arte urbano. Por ello exploraremos los matices en esta ambivalencia que genera sostenerse en la autonomía completa o aceptar nuevas reglas en el marco del reconocimiento y sostén institucional.

El *writing* y el *street art*: creatividad pública independiente

Entendemos a la creatividad urbana como prácticas que surgen de los desbordes de la actividad artística en su integración a la vida cotidiana. Son actividades de creación y comunicación en el espacio público, de índole independiente: los productores se autofinancian, eligen y deciden las contingencias de la intervención y actúan en forma directa, incluso a veces en contra de la ley o de los consensos sobre el uso de lo público y lo privado. Estos factores distinguen el linaje de las *praxis* que nos convocan de los del muralismo académico del arte público es decir: disciplinas artísticas contemporáneas que retoman bases conceptuales de movimientos muralistas legados de la historia del arte. Algunos artistas han expresado su adhesión a dichas bases, se han nucleado y mantienen

una escena distintiva, con lo cual se consideran por fuera del movimiento actual derivado del *street art*.¹⁶¹ En virtud de estas posiciones, entendemos que pueden pensarse varios modelos y sobre todo uno capaz de incluir producciones que difícilmente puedan entenderse como arte en un sentido más tradicional, por la precariedad de los materiales, la efimeralidad de la experiencia y sobre todo, por el tipo de imágenes que ponen en circulación. Por ejemplo, ilustradores como Pum Pum han intervenido basureros, semáforos y otros elementos del espacio urbano con dibujos en marcador indeleble, trabajos que no pueden conceptualizarse como productos artísticos pues por un lado son objetos con ninguna finalidad comercial, no pueden coleccionarse ni exhibirse en un entorno artístico como obras, ni responden a algún modelo de arte público o mural.



Fig 4 – *Street Art*. Cesto Basurero y muro intervenidos con marcador por Pum Pum. s/l. [posiblemente CABA], c. 2005.

Otra cuestión que hace hoy en día mucho más difícil la categorización de las producciones es el proceso que ha generado la fagocitación de este movimiento independiente y contracultural hacia el seno de los ámbitos institucionales.¹⁶² Originalmente la práctica

¹⁶¹ Como en distintos medios y oportunidades se ha expresado el maestro muralista Marcelo Carpita, por ejemplo. Ver: Carpita, M., *Carpita-muralismo y arte público* [Bitácora Blog] dirección electrónica: <http://carpita.blogspot.com> (Acceso: 18-2-2012) y en consecuencia existe una red internacional sobre las bases del primer movimiento de muralismo y arte público creado en el país. Ver: *Movimiento Internacional de Muralistas Ítalo Grassi* [Bitácora Blog] dirección electrónica: <http://movimientoitalograssi.blogspot.com/> (Acceso: 18-2-2012).

¹⁶² El artista británico Banksy instaló en el British Museum en el año 2005 la “Peckham Rock”, como un gesto de parodia al sistema. Este objeto está siendo actualmente exhibido en sus salas, convirtiendo lo que originalmente fue un acto de guerrilla en una obra artística. Ver: ITV, “Banksy’s Peckham Rock returns to British Museum” [Sitio Web] 24 de agosto de 2018, recuperado de <https://www.itv.com/news/2018-08-24/banksys-peckham-rock-returns-to-british-museum/> (Acceso: 2 -9-2018)

proponía activar el espacio público sin mediar permisos, muchas veces actuando por sobre las normas impuestas culturalmente acerca de cómo vivir y utilizar la ciudad. En la medida en que el *street art* y el graffiti se aceptan como patrimonio cultural, dejan de ser consideradas vandalismo para instituirse como prácticas artísticas ya legitimadas por el circuito artístico y cultural local: la exhibición y patrocinio de museos nacionales, fundaciones e instituciones de promoción de la cultura. Es el caso de los murales y decoración para las estaciones del subterráneo de Buenos Aires, comisionados a artistas de todo tipo de disciplinas y trayectorias, incluyendo *writers*. Estos trabajos se consideran como patrimonio entendiéndolos como formas contemporáneas de arte, distinción que no es formal sino ontológica pues, irónicamente cualquier otro tipo de graffiti en otros soportes del mismo entorno (por ejemplo en los trenes) es erradicado.¹⁶³

La autonomía del arte urbano tiene que ver con cuestiones varias: a diferencia del arte que se realiza en el marco del circuito tradicional, en el graffiti y el *street art* los fines lúdicos, comunicativos y estéticos motivan la concreción de los proyectos muchas veces personales, sin encargos o pedidos formales. Esto garantiza la libertad del género que además, es llevado adelante por un amplio espectro de creadores independientes, gente que disfruta de activar en la calle una comunicación distinta, un espacio de expresión personal sin ataduras a códigos del sistema artístico. Al *writing* y al *street art* los motivan necesidades disímiles, muchas veces relacionadas con la superación y la audacia en dejar un registro, en tanto que los fines estéticos muchas veces quedan en segundo lugar. Volviendo sobre la cuestión de la autonomía, estos fines justifican la autogestión como única posibilidad en la cual el autor toma el completo control de la práctica y la producción.

Como dijimos anteriormente, lo que entendemos por arte urbano es una práctica que ha ido mutando desde sus orígenes. De una actividad independiente y autogestiva ha pasado a considerarse un nuevo modelo de práctica artística en el entorno, transformando el rol del productor creativo por el de artista profesional dedicado a la intervención de espacios públicos. De esta forma quienes se dedicaban al *street art* o al graffiti por el sólo placer de

¹⁶³ Por ejemplo desde la dirección de prensa de Subterráneos de Buenos Aires Sociedad del Estado (SBASE) promueven a los artistas consagrados del graffiti y *street art* argentinos, seleccionados por el curador Lucas Zambrano; integrando el patrimonio con otros artistas plásticos locales (Ver: Fraga, D., “Graffiti en el subte” [Video en línea] 12 de enero de 2009, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A67qPF2kRuo> (Acceso: 6-3-2019) mientras que, paralelamente, existe un programa de erradicación sistemática del graffiti en subterráneos. Ver: Subte de Buenos Aires, “Continuamos con la limpieza de graffitis” [Video en línea] 30 mayo de 2014, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YRgYvfhQQYk> (Acceso: 6-3-2019).

pintar (y muchas veces en forma vandálica), actualmente pueden sostener sus actividades haciendo rédito económico de ellas bajo la forma de muralismo. También incluso pueden perfilarse en una carrera en base a los nuevos circuitos que consagran y posicionan a los artistas urbanos, recibir encargos o comisiones institucionales y viajar al exterior. Pero el *graffiti writing* sigue vigente como la práctica de mayor impacto en la conformación del arte urbano contemporáneo que todavía persiste en su ética antisistema, desde la modalidad del graffiti entendido como actividad siempre fuera de toda norma. Su principal aporte al modelo de este linaje es un espíritu de activación del entorno por voluntad de expresión radical y directa sobre el mismo con una dedicación casi devocional, que deriva en un estilo de vida graffitero.¹⁶⁴ Hay varias maneras de concebir la disciplina, y en ese sentido poco ha cambiado desde sus orígenes; por un lado se sostiene como una actividad ilícita, valorando el riesgo y la audacia. Es una forma de actuación rebelde y contra-hegemónica porque desafía las reglas sociales; se muestra desprolijo, interviene espacios de forma abiertamente contravencional. Esta modalidad recurre a tácticas vandálicas y por supuesto se mantiene al margen de los valores de los circuitos artísticos profesionales.¹⁶⁵ Esta independencia de dicho sistema es la principal herencia que el graffiti transmite a otras formas de intervención inspiradas en su linaje, el *street art* y el activismo artístico.

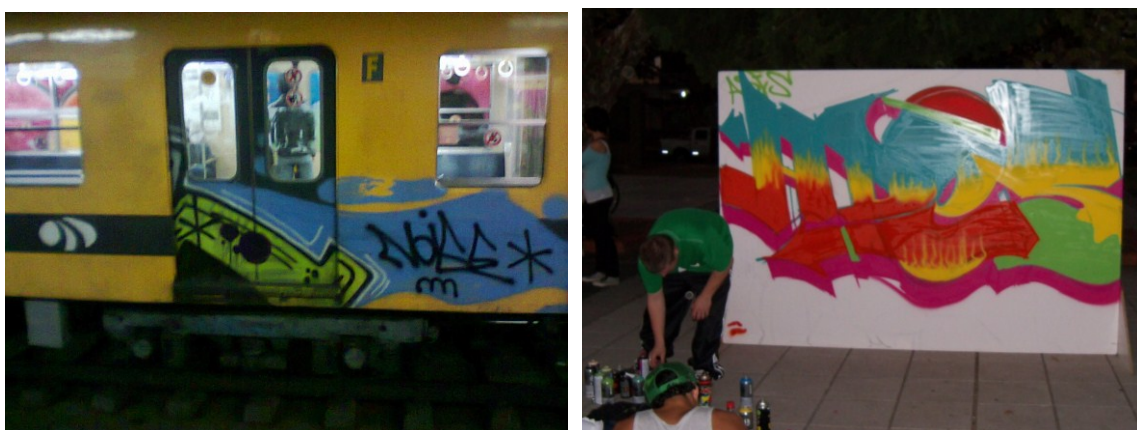


Fig. 5 – *Writing*, graffiti vandálico *versus* piezas legales. a) Noise, pieza en coche del Subte Línea B (CABA, 2012) b) ADES, pieza en el marco del evento Aerosol Festival, Plaza Islas Malvinas (La Plata, 2012)

¹⁶⁴ Caru, comunicación personal, 27 de julio de 2018.

¹⁶⁵ Cuando hablamos del *writing* en relación al Sistema Artístico nos referimos a la esfera del arte comercial que circula en su propio circuito de galerías y exhibiciones, que define e impone modelos y estándar de calidad a las obras de arte. Este ámbito como el sistema de relaciones entre artistas, obras e intermediarios culturales que es, en primera instancia, el mundo del arte profesional.

Por otro lado, el graffiti también se realiza en forma “legal”: cuando se solicitan permisos para la intervención, o en el marco de eventos donde se pintan soportes que no son los habituales (placas y paneles, por ejemplo, en vez de intervenir la arquitectura). Cualquier experiencia donde no exista el riesgo que implica una acción contravencional modifica sustancialmente la concepción de la *praxis*. Esta otra manera de entender al graffiti está en sintonía con una visión de la disciplina más integrada al entorno, no disruptiva.

Hay que notar que en los comienzos, el *writing* en nuestro país se realizaba casi sin prescripción dado que ocupaba espacios abandonados, es decir que no se consideraba una actividad delictiva. Esto cambió progresivamente cuando el *graffiti Movement* local se expandió luego de la crisis del 2001, en avanzada sobre el espacio público y privado.¹⁶⁶ Los graffiteros, mejor documentados y voluntariamente orientados al linaje neoyorkino, llevaron la actividad del graffiti hacia sus bases más radicales, explorando el lenguaje del *style writing* tradicional no sólo en formatos sino en sus ámbitos de origen: los trenes y subterráneos. Se volcaron en una dirección más ortodoxa de la práctica, esto es: ante todo vandálica y de estética a veces cruda, insistiendo en formatos desprolijos (la llamada estética *old school*) para diferenciarse de una tendencia estetizante y menos agresiva en relación a la intervención del espacio público.

¹⁶⁶ En la crónica de Juan Data aparece la voluntad de los primeros graffiteros en expandir la práctica, para lo cual se organiza el bombardeo sistemático que describió. Ver: Data J., “Verano del ‘99. Crónica de un bombardeo” en *La Curandera* [revista en línea] s/f, recuperado de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2012> (Acceso 6-8-2018).



Fig. 6 – *Writing*, Cromo de estilo *Old School*. Tipografía legible, *power line*, brillos y destellos.
San Andrés, provincia de Buenos Aires, 2009

Ambas dinámicas del *writing* (la furiosa antisistema y la más abierta a nuevas audiencias y estetizante) se van a posicionar como formas opuestas de intervención. La plena distinción entre *street art* y *graffiti writing* todavía no se encontraba completamente teorizada cuando en los años 2003 y 2004¹⁶⁷ se publican las primeras investigaciones en el marco de las trayectorias hasta entonces estudiadas sobre el graffiti local. En torno a esos años comenzó a verse un estilo dentro del *writing* más abstracto o de desarrollo de las ilustraciones (llamados *characters*) que fue conformando un nuevo imaginario que ya no puede considerarse graffiti en forma estricta, por dos cuestiones: primeramente por prescindir de la tipografía como firma, que es la base del *writing*. De esta manera se desarrolla sobre recursos visuales y lenguaje plástico más cercano a una amplia audiencia, no reduciéndose a la subcultura originaria. Segundo, por volcarse a la dinámica de la práctica que se aleja del modelo de vandalismo, propiciando intervenciones menos confrontativas, eligiendo lugares donde su trabajo no generara fricciones (solicitando permisos, o pintando en plazas

¹⁶⁷ En el año 2003 se publica el texto de Lelia Gándara sobre graffiti, desde una perspectiva semiótica. Claudia Kozak publica en 2004 *Contra la Pared*, con el material elaborado en años previos fruto de su trabajo de doctorado y ampliando su enfoque sobre los registros, por tal motivo no puede dar cuenta más que a modo somero de la incipiente escena del *Street art*, es decir: cuando el muralismo comienza a tener una visibilidad cada vez mayor, mixturada con la práctica de algunos *writers*.

y espacios abandonados donde la actividad se entendió como “embellecimiento”, por ejemplo). Este es el comienzo del *street art* argentino, una práctica nacida del graffiti y en sintonía con su ética antisistema, llevada adelante por los mismos *writers* y otros artistas que contemporáneamente se lanzan a intervenir el espacio público inspirados por el movimiento.¹⁶⁸



Fig. 7 – *Street art* – Pieza de Poeta, “No a la guerra”. Desarrollo de las ilustraciones (*characters*). Vista general del mural y detalle (debajo). Villa Ballester, 2009.

Es importante tener en perspectiva este viraje progresivo de un tipo de producción como el graffiti, desde una inicial postura antisistema hacia otras formas de intervención que se perfilan menos vandálicas (por distintos motivos que analizaremos en las siguientes páginas), porque ello marca una diferenciación en la dinámica performática de la práctica. Hasta aquí hemos querido señalar que, desde el recorrido del *writing*, se fue desarrollando otro modo de *praxis* donde la apertura hacia nuevas audiencias derivará en lo que denominamos “institucionalización” de estas disciplinas, proceso que gradualmente sucederá por el interés que instituciones culturales (galerías de arte, museos, agencias de cultura gubernamentales, por ejemplo) demostraron por estas actividades. Esto llevó a generar acciones para incorporarlas a su agenda de promoción y difusión, y en el caso de galerías y otros circuitos comerciales, a incluirlas en su sistema y entorno.

¹⁶⁸ La idea de que el *street art* es un desarrollo del *writing*, está desarrollada en Lewisohn, Abarca, y Manco, entre otros.



Fig. 8 – *Street art* – Pieza de Poeta, “No a la guerra”. Vista detalle. Villa Ballester, 2009.

Quienes expandieron el lenguaje del graffiti neoyorkino y/o volcaron otros imaginarios en el período que describimos como emergencia del *street art*, generaron una escena compleja pero interrelacionada, plural.¹⁶⁹ Lograron hacer convivir sus diferentes técnicas y estilos sostenidamente, conformando un núcleo de artistas que hoy son “consagrados” dentro de los circuitos de arte urbano. Previo a ello, se sostuvieron independientes y activos por un largo período desde fines de los años 90 al 2008 aproximadamente, fecha en que lograron ingresar a los principales circuitos culturales porteños. Esto implica que parte de los *writers* y artistas fueron “institucionalizados” en la medida en que curadores y productores los eligieron y convocaron para integrar un nuevo circuito propio del arte urbano, estableciendo una distinción entre quienes pasan a integrar esta escena selecta de productores y otros que se mantienen en las formas independientes de la práctica.

¹⁶⁹ Muchos *writers* que ahora se integran al circuito bajo el modelo de artistas plásticos como Jaz, Roma, Poeta, Mart, -por citar sólo algunos- trabajaron con otros que aún sostienen otro circuito específico de *graffiti writing* –Crayfish, Teko, Dano, Nerf, Dame, etc.



Fig. 9 – *Writing* – a) Gran mural en ex Frigorífico Huemul. Realizado por graffiteros sanmartinenses pioneros y segunda generación, se aprecia la diferencia de estilos tipográficos y gran desarrollo de *characters* (ilustraciones), incluso saliendo de las reglas del graffiti. Villa Maipú, 2008.



b) Pieza de Crayfish (montaje)



c) Pieza en estilo *wildstyle* por Roma. d) pieza de Poeta con *character* (ilustración) central



e) Makavre (ExO2 crew), pieza con *character* (ilustración)

El año 2008 es particularmente interesante para la escena de la creatividad urbana local. Se constituyó como hito por varios factores: el crecimiento de la práctica ayudó a que el muralismo se hiciera conocido ampliamente y para esa fecha había más de 100 artistas trabajando asiduamente en las calles sólo en Buenos Aires. El interés de la prensa fue *in crescendo* y difundiendo a las demás escenas creativas como parte de una gran dinámica de arte urbano local en una perspectiva global de las mismas, en sintonía con el crecimiento del Movimiento en el exterior. Al *graffiti writing* se lo pondera en parámetros artísticos incluyéndolo entre las modalidades de intervención urbana contemporáneas y ya no como una actividad subcultural, delictiva o únicamente de los jóvenes urbanos. Y finalmente y más importante, para la época ya se han consolidado circuitos propios (*Jams* y festivales de graffiti, encuentros de muralismo, entre otras instancias) y las disciplinas ingresan a los circuitos institucionales, entre los que cabe citar tal vez el punto de inflexión más preponderante, la exposición en el *Palais de Glace*, “Ficus Repens”.¹⁷⁰ Esta muestra tuvo lugar a fines de julio de 2008; incluyó 68 artistas del *street art* y del *writing* local interviniendo en forma conjunta como desarrollaban su práctica habitualmente en la calle. La exhibición marcó el comienzo de un nuevo interés de las instituciones artísticas en el arte público independiente y el acceso a un nuevo sistema de prestigio; la diferenciación entre

¹⁷⁰ Como todo hecho no surge espontáneamente sino producto de las mismas dinámicas de crecimiento que el arte en la calle estaba sosteniendo en el período. El año previo tuvo lugar una muestra en el Centro Cultural Rojas impulsada por Máximo Jacoby, coordinador del área de Visuales. Los años posteriores encontraremos varias exhibiciones importantes en continuidad. Ver: s/a “Revolución ‘street art’” en *La Nación* [edición digital] 6 de junio de 2010, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1271506-revolucion-street-art> (Acceso: 27-7-2018).

graffiteros pioneros de mucha trayectoria que comienzan a convertirse en muralistas y a adoptar un perfil de artista urbano que transforma radicalmente sus prácticas. Las curadoras tuvieron en particular atención algunos aspectos que son sustanciales en torno a estas disciplinas (trabajo colectivo, respeto por la escala, manejo de un soporte coherente)¹⁷¹ comisionando producciones específicas para la muestra que se realizaron en la sede del edificio pero en paneles específicos (no se intervinieron las paredes reales del *Palais de Glace*). Esta instancia y las siguientes exhibiciones están en consonancia con una positiva valoración del arte urbano en todo el mundo, ejemplificada en la famosa exhibición en la Tate Modern que tuvo lugar meses previos a la muestra del *Palais de Glace*.

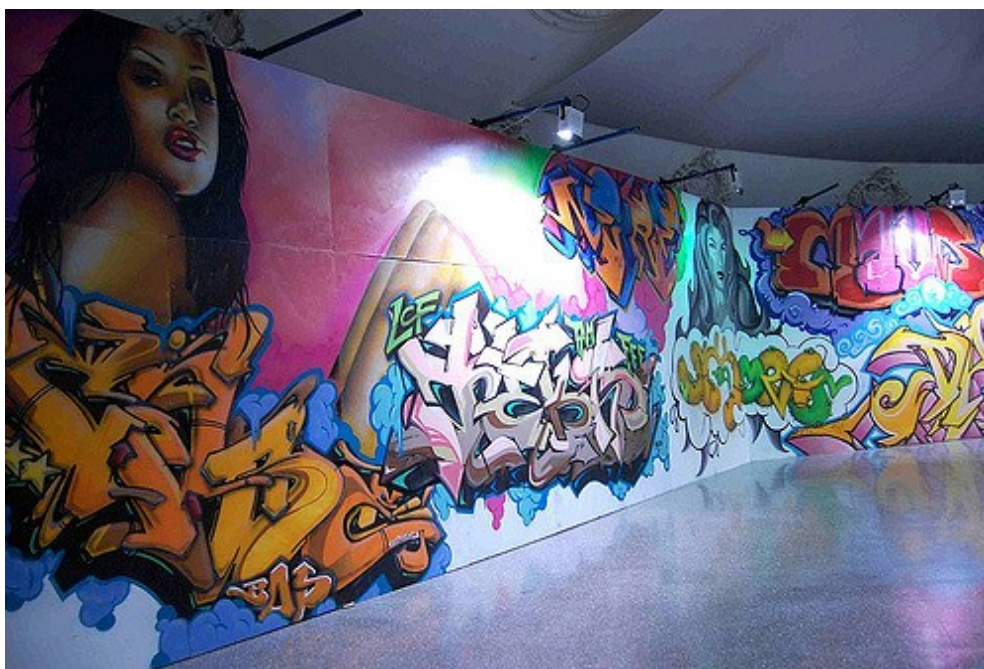


Fig. 10 - *Writing*. Vista de uno de los paneles intervenidos para *Ficus Repens*, exhibición en *Palais de Glace*, CABA, 2008.

En relación al espíritu antisistema, y a pesar del ingreso al sistema del arte a través de un nuevo circuito específico, el *writing* siguió sosteniendo sus modos de intervención y su código de prestigio propio. El acceso a galerías terminó por consagrar a productores que ya tenían mucho tiempo desarrollando estilos personales, es decir, ya estaban consolidados como *writers* y para la escena eran respetados. Asimismo nuevas generaciones de

¹⁷¹ Bronstein, V., “ARTE URBANO PUERTAS ADENTRO Una contradicción? Un caso de estudio” p. 30. [documento] 24 de septiembre de 2010, recuperado de <https://es.slideshare.net/violebron/ficus-repens-enamorados-del-muro>

graffiteros mantuvieron una dinámica de la disciplina alejada del mundo artístico profesional, que sostienen las bases ortodoxas de la práctica o relacionadas a las bases originales que lo vinculan al movimiento Hip Hop. Esto implica que las escenas parecen llevar tendencias separadas: por un lado los graffiteros pioneros que aún se encuentran activos y realizan tanto piezas independientes como trabajos comisionados, reciben ofrecimientos para exhibiciones, intervenir espacios públicos, etc. mientras que muchos otros que no han alcanzado aún reconocimiento ni lo buscan por fuera del circuito del *writing*, mantienen su práctica en los marcos de la subcultura.¹⁷² En el extremo más opuesto al prestigio artístico se encuentra por supuesto, el modelo vandálico del graffiti, práctica que se mantiene aún a pesar de que la disciplina ya tiene más de 10 años de construir un nuevo formato artístico para la ciudad. En mayo de 2014 el Estado Argentino adquirió siete formaciones de trenes modernas para su línea Sarmiento, dos años después de acontecida una de las mayores tragedias ferroviarias del país.¹⁷³ A los tres días de ser presentados a la sociedad los trenes fueron vandalizados con graffiti de estilo neoyorkino y los graffiteros, que eran menores de edad, fueron apresados y demandados.¹⁷⁴ Este hecho despertó la ira de parte de la población, poniendo al *writing* en su faceta más cruda y antisistema de nuevo en la mirada del periodismo. A pesar de que fueron sólo unas “bombas” sobre el material rodante, lo que más agravó fue el gesto de “ensuciar” lo que era nuevo (la performance), porque incongruentemente el resto de las formaciones de la línea estaban plagados de

¹⁷² *Writers* como Soer son célebres en la escena del graffiti vandálico en trenes, y no se considera a sí mismo como “artista”. Otros en cambio, han intervenido los tímpanos en algunas estaciones del subterráneo de Buenos Aires, a pedido del Gobierno de la Ciudad. Estos dos polos demuestran la amplitud entre una y otras formas de la práctica. Ver: s/a “Criaturas de la noche: quiénes están detrás del street art porteño” en *Brando* [Edición Electrónica] 1 de noviembre de 2013, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1634532-vandals-graffiti-buenos-aires-subte-graffiti> (Acceso 6-3-2019) y Subterráneos de Buenos Aires Sociedad del Estado, *Arte en el Subte*, Buenos Aires: edición del Gobierno de la Ciudad, 2017.

¹⁷³ Conocida como la “tragedia de Once”, una formación chocó a su llegada a la terminal provocando la muerte de 51 personas el 22 de febrero de 2012. El siniestro puso de relieve el deplorable estado del sistema ferroviario argentino, tras décadas de abandono: falta de infraestructura y mantenimiento de las empresas operadoras y ausencia de control estatal. Este hecho aún se encuentra en proceso judicial y los familiares de las víctimas esperan justicia.

¹⁷⁴ Florencio Randazzo, entonces Ministro del Interior y Transporte reaccionó con fuertes declaraciones: “¡Hay que matarlos, te dan ganas de matarlos! (...) Si fuera mi hijo, le dejo el traste pero sabés cómo... ¡por pelotudo! Le pego una patada en el culo. El pibe mío va y pinta un tren... ¿cómo puede ser? ¿En qué país vivimos?” La acción despertó irritación en parte de la sociedad, y se reflejó en la cobertura de prensa de esas fechas. Ver: s/a, “Estos son los graffitis en el tren que indignaron a Randazzo” en *Infobae* [Edición Digital] 26 de mayo de 2014, recuperado de <https://www.infobae.com/2014/05/26/1567687-estos-son-los-graffitis-el-tren-que-indignaron-randazzo/> (Acceso: 28-1-2019).

graffiti,¹⁷⁵ hecho que no provocaba mayores discusiones. Esta cuestión vino a demostrar una vez más que aunque el *graffiti writing* ya está arraigado hace muchos años en nuestro contexto y es parte de la creatividad de la ciudad, todavía es una práctica en contra del sistema cultural imperante; radicalmente contrahegemónica en algunos de sus formatos y de aceptación ambivalente. Mientras que las piezas murales que se pintan en contextos de comisiones y eventos son valoradas como patrimonio cultural, las que entran en los sutiles límites del vandalismo no son consideradas bajo los mismos parámetros aunque estéticamente tengan idénticos valores formales y estilísticos. Por todo esto, el graffiti puede entenderse desde sus cualidades estéticas como una actividad de índole artística pero su ética antisistema originaria la posicionará siempre como una disciplina que no terminará de adaptarse a ninguna regla impuesta por fuera de ella. Cualquier crítica subyacente que no tenga en perspectiva esta natural condición del *writing* en relación con el entorno, corre el riesgo de perder sustancia.

Performatividad antisistema y crítica al “objeto artístico”

La crítica al sistema (artístico, cultural, socio-político y económico) que subyace a la idea que denominamos “ética antisistema” toma cuerpo en distintas formas. El graffiti y el *street art* autojustifican su existencia como contrapartida de la publicidad. Esta actividad es vista como una imposición al individuo desde los poderes del capitalismo, procurando incidir en el consumo de una forma nociva y avasallando el espacio que, siendo público, se ve usurpado por los poderes económicos. Desde esta postura hacen un uso reivindicativo del entorno donde las clases subalternas toman un derecho a expresarse que les es negado, construir e imaginar sus propios territorios.¹⁷⁶ Podemos ver esta inercia en trabajos como los de Nazza Stencil, artífice¹⁷⁷ que permanentemente se propone retratar personajes reales

¹⁷⁵ Como comentamos en el capítulo previo, el FFCC Sarmiento atraviesa el noroeste de la Ciudad de Buenos Aires y circula por el espacio en que se inició y floreció el *writing* en el país. Sus formaciones fueron las primeras en ser bombardeadas.

¹⁷⁶ Estas ideas han sido tempranamente planteadas por varios autores. Los productores urbanos utilizan esta justificación en forma muy frecuente, en distintas entrevistas y testimonios. Ver, por ejemplo: Castleman, C., *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁷⁷ Nazzareno, que pinta bajo el seudónimo de Nazza Stencil/ Nazza Plantilla, elige asumirse como “artífice” para separarse de la imagen de “artista”. Nosotros procuramos seguir las conceptualizaciones de cada productor urbano. Ver: s/a, “Nazza Stencil” en *Regia* [Revista en línea] 20 de agosto de 2016, recuperado de <http://regiamag.com/nazza-stencil/> (Acceso 27-2-2017)

de nuestros territorios latinoamericanos desfavorecidos, imágenes silenciadas por una estética que oculta la pobreza. Esta ética es mucho más palpable en geografías donde la intervención de la calle es una actividad altamente perseguida y los criterios entre arte y vandalismo se friccionan con mayor intensidad.¹⁷⁸ El artista asume mucho mayor riesgo y eso lo sitúa en una posición diferente de aquellos que cuentan con un contexto que recibe más benévola la actividad. Trabajar en estas circunstancias es abrazar la ética antisistema hasta el punto de la audacia de llevar la creatividad a lugares donde, de otra forma, no habría arte posible: favelas, villas miseria, sitios profundos olvidados por las administraciones, escondidos del turismo y de la realidad cotidiana. Pero a la inversa, es también intervenir con estas imágenes el corazón mismo del sistema, la megaciudad que pretende olvidar la existencia de la pobreza misma. Por este motivo algunas modalidades del *street art* se constituyen en una performance con un profundo sentido de rebelión anticapitalista que se pierde cuando cambia las circunstancias contextuales y la práctica pasa a convertirse en arte urbano.¹⁷⁹

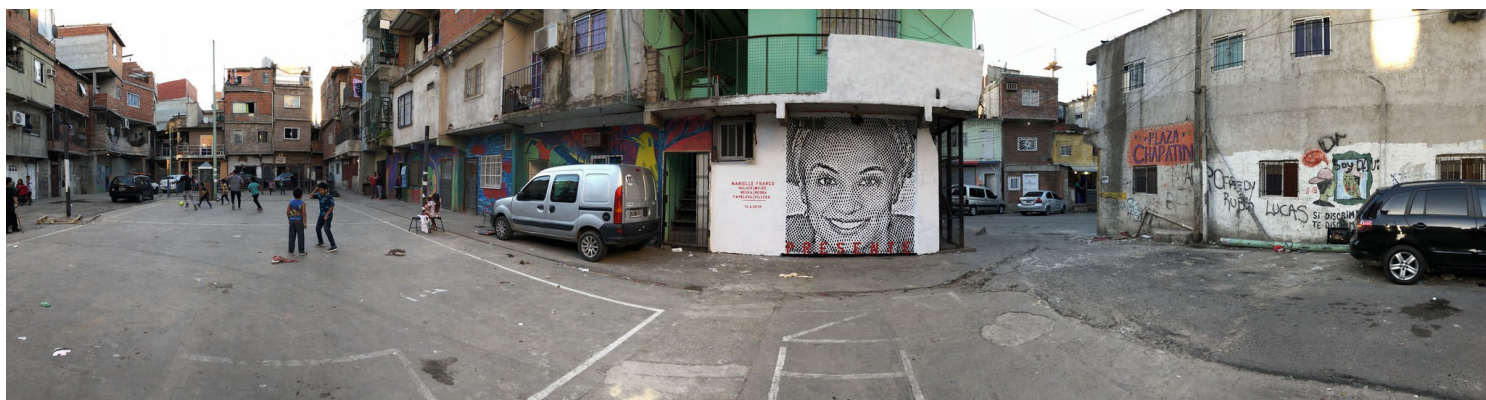


Fig. 11 – *Street art*, Nazza Stencil, Mural en memoria de Marielle Franco, activista brasileña asesinada en 2018. El mural se realizó en el marco de un taller en la villa 1-11-14 en Buenos Aires. Arriba: vista en contexto. Debajo, detalle.

¹⁷⁸ Como se presenta por ejemplo en el documental del artista británico Banksy, *Exit Through the Gift Shop* (Paranoid Pictures, 2010).

¹⁷⁹ En el apartado final de este capítulo analizaremos el concepto de arte urbano y en qué se distingue respecto a otras formas de arte en la calle abiertamente fuera del reconocimiento institucional.



Hacia fines de la década del dos mil estas actividades lograron reconocimiento como parte integral de la cultura contemporánea, en el marco del crecimiento global de las prácticas de arte en la calle en todo el mundo (y como hemos visto sucedió en nuestro contexto, siendo palpable en el 2008 con la exhibición del Palais de Glace). Sintomáticamente también se dieron las críticas hacia la progresiva institucionalización de las mismas, algunas incluso desde la propia escena del *street art*, con episodios de vandalismo sobre el trabajo de los “ahora consagrados” artistas. Casos como el de la aparición en Nueva York de “The Splasher” (El Salpicador) pusieron en foco este cambio ontológico de las producciones cuando son asimiladas al sistema.¹⁸⁰

Estamos ante producciones que, existiendo en la calle, no pueden convertirse en objetos del mercado. Resulta interesante la experiencia que sucedió en nuestra propia escena del *street*

¹⁸⁰ Ver Cockroft, J., *Street Art and The Splasher: Assimilation and Resistance in Advanced Capitalism* (Tesis de maestría), Nueva York: Stony Brook University, 2008. El autor analiza la actuación de “The Splasher”, un grupo de individuos que se dedicaron entre 2006 y 2007 a dañar trabajos de artistas urbanos neoyorkinos “consagrados” chorreando pintura. Estas acciones originaron un debate en torno a la “hipocresía” del *street art*, cuestionando la progresiva mercantilización del mismo. Ver también: Moynihan, C., “Art Critic or Vandal? ‘The Splasher’ Leaves Clues” en *The New York Times* [edición digital] 27 de junio de 2007, recuperado de <https://www.nytimes.com/2007/06/27/arts/design/27splash.html> (Acceso: 30-10-2016).

art cuando un artista extranjero del circuito comercial del arte contemporáneo extrajo fragmentos de pared arrancando el revoque de algunos murales para su proyecto artístico. Estos objetos ahora convertidos en obras de arte, fueron exhibidos en una importante galería local. La situación generó malestar y terminó en acciones violentas sobre el artista y el galerista, mediante una intervención vandálica *in situ* en el momento de la inauguración (además de todo tipo de comentarios xenófobos, agresivos y amenazantes en las redes sociales).¹⁸¹ Como puede resultar obvio, el trabajo en la calle no puede trasladarse en forma directa al ámbito institucional del arte, pero esto resulta sesgado pensándolo únicamente en relación a cuestiones de las imágenes/ producciones. Al entender que el *street art* es una performance, las consecuencias son aún mayores. Esta condición que en principio ya se instauraba como una oposición al objeto artístico tradicional, tiene muchas implicancias para una práctica del arte que no puede, por ética, ingresar a un sistema comercial. Para el caso del *street art*, si bien el componente material de la imagen es necesaria para su presencia, esta condición de “no dependencia” de institución que lo sustente y su “no exigencia” de pervivencia temporal también le confieren una libertad de existencia y de incidencia directa como intervención. La creatividad urbana existe físicamente bajo la condición de no convertirse en un objeto, en el sentido de que no puede poseerse. Se configura como una imagen superviviente en el archivo y en el imaginario.¹⁸²

De alguna forma esta dirección de la práctica, que es un poco estricta, enlaza con algunas formas del género que entran en el linaje del activismo: producciones, no “obras de arte”; creaciones en un entorno de acceso abierto y gratuito, libre de relaciones económicas. En esta discusión también entra la disputa del por qué el arte urbano debe mantenerse independiente -en el sentido de ilegal-, el riesgo que esta ilegalidad amerita (mucho más

¹⁸¹ El hecho nos permitió varias reflexiones en torno a la construcción de imágenes y objetos del arte en comparación al trabajo creativo del *street art*. Ver: dos Santos, L., “Friends Vandals. De quién es el arte”, ponencia presentada en el 2º Congreso Nacional de Arte Público, GEAP, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014 (actas en prensa).

¹⁸² Por esta cuestión se hace tan importante el problema del registro en el campo de la creatividad urbana, al entender que estas obras no pueden convertirse en mercancía. Para el campo del arte entendemos que al igual que con las performances artísticas, la imagen es un documento más que se complementa con los registros de las acciones en torno a su creación. Ver: dos Santos, L., “Arte Urbano. De la calle a las redes”, en AAHD / del Rio Riande, G. y otros (eds.) *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales - Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales*, 2018, ISBN 978-987-4019-97-4

sensible en otras geografías) y la negación del lucro que lo inserta en la crítica al consumo y la cultura capitalista.¹⁸³

A pesar de las derivaciones de esta posición crítica sobre la mercantilización del arte, como indica Lewisohn, la creatividad urbana es un fenómeno con la habilidad de existir a la vez en la escena dominante y en la periferia cultural.¹⁸⁴ El constante coqueteo entre la independencia y el patrocinio de la actividad creativa es un rasgo que lo termina de escindir del modelo clásico del *graffiti writing*, cuyo origen subcultural siempre lo ubica como una expresión antisistema. Cuando la práctica ingresa al circuito artístico profesional, sucede un quiebre que moldeará nuevamente las disciplinas ante la aparición de dos sistemas o economías de prestigio:¹⁸⁵ “Esta situación resultó en “un enfrentamiento amargo entre dos sistemas de prestigio muy diferentes, uno institucionalizado en las galerías de arte comercial y el otro en los galpones de trenes”.¹⁸⁶ De esa forma el mundo artístico profesional termina por definir un *corpus* que contrapropone artistas a otros productores que mantienen una performance fiel a los valores de independencia y libertad del género. Se desarrolla una nueva jerarquía donde los valores transversales de las prácticas y la horizontalidad quedan de lado frente al poder curatorial -externo- que valida el trabajo. Examinaremos en apartados siguientes otra de las formas en que esta dinámica transformó la *praxis* local y cómo la escena tomó un camino alternativo frente a la institucionalización frente al avance de la figura de los “expertos en arte urbano”, que tomaron el rol curatorial. El caso del stencil puso de relieve otro modelo autogestivo de resistencia a la institucionalización del arte público independiente.

¹⁸³ Estas cuestiones complejas las discute Blanché en su investigación sobre el artista británico Banksy. Ver: Blanché, U., *Op. Cit.*, pp.47-48.

¹⁸⁴ Lewisohn, C., *Op. Cit.*, p.21.

¹⁸⁵ El concepto de “economía de prestigio” lo acuña el especialista en graffiti neoyorkino Joe Austin en sus investigaciones sobre el *writing* y es seguido por los estudios más completos sobre el tema. Nosotros tomamos los lineamientos que hace Abarca de este término. Ver: Abarca, J., *Op. Cit.*, pp. 313-316.

¹⁸⁶ Austin, J., (p.187) citado en Dickens, L., *Op. Cit.*, p. 70. La crítica y curadora Natalie Hegert ha puesto de relieve que el acceso del *graffiti writing* a las galerías fue entendido en su momento como el reconocimiento desde el mundo del arte, uniendo la práctica del graffiti a la trayectoria del arte contemporáneo. Ver: Hegert, N., “Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City” en *Rhizomes*, Núm. 25 [Revista electrónica] 2013, recuperado de <http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html> (Acceso: 20-5-2017)

El stencil como expresión antisistema

De todas las escenas del *street art* local, la del stencil porteño fue una de las más documentadas pues, como hemos comentado, a raíz del auge de la práctica se generó un enorme interés en torno a ella. Los estenciles se hacen visibles en nuestro país desde el 2001 en adelante, aunque es una disciplina que desde fines de los años noventa se incorpora a la creatividad urbana global.¹⁸⁷ Las plantillas son una forma rápida y económica de realizar múltiples imágenes de un original, optimizando los recursos. Vómito Attack fue un colectivo pionero que utilizó el stencil para plantear un fuerte mensaje de disidencia, con un imaginario icónico que repudiaba el consumo global, la decadencia social y la corrupción política.¹⁸⁸ Tras el atentado a las Torres Gemelas en Nueva York y el desenlace de la crisis en Argentina en diciembre de ese mismo año, comienzan a pintar en las calles y a realizar contra-publicidad aprovechando el clima de agitación social y la imposibilidad de reprimir las manifestaciones del desencanto. Desde otro paradigma surge DOMA, colectivo que como hemos visto comenzó a experimentar con plantillas en 1998 con su propia señalética e imagería corporativa incluyendo símbolos que subvierten el mensaje y los códigos del diseño gráfico: “El primer impulso de bronca-energía-rebelde y revolucionaria fue salir a la calle, pero no a pintar el típico graffiti sino con stencils y haciendo mierda señales de tránsito en puentes, paradas de colectivo y subtes. Cambiando el sentido a las cosas... un poco”.¹⁸⁹ Inicialmente la exploración estaba relacionada hacia la subversión del código publicitario y hacia la expresión de mensajes en sintonía con el movimiento antiglobalización que paradójicamente, ponía de moda una postura antisistema.¹⁹⁰ En este contexto se populariza

¹⁸⁷ Se considera de importancia para la escena del graffiti el trabajo de “Blek, Le Rat” desde 1981. Otra figura prominente es la de “Banksy”, quien toma relevancia en los años noventa. En esa década el stencilismo adquiere la dimensión de escena. Ver Manco, T., *Stencil Graffiti*, London: Thames & Hudson, 2002, pp. 7-12.

¹⁸⁸ Este colectivo siempre se mantuvo en el anonimato y a lo largo del tiempo en que estuvo activo realizó todo tipo de intervenciones siempre con el fin de activar un mensaje contracultural. Ver: James R. Big [antrophe] "Interview: Vómito Attack On The Streets of Buenos Aires" [entrada blog] *Soundtracksforthem* (6 de agosto de 2007) recuperada de http://soundtracksforthem.blogspot.com/2007_08_01_archive.html (Acceso: 15-11-2017).

¹⁸⁹ Ver: Urquiza, M., “Domádro” en *Página 12*, Suplemento NO, 13 de diciembre de 2001.

¹⁹⁰ Jajamovich y Ayarza analizan en un artículo el entramado en el que discurre el imaginario del stencil: una mixtura entre la cultura local y la iconografía que las industrias culturales globalizan. Ver: Ayarza, S. y Jajamovich, G., “Nuevas intervenciones urbanas: el caso de los stencils en la ciudad de Buenos Aires”, trabajo presentado en las *III Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, septiembre de 2005. Guerra también sostiene una postura similar acerca del tipo de relaciones de la iconografía del stencil y sus temáticas. Ver: Guerra Lage, M. C., “Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-

el stencil que representaba a George W. Bush (entonces presidente de los estadounidenses) con las clásicas orejas de Mickey Mouse y la frase “Disney War”.¹⁹¹



Fig. 12 - *Street Art* – Stencil “Disney War”. BSAS STNCL, Buenos Aires, c. 2001.

La actividad del stencil graffiti local es radicalmente diferente de la genealogía que vinculaba la técnica con las actividades del activismo y la militancia social. Está más ligado a la experiencia punk y radical del graffiti, (con una trayectoria de mensaje contracultural, rebelde y con iconografía típica como calaveras, cruces y esvásticas, la A dentro del círculo y otros símbolos constantes dentro de un entorno subcultural). Se trata de un uso que prioriza lo gráfico por sobre lo textual y juega con la polisemia de las imágenes que circulan dentro del sistema, para subvertirlo. Su interés no fue militar desde una postura ideológica partidaria sino interpelar a una audiencia amplia con un mensaje de crítica a la sociedad en la que vivimos, no exento de sarcasmo.¹⁹² Por otro lado, además de activar la conciencia

2007)” en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 7, núm. 1, (enero-junio), 2009, pp. 355-374.

¹⁹¹ El diseño del colectivo BSAS STNCL que circuló enormemente dando a conocer a sus autores dentro de la escena aunque las plantillas no llevaran firma de autor.

¹⁹² Ver especialmente el trabajo que Cynthia Gabbay realizó acerca de la relación coyuntural entre el estallido del 2001 y los inicios de la actividad stencilera en: Gabbay, C., “Semiótica para el transeúnte: la Desmemoria como modificación del discurso patrimonial. Grafiti y estencil en Buenos

hacia temas de interés en la opinión pública del momento, su intención también fue la de intervenir estéticamente sobre el entorno.¹⁹³



Fig. 13 – *Street Art*. Escena del stencil porteño, CABA, circa 2005.

Aires”, ponencia presentada en el 2º Congreso Nacional de Arte Público, GEAP, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014 (Actas en prensa).

¹⁹³ Ver testimonios en: Angeloni, S., “La imaginación a las calles: arte urbano en Burzaco” [entrada blog] 28 de abril de 2009, recuperado de <http://sebastianangeloni.blogspot.com/2009/04/burzaco-stencil.html> (Acceso: 12-11-2017)



Fig. 14 – *Street art*. Stencil, detalle. Bajo porteño, CABA, circa 2005.

El año 2004 se puede considerar un hito para el movimiento del stencil local pues la escena se encontraba consolidada y los colectivos más activos trabajaban en forma conjunta, frecuentando colaboración con otros creativos urbanos. Los medios habían destacado enormemente la actividad y se había generado una enorme atención a la escena, fomentando un aprecio por estas producciones. Blogs y sitios que recopilaban imágenes, notas periodísticas y monografías dan cuenta del creciente interés en la práctica, cada vez más extendida. En esta fecha se publica el primero de los libros que compilan imágenes y algunos ensayos sobre el fenómeno,¹⁹⁴ para lo cual se convoca a los productores a la realización de un mural grupal. Este será el primero de varios encuentros que progresivamente cambiará la forma de entender la estética del stencil, que comienzan a integrarse en un formato muralista alejándose de la aleatoriedad que se generaba en la dinámica de pintar la calle aisladamente.

¹⁹⁴ Se trata de *Hasta la victoria, stencil!* editado por Guido Indij para La Marca. en el año 2007 publicará un segundo volumen ampliando la imagografía: *1.000 stencil, Argentina graffiti*. Indij realizó también la curaduría para la muestra de stencil del Centro Cultural Recoleta en diciembre de 2004. En el año siguiente se sucederán distintas exhibiciones hasta que en 2006, varios colectivos se unen para abrir la primera galería especializada en *street art* del país, “Hollywood in Cambodia”. Ver: Indij, G., *1.000 stencil, Argentina graffiti*, Buenos Aires: La Marca, 2007, p. 16-17.



Fig. 15 - *Street art*. Stencil. Primeras exhibiciones. a) BSAS STNCL en el Centro Cultural Borges, 2006. b) diseño de la muestra, en contexto de la calle.

Este sucesivo movimiento de la escena que pasa de la autogestión a ser parte de una corriente cultural dominante, tendrá varias consecuencias. Una de ellas es la captación de la publicidad que apeló a este lenguaje de plantillas como recurso para campañas comerciales, deslizándose entre los stenciles independientes otros logos de empresas y marcas. Otras consecuencias de la moda del stencil graffiti fue la progresiva inclusión en las propuestas exhibitivas de instituciones del arte -museos y galerías- y/o del mismo Estado (con sus centros culturales y financiamiento para arte público), ante la evidente importancia que la actividad tenía en la esfera pública: una práctica altamente estetizante que se reflejaba en el interés y el consumo de producciones relacionadas. Esto produjo un quiebre en muchos de los colectivos pues algunos que habían comenzado sus intervenciones como una actitud antisistema vieron una contradicción en la “legalización” de la disciplina y comenzaron a sentir los efectos negativos de haber ganado la popularidad de las audiencias, sobre todo ante el surgimiento del patrocinio de algunas empresas contra las que se habían expresado abiertamente críticos.¹⁹⁵ Para dicho año 2004 la escena ya se estaba planteando la pérdida de su efectividad contracultural al ser absorbida como una moda de “lo joven e

¹⁹⁵ Vómitto Attack por ejemplo, dejaría de pintar en poco tiempo debido a los patrocinadores que sostenían los espacios de exhibición convocantes, contra los cuales muchas veces se habían pronunciado. Ver: Lisica, F., “Paredes con altura” en *Página 12* [edición digital] 1 de febrero de 2007, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2614-2007-02-01.html> (Acceso: 18-5-2018)

irreverente”,¹⁹⁶ los artículos en la prensa multiplicaban esta idea de “auge”, de “boom”.

Lograda la saturación, la escena del stencil no presentaba novedad alguna en la sintonía que había desarrollado una vez que se vio absorbida por la cultura hegemónica a la cual pretendía parodiar y confrontar. Llegada la etapa de su “institucionalización”, las exhibiciones que rescataron la práctica tenían dos alternativas: funcionar en la esfera de la documentación o generar producciones propias, *in situ*, que también descontextualizan la dinámica del arte en la calle. En esa coyuntura los colectivos del stencil transformaron su *praxis*, manteniendo la técnica pero volcados ahora a la tendencia hacia el arte urbano. Se adaptaron a los modos de producción en entornos alegales o permitidos, fundiendo su trabajo con el nuevo imaginario de los muralistas que por esos años comienzan a expandir el lenguaje de los *caracteres* del graffiti. Así lo expresaban en distintas entrevistas:

Ahora se ve mucho pincel. Y trabajos grandes. En el 2002, 2003 hubo un auge del stencil. Todo el mundo hacía estenciles, te quedabas quieto en una esquina y te pintaban. Y esto es como todo: hay modas. Después decayó un poco y empezó lo que nosotros llamamos el Muñequismo. Los personajes, o caracteres. Desde el 2004, muchos dibujos de muñequismo, a escala humana, de dos metros.¹⁹⁷

El término “muñequismo” describe una característica de nuestro *street art* del período que estamos analizando. Distintivamente la escena del muralismo también integrada por diseñadores y otros artistas, creó su imaginario conformado por grandes figuras –muñecos- de colores puros de una sensibilidad cercana a la ilustración, que destacaron en comparación con el tipo de imágenes que se producían previamente desde el stencil (recordemos que eran de pequeño formato y de estilo casi icónico) o desde el *writing* (ilustraciones también inspiradas en el mundo de las historietas, los dibujos animados, y la gráfica popular contemporánea pero por ser realizados en aerosol la estética es sensiblemente distinta). Los inicios de este tipo de intervenciones provocaron muchos cambios en el arte urbano que se desarrolló desde el 2004 aproximadamente, especialmente entre los colectivos de stencilistas.

¹⁹⁶ “Hasta hace cuatro años los que pintaban stencils por la calle eran rebeldes, y ahora, te pagan por promocionar, por ejemplo, una película” comentan los DOMA. s/a, “Stencils, el heredero del graffiti” en *Clarín* [en línea] 20 de junio de 2004, recuperado de https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/stencils-heredero-graffiti_0_BJheVq2JRYx.html (Acceso: 15-11-2017)

¹⁹⁷ Gonzalo DobleG [GG] integrante del colectivo BSAS STNCL. Ver: Aita, F., “¿Y si lo pintamos en la calle? Entrevista a GG de Buenos Aires Stencil” en *Escritos en la calle* [Web Site] publicado el 24 de agosto de 2011, recuperado de <https://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=53> (Acceso: 18-5-2018)



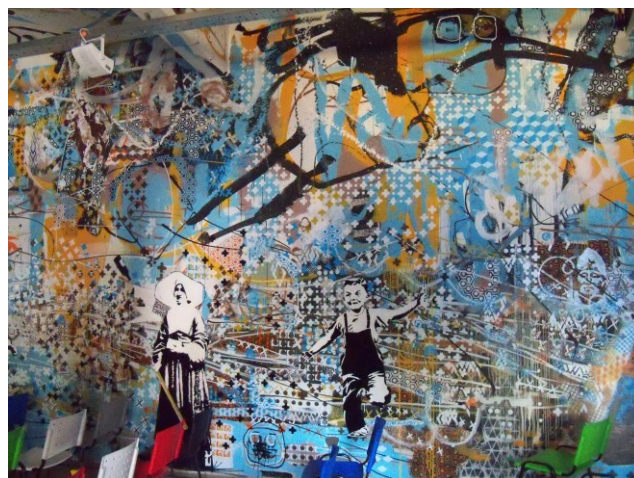
Fig. 16 – *Street art*. “Muñequismo”. Terraza de la galería Hollywood in Cambodia (Palermo) c. 2007. Mural colectivo con distintos artistas de la escena muralista y del stencil.

Inicialmente, al ser un momento coyuntural en el que todos los productores creativos urbanos coincidían en espacios, fue muy natural que los distintos artistas frecuentaran colaboraciones. Esto incidió para que la escena del stencil mutara su práctica, cambiando de escala. Se volcaron progresivamente a enormes trabajos con la técnica de plantillas pero en diálogo con los grandes “muñecos” que se pintaban en látex, con rodillo y extensor, abandonando el pequeño formato para adoptar así, una nueva actitud muralista.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Ver entrevista a Run Don’t Walk en “Buscando Paredes” [Video documental] s/f, recuperado de <https://vimeo.com/31081544> (Acceso: 22-5-2018).



Fig. 17 - *Street Art*, stencil de gran formato. Gran mural por HIC Crú (detalles) intervención en Ex PADELAI, Buenos Aires, 2010.



El diseño asimismo se complejizó hacia trabajos con más capas de color y un manejo de la técnica altamente refinado, detallista e innovador que implica un esfuerzo muy importante para montar y realizar el trabajo. Esto también distancia de la performance primitiva que se sostenía como modo de intervención rápida al ejecutar trazos de aerosol sobre una pequeña plantilla. Los nuevos y enormes estenciles requieren un montaje especial (que muchas veces incluye el uso de grúas y andamios) de modo que la disciplina se aleja de la herencia *punk* (contrahegemónica, iconográfica, independiente y a veces vandálica) para volcarse a una forma de producción menos arriesgada. Esta modalidad del estencilismo adquirió un *status*

de “arte de plantillas”, alcanzando un prestigio que se incrementó con el refinamiento de la técnica y las nuevas obras de gran formato, agenciando un imaginario sobre la creatividad urbana local que alcanzó en el año 2008 su punto más alto de desarrollo. En este momento podemos entender que los cambios sustanciales en las dinámicas terminarán por volcar el trabajo de estos colectivos hacia el modelo del arte urbano, es decir: relacionándolos a un circuito específico y con el sistema artístico profesional que los separa del modelo independiente, autogestivo y completamente fuera del sistema hegemónico.

A pesar de esta observación, los colectivos del stencil se resisten a la completa absorción recurriendo a tácticas que sostienen el espíritu antisistema: terminaron por crear y gerenciar una galería propia ante la evidente oportunidad de posicionar la actividad, como un gesto también radical donde los pioneros deciden encauzar la construcción de la nueva escena del arte urbano desde dentro, gestando su propio relato curatorial y sus circuitos.¹⁹⁹



Fig. 18 - Grandes estenciles. A). mural por Run Don't Walk, (CABA, 2014) b). “David mateando con colibrí” de Stencil Land, (CABA, 2009).

¹⁹⁹ Esto sucede un poco en respuesta al avance de nuevos agentes que estaban procurando obtener su lucro con el *street art*. GG, respuesta personal en “Sinvergüenza!” Intervenciones Urbanas Iberoamericanas [Mesa redonda], 30 de abril de 2010. Sobre la galería ver: Hollywood in Cambodia, [sitio web] recuperado de <http://hollywoodincambodia.com/> (Acceso: 8-2-2019)

En los capítulos siguientes trabajaremos otras maneras de instaurarse como esfera pública de oposición a través de las prácticas artísticas contemporáneas del linaje del *writing* y *street art*, para lo cual exploraremos qué dimensión toma la ética antisistema propia de la creatividad urbana al ser puesta en fricción con las instituciones. Como hemos visto en páginas precedentes, la tendencia a la institucionalización es un proceso lento pero constante que las prácticas creativas no pueden eludir. En aquellas donde la disidencia al sistema es vertebral y constitutiva (como en los colectivos de arte activista) su introducción al circuito exhibitivo del arte transforma completamente la *praxis* creativa. En las páginas siguientes analizaremos qué estrategias implementan estos colectivos para evitar la pérdida de su potencia crítica aún en contextos de reconocimiento y reapropiación de sus producciones por fuera del entorno específico de la militancia.

El Activismo artístico: Activistas, militantes y artistas urbanos

El marco teórico y conceptual del arte público tradicional se ha problematizado en los últimos años en función de los desbordes de las prácticas, permitiendo explorar las tensiones generadas por ellas a partir de los años sesenta en adelante, en relación a este término.²⁰⁰ Siguiendo al crítico e historiador del arte Rodrigo Alonso, tanto los conceptos de “ciudad” como de “arte” son problematizados para poder entender este escenario y estas prácticas nuevas.²⁰¹ El debate actual se preocupa en problematizar qué es lo público, cuál es su esfera, cómo ésta se constituye socio-históricamente hablando (negando un modelo transversal o transhistórico) y cómo estos conceptos afectan las categorías artísticas aplicadas a las obras que residen o se desarrollan en dichos ámbitos públicos.

²⁰⁰ Como indica la especialista en arte y activismo Blanca Fernández Quesada, el término “arte público” se reserva para el arte impulsado, financiado y propiedad del Estado que tiene como función principal la conmemoración. Las nuevas denominaciones para el arte en espacios públicos son numerosas, nacidas desde el ámbito de la crítica en su conceptualización del trabajo de los artistas. Partiendo de las rupturas conceptuales y la desmaterialización de la obra, se han propuesto distintos términos que la autora examina en sus variaciones y posibilidades. Ver: Fernández Quesada, B., *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*, Barcelona: Centre Recerca POLIS, 2004.

²⁰¹ Alonso, R., “La ciudad escenario. Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana” en *Encuentros de Teoría y Crítica*, La Habana: VII Bienal de La Habana, 2000.

En consecuencia en forma reciente se ha puesto en construcción un modelo de la actividad expresiva en el entorno urbano que contempla la relación entre arte y ciudad en amplio sentido, pudiendo incluir registros de obras y acciones que no cuajaban en conceptualizaciones tradicionales. Ejemplos de ello son los “murales” intervenciones sobre el terreno de la plaza principal de la ciudad de La Plata,²⁰² con imágenes icónicas de gran tamaño que sólo pueden verse desde la altura. Son registros de diferentes intervenciones anónimas y colectivas que vienen a instituirse como un elemento conmemorativo y reivindicativo: la matriz del arte público tradicional queda cada vez más pequeña para contener este tipo de producciones que, a través de nuevas técnicas, performance e imaginarios, asumen una enorme carga simbólica y política.



Fig. 19 - Creatividad Urbana. Intervenciones sobre el piso, en el marco de distintas luchas políticas, Plaza Moreno, La Plata. 2016.

²⁰² Desde el retrato de López en 2008, se ha convertido en un asunto simbólico de enorme importancia ubicar estas imágenes en la Plaza Moreno, centro geográfico de la ciudad. Se han pintado “murales” conmemorativos de la Guerra de Malvinas, por las víctimas de la inundación trágica del 2 de abril de 2013 y por la memoria de la joven Emilia Uscamayta quien murió en una fiesta clandestina. También se intervino las baldosas en reclamo por la aparición de Johana Ramallo, víctima de una red de trata. Puede apreciarse el estado actual de estas intervenciones en la video captura por dron: 0221comar “#ElDroneDe0221 en Plaza Moreno” [video en línea] 2 de julio de 2018, recuperado de <https://youtu.be/rMYpiRkf4IM> (Acceso: 18-11-2018).

Entre el arte y la política existieron siempre vínculos complejos y fructíferos que, al igual que en la discusión sobre la relación “arte y ciudad” que mencionamos previamente, son conceptos con dinámicas que no pueden ser explicadas en términos de lo absoluto. Como expresa Ana Longoni, investigadora y curadora especialista en cuestiones de arte, política y activismo visual, esos vínculos son necesariamente conflictivos, complejos, de fuertes tensiones y desbordamientos de ciertas coyunturas.²⁰³ El arte adopta una posición subsidiaria, pero necesariamente se construye como vehículo para la comunicación y presencia del mensaje. En sus estrategias será la cara visible de la acción política y de allí su importancia.

La noción de inestabilidad que atraviesa las discusiones sobre arte y política se complejiza cuando incluimos al espacio público como tercer concepto crítico. Estos cruces producen nuevos modelos que vienen a redefinir las nociones heredadas de la Historia del Arte: para ciertas prácticas en las que lo artístico o las acciones estéticas se realizan en función de visibilizar y promover acciones políticas (en amplio sentido) se acude a los términos arte activista, artivismo, activismo artístico. Este marco teórico²⁰⁴ remite al linaje de los conceptualismos críticos de los años setenta, perspectiva que Longoni rescata como más propicia para entender las producciones del contexto latinoamericano:

Me interesa aquí referirme a la vitalidad contemporánea de ciertas prácticas que llamaré de modo genérico (y conscientemente problemático) "activismo artístico" (...) Agrupo bajo esta definición producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición en incidir de alguna forma en el territorio de lo político.²⁰⁵

²⁰³ Longoni, A., “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Aletheia*, Vol. 1 Núm. 1, octubre de 2010.

²⁰⁴ Siguiendo a Paloma Blanco, hay dos linajes para las actuales conceptualizaciones sobre arte y activismo, una que responde al arte post minimalista y *site specific* y la otra al desarrollo de los conceptualismos críticos de los setenta.: Para Blanco, al igual que en Fernández Quesada, el *site specific* evoluciona hacia obras más entramadas en su contexto, luego desbordado por los hallazgos del arte conceptual posterior: “una posibilidad que arrancaría de prácticas más “calientes”, más directamente relacionadas con el arte politizado de los 60 y 70. Sus orígenes inmediatos se situarían en el activismo de los 60 y en el legado de cierto arte conceptual, continuando por el importante papel jugado por el *performance art* y las prácticas feministas de los 70, para desembocar en los múltiples desarrollos alcanzados por este tipo de prácticas en los años 80 y 90, todas ellas destinadas a constituirse como esfera pública de oposición”. Ver Blanco, P., “Explorando el terreno”, en Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; y Expósito, M. (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. Esta es la línea que Ana Longoni recupera para el contexto argentino.

²⁰⁵ Longoni, A., “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López” en *Errata*, Núm. 0, diciembre 2009, p. 17.

El concepto de activismo artístico es muy interesante planteado así, porque se desliga de la primacía del término arte para definir la práctica, como explica Magdalena Pérez Balbi, especialista en arte y activismo: “en lugar de entenderlas como hibridaciones entre campos o adjetivaciones del arte”²⁰⁶ pensarlas como espacios de desbordamiento e imbricación de ambas instancias.

Esta posición tiene consecuencias epistemológicas; por un lado se instala en el linaje de las vanguardias críticas latinoamericanas de fines de los sesenta y de su espíritu crítico al sistema artístico y cultural de su época. Dicho marco histórico que sigue el trayecto del arte conceptual y crítico global, se inicia con la desmaterialización progresiva de la obra, continúa con la pérdida de interés en los lenguajes específicos de la plástica y finalmente se radicaliza en su crítica institucional. A este recorrido Ana Longoni lo denomina “Itinerario del 68”²⁰⁷ que con la experiencia de “Tucumán Arde” llega a su hito, como manifestación culminante y más cabal de este tipo de prácticas. Este linaje de arte político local que en su época fue sumamente crítico del circuito artístico tradicional, encarna también un espíritu antisistema en tanto que se propuso transformar radicalmente en la sociedad de su tiempo.

Por el otro lado, algunas de las prácticas dentro del activismo se tornan generadoras de imaginarios críticos alternativos al régimen visual hegemónico, actividades disidentes que procuran penetrar en los medios de masas para enfrentar tal hegemonía, donde la cuestión

²⁰⁶ Pérez Balbi, M., “Entre Internet y la calle: activismo artístico en La Plata”. En *Versión*, Núm. 30, Octubre de 2012, p. 192. La autora repasa la terminología en uso y retoma el concepto de Longoni expuesto, matizando una definición en relación a las propuestas de otros autores. En vistas de que ambos espacios de prácticas se han desbordado y relacionado, sostiene que debemos entenderlos en función de una dinámica nueva, integrada. Ver también: Pérez Balbi, M., “Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico” en *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, (La Plata, 3, 4 y 5 de diciembre de 2014) y Pérez Balbi, M., “Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina” en *Question*, Vol. 1, Núm. 35, julio-septiembre de 2012, pp.140–153.

²⁰⁷ Ana Longoni desarrolla la idea de “Itinerario del 68” en diversos escritos: “Llamamos a ese proceso el itinerario del ’68, una secuencia de producciones e intervenciones públicas realizadas entre abril y diciembre de ese año, que pone de manifiesto el corrimiento de varios núcleos de plásticos experimentales, desde una posición alternativa a una de oposición (...) no sólo frente a las instituciones artísticas sino también frente al régimen militar entonces vigente, y aún al sistema capitalista” (Longoni, A y Mesman, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: EUDEBA, 2008, p. 21). También: “el itinerario del ’68, una secuencia vertiginosa de acciones y definiciones que articulan vanguardia y revolución” (Longoni, A., “Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”, En *Brumaria. Arte y Revolución*, primavera de 2007, pp. 61-77. y Longoni, A., “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia” en *Actas del I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes “Poderes de la Imagen”*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2001.

de artísticidad se reduce a un plano menor sobre el valor de las producciones como herramientas de empoderamiento.²⁰⁸ Esta línea argumental además considera a las audiencias como capaces de seleccionar contenidos, hacer un consumo propio de los imaginarios, superando la alienación capitalista.²⁰⁹ Por ese motivo, entendemos que el activismo artístico actual se desarrolla como prácticas que heredan tanto las experiencias y lenguajes de las vanguardias conceptualistas nacionales que desde los años sesenta desarrollaron actividades de avanzada sobre la escena artística y cultural argentina, como las herramientas y potencia expresiva de las nuevas formas de la creatividad urbana que también tienen una eticidad crítica para con el sistema; y por tanto, desarrollan una política en función de ellas. Asimismo entendemos que dichas *praxis* pertenecen al amplio espectro de prácticas creativas urbanas, pues al igual que en el caso del graffiti y del *street art*, proponen un modelo de autonomía y autogestión que las distingue de otras formas de arte político contemporáneo.

En las siguientes páginas examinaremos cómo se produce el roce entre las prácticas del activismo artístico en su interacción con la escena artística contemporánea, cuya tendencia a la absorción hemos puesto de relieve. En el caso del activismo, el aspecto político de la producción predomina por sobre los criterios estéticos, factor que determina mucho más fuertemente las relaciones con las instituciones que en los casos anteriores. Por tanto la transformación de la práctica es mucho más profunda fuera de los marcos de la militancia. Por tal motivo exploraremos la dinámica que puede asumir para no perder su carga política, desde algunos ejemplos que vinculan prácticas activistas en torno a proyectos de rescate y valoración cultural de las mismas, no meramente exhibitivas.

²⁰⁸ Brian Holmes, acreditado en Longoni, A., Lucena, D., Risler, J. y otros, “Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo”. Entrevista colectiva a Brian Holmes en *Ramona*, Núm. 55, octubre de 2005, pp. 7-22.

²⁰⁹ Tal como lo postula Michel de Certeau, existen pequeños espacios de resistencia que están dados por las “prácticas cotidianas de oposición”, elecciones de uso y consumos que el individuo puede realizar aún en el marco de una cultura dominante. Ver: De Certeau, M, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ ITESO, 2000.

Entre la herencia vanguardista y la ética antisistema

En la compleja trama de relaciones entre la escena creativa independiente y las instituciones florecen prácticas artísticas contemporáneas sustentadoras de lo político, herederas de las vanguardias artísticas que se movieron en el linde del sistema artístico. Es natural que se las vincule conceptualmente, entendiéndolas como parte de una cultura visual común. Pero esta vinculación, a simple vista lineal y directa, puede provocar contradicciones. El rol del productor que fluctúa entre el artista y el militante se encuentra en el mismo sitio de “desdefinición” que el término “arte político”.

En este nuevo espacio permanente de indagación surgen artistas y colectivos que se vuelcan al activismo desde dos variantes: por un lado como recorrido de profesionales formados artísticamente cuyos intereses convergen en la militancia política y social. Por el otro, militantes que encuentran en el lenguaje y recursos del arte los modos de dar cuerpo y visibilidad a su lucha. Entre estas dos posiciones se da lugar a un espectro de prácticas que sostienen modos políticos de existencia. Al igual que en el graffiti y el *street art*, estas producciones –performances- difícilmente entran en una categoría de arte en el sentido tradicional o comercial, pero al vincularse conceptualmente a la historia de nuestras vanguardias críticas, estas producciones pueden situarse con bastante facilidad dentro del paradigma artístico.

Desde finales de los años noventa y con la experiencia del colectivo argentino Grupo de Arte Callejero (GAC) se inicia una tendencia que supera el modo canónico de producción del arte político. Sus integrantes apelaron a los recursos del diseño gráfico, el stencil y los modos de la comunicación de guerrilla para crear nuevas formas de intervención y acción estético-políticas. Este y otros colectivos surgen desde fuera de los circuitos artísticos, en relación directa con los centros de militancia política, para quienes y por quienes trabajan. De allí que en primera instancia haya una separación del mundo del arte y su entorno institucional. En segundo lugar, son prácticas que se enfrentan a poderes hegemónicos tanto políticos como culturales, posición que también implica una ética en el manejo de sus relaciones con otras esferas. Al momento de su surgimiento, estas actividades rozaban el límite de la protesta, se producían en contextos a veces violentos y represivos en los que se exponía el cuerpo en un gesto radical de testimonio y desafío. En la actualidad, ya asimiladas como formas de la cultura, las prácticas activistas han creado un modelo al que se apela para la militancia contemporánea y dada su importancia, también se las ha

procurado entender desde sus aportes a la historia de las artes locales. Esta vinculación tiene al menos tres problemáticas derivadas que es importante poner en perspectiva.

Primeramente, el activismo artístico es permeable a las instituciones artísticas que se interesan por sus producciones y experiencias. Al remitirse al linaje de los conceptualismos críticos locales, es bastante sencillo incorporar estas producciones en su horizonte histórico. Sin embargo, esta vinculación abre el camino hacia la institucionalización: al ser entendidas como herederas de dichos conceptualismos críticos argentinos, los museos y las instituciones culturales pueden asimilarla con flexibilidad bajo el modelo del arte político. Parece necesario hacer una observación al respecto: si bien los colectivos activistas recuperan la experiencia precedente del arte crítico de vanguardia, han recibido también el conocimiento de que esta vinculación con la esfera institucional del arte nunca es neutral, de modo que eligen cuidadosamente en qué espacios insertarse de acuerdo a su ética (por ejemplo, las GAC han trabajado incesantemente con el Museo Parque de la Memoria). Desde allí es donde la inicial postura antisistema, base de las prácticas independientes, negocia lugares alternativos para legitimar posiciones intermedias y acceso a otras audiencias. Los activistas artísticos han sabido retomar la herencia de los proyectos vanguardistas sabiendo insertarse en algunos circuitos que otorgan reconocimiento e institucionalización evitando el debilitamiento de su programa político. Veremos en páginas siguientes qué estrategias y qué límites manejan para cumplir este objetivo de vincularse sin perder autonomía y poder crítico.

Una segunda situación frente a la tendencia a la institucionalización de la creatividad urbana, es la problemática derivada de la adopción de la calle como la matriz en la cual las prácticas adquieren pleno sentido; esto modela todo vínculo con otros sitios en los cuales la participación se da por medio del registro, los formatos de taller y debate, y otras actividades no ligadas específicamente a la producción (una situación que se da en los casos de arte *site specific*). Son Prácticas que capitalizan la Historia del Arte (especialmente la del arte crítico) y lo utilizan como potencia de su mensaje sabiéndose mover entre la institución artística y la independencia. Hay que mencionar que ya estas mismas vanguardias se habían introducido en las problemáticas sobre los medios y la comunicación que en muy temprana etapa constituyeron influencias para el desborde.²¹⁰

²¹⁰ Nos referimos expresamente a los artistas plásticos que en los años sesenta y setenta conformaron una escena artístico-política como el Grupo de Artistas de Vanguardia integrantes de “Tucumán Arde”, los miembros del CAyC, o algunos de los nucleados en el Instituto Di Tella, por ejemplo.

La tercera observación respecto a los nuevos modelos de activismo tiene que ver con una ampliación de la actividad artística y política hacia otra esfera de militancia, ya que además de su inserción plena en el espacio público como entorno físico se caracteriza por la expansión hacia la esfera pública: los medios y especialmente las Redes Digitales. En este punto es donde encuentran los canales alternativos de existencia que posibilita Internet: páginas web, presencia en redes sociales, plataformas de creación y gestión de contenidos multimedia, por ejemplo. Este sostén es muy importante para artistas y colectivos que encuentran un espacio donde volcar y socializar una estructura militante en forma masiva, independiente y autogestiva. En esta vía, los activistas no requieren de los espacios institucionales para hacerse lugar y es una de las piedras angulares de su autonomía porque permite la pervivencia del imaginario y la difusión de sus propuestas de manera amplia.

En páginas subsiguientes retomaremos estas tres cuestiones que permiten comprender los puntos de fricción entre la “pulsión antisistema” con los procesos de interacción institucional cuando se trata de activismo artístico. Presentaremos un caso de estudio en el cual se dio una exitosa vinculación entre colectivos en actividad con las instituciones convocantes, que privilegió desarrollar las dinámicas propias de los mismos y articuló el trabajo en la calle con propuestas exhibitivas. Nos interesa rescatar la experiencia del proyecto “Calle Tomada” y su concreción en una muestra de trabajos de colectivos platenses de arte activista, realizada entre fines de 2009 y principios de 2010 en la ciudad de La Plata. Estos grupos se encontraron activando y produciendo en las calles paralelamente a los otros modos creativos, conviviendo con el graffiti, la gráfica callejera y el circuito del *street art*.

Desde fines de 2001 en adelante la ciudad sufrió importantes transformaciones debido a la coyuntura sociopolítica y económica. El circuito cultural independiente y autogestionado se posicionó como una escena fuerte y floreciente. La facilidad que propician los medios de comunicación actuales, las posibilidades de la web 2.0 y nuevos medios de difusión también son factores que han fortalecido las redes establecidas, espacios donde los grupos y actores que estudiamos tienen gran presencia. Por esta particularidad, el caso del proyecto “Calle Tomada” permite examinar a la luz de los complejos procesos coyunturales, las características de las relaciones entre el arte independiente y militante con las instituciones que proponen rescatar y fortalecer sus prácticas políticas.

El caso “Calle Tomada”: arte en la esfera pública como dispositivos de memoria y acción política

A fines del 2008 el Centro de Arte Experimental Vigo (en adelante CAEV o Centro Vigo),²¹¹ propone al Museo de Arte y Memoria de La Plata organizar una muestra sobre colectivos platenses de intervención urbana, de acuerdo a la idea de plantear un recorrido por antecedentes de las acciones artístico-políticas locales. El CAEV se proponía recuperar este linaje y poner en circulación el material de su archivo especialmente inspirado por un “viejo escrito de Vigo”²¹² «La calle: escenario del arte actual» (1971)²¹³ un ensayo-manifiesto en el que el artista hace circular sus ideas sobre la *praxis* artística como ejercicio creativo de la autonomía y transformación de la vida cotidiana.²¹⁴ Este ensayo condensa múltiples ideas –fuerza que proponen ejercer la práctica del arte más allá de los límites de su campo tradicional,²¹⁵ trascender el concepto de “obra” por el de acción o experiencia. Estas claves fueron determinantes para el proyecto, que terminaría por nuclear a los principales colectivos activistas locales. La participación se circunscribió a grupos actuando sobre la esfera pública con modos de comunicación y producción política en el cual el arte era sólo

²¹¹ El CAEV es un espacio legado por el artista platense Edgardo Antonio Vigo (1923 – 1997) figura paradigmática de nuestro panorama artístico. Funciona en la que fuera su casa, en calle 15 N°1187 (entre 56 y 57) en el centro de La Plata; es un espacio autogestionado que trabaja con personal voluntario y cuenta con un fondo documental dividido en tres áreas: biblioteca, hemeroteca y archivo. Funciona gracias a la dedicación de un equipo dirigido por la arquitecta Ana María Gualtieri. Ver: <https://www.facebook.com/centrovigo/>

²¹² Los orígenes del proyecto se relatan en un artículo de la revista *La Pulseada*, y el texto que presentamos está reconstruido en base a la entrevista realizada a Magdalena Pérez Balbi y Mariana Santamaría en el CAEV, y comunicaciones personales. Ellas han posibilitado además, acceso a la documentación fotográfica y referencias constantes sobre el evento. Ver: Pérez Balbi, M. “Calle Tomada: una muestra mutante, un espacio de encuentro” en *La Pulseada*, 82, agosto de 2010.

²¹³ Vigo, E.A., “La Calle: escenario del arte actual”, *Hexágono 71*, be, La Plata, edición del autor, 1971, recuperado de Archivo CAEV <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/hexagono-71.html> (Acceso: 25-8-2017)

²¹⁴ A efectos de plantear paralelismos entre las propuestas estéticas de E.A. Vigo y las escenas creativas urbanas -fundamentalmente en torno a este ensayo- exploramos diferentes conexiones en dos Santos, L., “Agitadores del día y de la noche. Pervivencia de las poéticas de Vigo en el *Street Art*” trabajo presentado en la *Jornada Internacional de Estudios sobre y desde Edgardo Antonio Vigo*, La Plata, 10 y 11 de noviembre de 2017, Universidad Nacional de La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (Edición en prensa).

²¹⁵ La revista no está paginada. El número que incluimos corresponde a la página de la digitalización que ha hecho el Centro Vigo. Ver: Vigo, E.A., “La Calle: escenario del arte actual”, *Hexágono 71*, be, La Plata, edición del autor, 1971, p. 10.

una herramienta sustentadora de militancias.²¹⁶ Al momento no existía un debate académico cerrado en torno a la naturaleza de las prácticas, por lo cual el contexto era propicio para el trabajo de investigación desde el CAEV y consecuente con su política de divulgación, concretar una muestra.²¹⁷



Fig. 20 - Creatividad urbana. Comunicación de guerrilla para publicitar la muestra “Calle Tomada”, La Plata, 2010.

La convocatoria se concretó en dos etapas. Primero desde CAEV realizaron un relevamiento mediante entrevistas a distintos grupos activos. Esto permitió tantear las posiciones respecto a su *status* por dentro o fuera de los circuitos, algunos se reconocían dentro de un modelo de colectivo artístico y cultural, mientras que otros se consideraban un ala gráfico-visual de organizaciones de militancia política o simplemente activistas haciendo uso de herramientas artísticas. Algunos decidieron incluso no participar de la convocatoria. En una segunda instancia todos estos grupos conectaron desde sus redes con otros contactos y socializaron la participación más allá de los vínculos del Centro Vigo:

²¹⁶ “La propuesta inicial contemplaba la participación de artistas/productores individuales, *crews* graffitistas, colectivos de arte y agrupaciones político-culturales independientes (...) pero ante la posibilidad de que la muestra deviniera en un pastiche de intervenciones y en un collage ilegible de apropiaciones del lenguaje plástico, se decidió restringir la muestra a los colectivos”. Ver: Pérez Balbi, M., “Yendo de la calle al museo... y volviendo por la web: sobre “Calle tomada” y la intervención de LULP” en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Universidad Nacional de La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, 2011. También figura en los registros de la primera reunión con los colectivos, s/a, *Síntesis de la primera reunión de calle tomada:: 11.12.09* [Documento], archivo CAEV.

²¹⁷ En el documento de trabajo dejan expresa constancia de las motivaciones: “Reconocemos que las producciones platenses tienen, hoy en día, una especificidad (además de creatividad, articulación, variedad de intervención y otros aspectos) que las distingue del arte urbano/público y/o artivista del resto del país. Consideramos fundamental reconocer las influencias locales y nacionales de estas producciones, así como la articulación entre los diversos colectivos y la variedad en los formatos y soportes de la intervención para dar cuenta de este fenómeno. s/a, *Síntesis de la primera reunión de calle tomada:: 11.12.09* [documento] archivo CAEV.

La segunda etapa fue netamente colectiva. Desde diciembre de 2009 al día de apertura, en reuniones plenarias se ponía sobre la mesa cada uno de los aspectos de la muestra: el nombre, la fecha, la organización del espacio, las propuestas de cada grupo, (...) todos los participantes discutiendo y dándole forma a esta muestra que también era un espacio de encuentro, un laboratorio de experiencias colectivas o una nueva instancia de coordinación entre grupos e instituciones que tenían un eje común: la intención de activar el espacio público.²¹⁸

Esta dinámica demuestra la heterogeneidad de los posicionamientos al seno de los colectivos: mientras algunos consideraron al menos interesante ponderar una interacción institucional, otros directamente se abstuvieron de toda participación en marcos distintos a la autonomía que les brinda un accionar público.

Un aspecto a destacar es la transversalidad de la gestión de todo el evento, basado en instancias críticas que permitieron a los participantes hacer un ejercicio sobre las circunstancias contextuales, ponderar el valor de ocupar nuevos territorios, tomar parte en espacios con dinámicas distintas a la calle y acceder a otros públicos no habituados a estas producciones. Fue muy significativo que los proyectos se generaran expresamente para la ocasión y no haber sido una exhibición meramente de registros. También hay que remarcar que algunas propuestas fueron reales intervenciones y los problemas a los que se enfrentaron²¹⁹ revelaron que el espacio público no es un lugar inocuo, que existen tensiones y pugna permanente y que sostener la práctica siempre es una actitud política. El caso de La Grieta, por ejemplo, incluyó episodios de violencia por parte de la seguridad del Teatro Argentino de La Plata y la policía, que increparon a los miembros del colectivo que se encontraban realizando pegatinas con frases en la vereda del complejo, actividad que llevaban adelante con los niños de sus talleres. Luego del enfrentamiento decidieron añadir a la intervención la frase “Usted está ingresando a un espacio público de uso privado”, parodiando la respuesta por la cual se les negaba el uso del lugar público para llevar a cabo su actividad propuesta en “Calle Tomada”.

²¹⁸ Pérez Balbi, M., “Calle Tomada: una muestra mutante, un espacio de encuentro” en *La Pulseada*, 82, agosto de 2010.

²¹⁹ La experiencia acontecida con dos proyectos dentro de “Calle tomada” (el de Ala Plástica y el de La Grieta) dan cuenta de los problemas que enfrentan al friccionar políticas de uso del espacio público. Ver “Pérez Balbi, M., “Calle Tomada: una muestra mutante, un espacio de encuentro” en *La Pulseada*, 82, agosto de 2010 y registros de estos hechos se recuperan desde los blogs de la muestra y del grupo La Grieta, entre otros.



Fig. 21 – Creatividad urbana y activismos “Usted está ingresando a un espacio público de uso privado”, pegatina con engrudo sobre el acceso al estacionamiento del Teatro Argentino, intervención del colectivo La Grieta para el evento Calle Tomada.

En los temores acerca de la banalización de las prácticas políticas se evidencia la inestabilidad de las definiciones que las sustentan, que estos colectivos han sabido transitar. Por un lado, en referencia a los modelos o tradiciones a los que habíamos mencionado al inicio de este capítulo, aquellos productores formados en entornos artísticos (puntualmente en la Facultad de Bellas Artes) tienen conocimiento de las herramientas que la vanguardia puso en práctica; conocen estas experiencias y el contexto sociohistórico en que tuvieron lugar como para ponderar la pérdida de potencia crítica al trasladar prácticas a entornos institucionales. Por otra parte, algunos colectivos se reconocen dentro de las tendencias artísticas, aunque no realicen producciones desde las disciplinas tradicionales. Son artistas dentro de circuitos alternativos, individuos formados y con dominio no sólo de las herramientas del arte sino de sus herencias. Otros, como ya mencionamos, son colectivos que utilizan las herramientas mencionadas con el fin de potenciar la visibilidad, transmitir un mensaje contra-hegemónico apelando a un discurso poderoso del arte. Ellos se conciben

militantes, no artistas. Se deslindan de este campo por cuestiones ideológicas. Es natural que propongan eliminar el “aura del objeto artístico”. Conciben la práctica artística vinculante, movilizadora a través de lo sensible para la construcción de lo político. Con esta concepción el activismo artístico trabaja fortaleciendo vínculos afectivos y privilegia las instancias de encuentro que promueven consensos a través del diálogo, bajo un “modelo colectivo”.

En función de la crisis económica del 2001, se puso de relieve un proceso que la historiadora del arte Andrea Giunta describe como “modelo colectivo” que posibilitó el sostenimiento grupal de las actividades que no podían sustentarse individualmente. Esta forma colectiva de organización respondió a la situación coyuntural, inspirada por el tipo de estructura que tienen los movimientos sociales. La especialista advierte el problema de extrapolar el modelo en forma directa, pero señala la extraordinaria dinámica asociativa del período:

No es posible trasladar horizontalmente las prácticas de la protesta popular a las formas de organización artística. Ambas fueron previas a la crisis, cuando no estaban marcadas por la misma urgencia. Algunos grupos de artistas carecían incluso de una motivación social inmediata. Pero todas las formas de organización colectiva se intensificaron inmediatamente después de la crisis, y en ocasiones, se vincularon en un mismo espacio y bajo un mismo lema señalando un momento extraordinario de investigación sobre las redes de sociabilidad.²²⁰

Si bien las circunstancias económicas hicieron necesario agruparse para sostener la actividad del taller, los intereses de los artistas también se inclinaron por la producción grupal y por la voluntad de expresarse en entornos de sociabilidad colectiva -para volcar toda la desazón y el descontento- una catarsis en las calles.

En el *corpus* de “Calle Tomada”, apreciamos las varias posibilidades estética del activismo en base al trabajo de colectivos, desde propuestas conceptuales con un eje puesto en lo procesual o performático hasta elaborados trabajos visuales que simulan un entorno de diseño contemporáneo, totalmente alejados del imaginario tradicional del arte político. Dicho imaginario amplio que ponen en vigencia depende de los linajes a los cuales se adscriben (por ejemplo al muralismo libertario y su tradición) aunque se evidenció la necesidad de salirse de los métodos y estéticas típicas de la militancia política tradicional. Hay un uso frecuente del recurso sobre la imagen “vectorizada”, propia de cierta concepción de lo digital, que se ha puesto de moda en estos años (como por ejemplo el proceso de iconización de Jorge Julio López). Estrategias como la señalética que hizo célebres a las

²²⁰ Giunta, A., *Op. Cit.*, p. 17.

integrantes del Grupo de Arte Callejero (GAC), también son recursos visuales que modelan la experiencia del activismo artístico contemporáneo.



Fig. 22 – Creatividad urbana y lucha política. Surcos – Praxis, derecha: cara del rompecabezas que repone la imagen vectorizada de Jorge Julio López (Calle Tomada, 2010) del mural de la izquierda realizado dos años antes en el edificio de la entonces Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación de la UNLP. La Plata, 2008.

Se suscitaron diferentes problemáticas en el desarrollo del proyecto, muchas de las cuales se insertan en los debates propios acerca de las prácticas de creatividad urbana. Una de ellas es la tensión inherente al traslado al interior de una sala de una actividad pensada para generar disrupción en la esfera pública; su consecuente pérdida de potencial político. La posibilidad de un cambio ontológico sobre la práctica, mutando su punto de vista: de activismo a objeto de arte; también la sustancial diferencia entre la performance en un ámbito callejero frente a espacios institucionales de la administración pública:

Muchos de los grupos inicialmente no querían entrar al museo, lo veían como una cosa *snob*, o como el peligro de que se convierta en una obra de arte agradable y linda a diferencia de la potencia y del objetivo que tiene en la calle. En las distintas discusiones y reuniones esto se fue mediando y se fue comprendiendo a que apuntaba. Obviamente dentro del museo hay un público diferente pero que es un público válido y sirve para despertar al espectador que está acostumbrado al museo y que quizás en la calle no le presta atención a este tipo de intervenciones, al mensaje y el discurso que está detrás y eso es un ejercicio de memoria y por eso elegimos también este museo.²²¹

²²¹ Magdalena Pérez Balbi entrevistada para la inauguración de la muestra, el de mayo de 2010. Radio Futura La Plata, “Inauguración muestra colectiva Calle Tomada” [Audio] Viernes 9 de abril de 2010, recuperado de <https://radiofuturalaplata.blogspot.com/2010/04/inauguracion-muestra-colectiva-calle.html>

Las reuniones y jornadas de debate sirvieron para poner en cuestión lo que proponían el CAEV y el Museo de Arte y Memoria: hacer un mapeo de distintos colectivos, no estetizar el arte callejero ni cristalizar lo que pasa afuera mostrándolo en un espacio exhibitivo, que cada colectivo presentara una intervención concreta (un mural, objetos, un proyecto o con una producción procesual, talleres, con el formato y el soporte con que se sintiera más cómodo). Estas circunstancias del debate de la institucionalización de la creatividad urbana se torna aún más friccional cuando lo circunscribimos a un tipo de prácticas estético políticas donde el eje de la crítica antisistema es uno de los factores por los cuales se elige el ámbito de la esfera pública y la independencia de producción.²²²

Para este momento la cuestión del debate sobre la inserción en el espacio museístico se encontraba de alguna forma con un camino ya allanado por los colectivos activistas surgidos a finales de los años noventa. El período “poscrisis”²²³ es sin duda, un momento en el cual “la debilidad institucional (...) potenció las estrategias colaborativas que ya existían e incentivó otras nuevas (...) el reciclaje dejó de ser una opción para constituir una necesidad imperativa”.²²⁴ Esta coyuntura intensificó la actividad de algunos grupos que ya tenían una destacada práctica militante, como fueron el GAC, el grupo Etcétera, y el Taller Popular de Serigrafía, por ejemplo. A raíz del relevante papel de estas experiencias, enormemente transformadoras, el activismo se vuelve un destacado objeto de estudio y se realizan las primeras investigaciones en sintonía con el análisis coyuntural y la participación en contextos sociales conflictivos.²²⁵ Todo este interés culmina por sumar el de las instituciones artísticas del extranjero que invitaron a los artistas activistas a participar de bienales, lo que significó el inicio de un debate por el radical cambio de contexto de su producción, con la consecuente pregunta por el papel de su potencial crítico en este traslado.²²⁶ Las

²²² Como expresó Magdalena Pérez Balbi, algunos colectivos convocados participaron de las reuniones pero desistieron de tomar parte en la muestra final. Esto habla de las tensiones internas en los grupos, propio de territorios en disputa y del gran temor de muchos de ellos de ser cooptados por el sistema, de “estetizar” las acciones, considerando que este proceso debilita la *praxis* política.

²²³ Siguiendo a Andrea Giunta: “El término “poscrisis” remite al período que siguió al momento más radical de la crisis [posteriores al estallido político y social vivido en la Argentina a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001]. Fue este último un momento de cambios críticos, con niveles de emergencia e incertidumbre tan altos que devino en trauma”. Ver: Giunta, A., *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p. 19. Y ss.

²²⁴ Giunta, A., *Op. cit.*, p. 55.

²²⁵ Giunta, A., *Op. cit.*, pp. 58-59.

²²⁶ Participar de los circuitos consagrados del arte institucional le generó al GAC la fragmentación y el deterioro de vínculos afectivos en su seno, cambiando su visión sobre la práctica que llevaban

experiencias en que el trabajo de estos colectivos se expuso en otros ámbitos han sentado antecedentes que los grupos platenses no querían emular.

Como analiza Pérez Balbi, a estos primeros colectivos “el escenario post 2001 los posicionaba en un lugar muy distinto al que los había visto surgir a fines de los ’90, cuando se los mantenía en un “limbo de los lenguajes”, sin considerar sus prácticas como artísticas (por el circuito legitimado del arte) ni como hecho político (por los espacios de la militancia tradicional)”.²²⁷ De hecho en esos inicios las prácticas de intervención en el espacio público eran estrategias riesgosas, limítrofes entre la acción y el daño, una zona en pugna donde “establecer lo que es legítimo e ilegítimo es un proceso político. Y, en ese sentido, la lucha se establece cuando entra en tensión lo establecido con lo disidente”.²²⁸ Para el momento en que se realizó “Calle Tomada”, los colectivos activistas ya sostenían su derecho a expresarse en espacios públicos con un lenguaje y un código constituido como un *modus operandi* recurrente en cada marcha, escrache y momentos de movilización.²²⁹ El tránsito desde una disputa inicial por la esfera pública hacia un reconocimiento y valoración de las prácticas se fue dando progresivamente. Con su relevancia se constituyó en nuevos modos de ejercer la política: *praxis* asentadas en el territorio, en enlace permanente con las organizaciones, producidas en forma colectiva, coordinadas transversal y democráticamente.

Al tiempo en que se configuraron y adquirieron cierta fisonomía, los modelos del escrache, los señalamientos, el mapeo, entre otras formas, se convirtieron en herramientas de intervención de distintos colectivos con un alcance y potencial estimable, valorado en función de la posibilidad disruptiva de cada una de ellas. Para una construcción cultural contrahegemónica, se pondera la posibilidad de visibilizar historias subalternas, dar sentido y re-territorializar los espacios que son arrebatados al uso cotidiano por dinámicas impuestas

adelante. Estas reflexiones pueden apreciarse en GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, pp. 236-237.

²²⁷ Pérez Balbi, M., “Yendo de la calle al museo... y volviendo por la web: sobre "Calle tomada" y la intervención de LULI” en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2011.

²²⁸ GAC, *Op. Cit.*, p.216.

²²⁹ Ver: Chempes, G., *El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006 - 2008*. Trabajo inédito, 2009, recuperado de http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf (Acceso: 13-5-2018).

desde fuera, o estructuras alienantes. Las estrategias son múltiples y se refinan para adaptarse a las necesidades de la intervención pues

Hoy la lucha política es también una batalla cultural y que por lo tanto el campo de la percepción es un campo de batalla. En una ciudad sitiada por significados hegemónicos (...) dar la lucha en ese plano es estratégico y complejiza el escenario de la política. Atacar ciertos significados inscritos en la publicidad como filosofía del capitalismo, mostrar su lógica absurda, esquizofrénica, discute la legitimidad del sistema a la vez que propone una lógica de construcción contrahegemónica²³⁰

Acerca de este modelo de sociabilidad de los colectivos, vemos la perdurabilidad en el tiempo de las relaciones y nexos entre ellos como otra característica destacada de los grupos platenses.²³¹ Esta vinculación en red es palpable desde la reconstrucción en los sitios en línea mediante el acceso a las notas periodísticas, bitácoras y los registros de cada actividad en la que tuvieron parte. La mayoría ha mantenido perfiles en diversas redes sociales, además de recibir amplia cobertura en la prensa. Por ello parte de este trabajo debe a una investigación articulada sobre las plataformas digitales, la experiencia de circulación de información no mediada, privilegiando el punto de vista que los productores eligieron para dar a conocer sus obras. En el período en que trabajamos ya se habían desarrollado importantes acciones de las cuales existían múltiples archivos. Para la muestra podría haberse incluso utilizado el modelo de reconstrucción documental pero se priorizó generar una experiencia nueva que potenciara la crítica en los marcos que el entorno posibilitaba, sin recrear una ficticia situación al copiar estrategias de calle.

En relación a la vida de las redes, evidencia otra clave que caracteriza los colectivos activistas actuales: el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación. En estos entornos digitales se construyó actividad (como es el caso de los colectivos LULI y Desobedientes), se generaron comunidades y redes en un constante retroalimentación.²³² La intervención de la esfera pública -a través de la manipulación de los medios- es un aspecto fundamental

²³⁰ s/a “La lucha política es también una batalla cultural. Entrevista al colectivo Insurgentes”. *Encuentro interprovincial arte y política “La calle es Nuestra”* [entrada blog] 20 de agosto de 2010. Recuperado de <http://www.lacallenuestra.com.ar/> (Acceso: 29-8-2018).

²³¹ Por ejemplo, a la fecha se había desintegrado el colectivo “Sienvolando” pero sus ex miembros seguían vinculados y participando en otros grupos en su misma línea de activismo artístico y se encontraron trabajando en el proyecto de “Calle Tomada”.

²³² Luego de 8 años de pasada esta experiencia, transitar los espacios virtuales provoca la misma sensación que recorrer barrios abandonados. Las últimas actualizaciones de algunos quedaron estancadas en ese período. La vida digital parece haberse mudado a plataformas como *Instagram* y *Facebook*, ya varios de esos colectivos se han desintegrado (en algunos casos han publicado un “hasta siempre” sellando el ciclo de vida de esa formación).

dentro de las prácticas activistas antisistema.²³³ Este eje de investigación es interesante en sí mismo pues abre el interrogante de la construcción de la militancia en las posibilidades que hoy propone la virtualidad. El ciberespacio es un entorno plural, donde se puede acceder fácilmente a una enorme audiencia. A pesar de los esfuerzos por regular los contenidos en Internet, todavía es un espacio libre de censura que permite la circulación de información alternativa; esto la convierte en un medio esencial para el activismo y las culturas antisistema contemporáneas (anarquismos, veganismo, activismo medioambiental, entre otros) que requieren canales de comunicación en los márgenes mismos del sistema para evitar la invisibilización y neutralización de su actividad.

Todavía es necesario profundizar en el impacto que los lenguajes propios de ciertos entornos ejercen en la conformación de las prácticas del arte urbano. Hoy en día existen tecnologías de uso libre que permiten realizar mapeos y gestionar información en forma sencilla y efectiva, así como también la expansión de los sistemas de realidad aumentada (RA), geolocalización, análisis y visualización de datos, entre otras herramientas interactivas y gratuitas. De qué manera estas herramientas propician cambios en el activismo es un interrogante que surge a través de estos ejemplos, donde el uso de la tecnología es un componente esencial para el arte en las calles pues se encuentra profundamente arraigado a la cultura urbana. Para el caso de “Calle Tomada” la Web se utilizó como una herramienta en sí misma. Los *websites* con programación compleja que se crearon son una muestra del interés en explorar la potencialidad del medio al servicio del activismo.

LULI, uno de los colectivos participantes que tenía destacada trayectoria en la utilización de los recursos multimediales, preparó una intervención en dos locaciones: diseñaron un mural imitando la estética utilizada por el Gobierno provincial en sus afiches y comunicaciones que pintaron tanto en la sala del MAM como en un muro en la calle (Diagonal 74 entre 6 y Plaza Italia, La Plata). Los murales con el mismo motivo en ambas oportunidades contenían la frase: “¿Esto no es una contravención? No dudes, nosotros lo decidimos por vos”. Buenos Aires La Provincia.²³⁴ Añadieron además, otros textos críticos que cuestionaban la criminalización del uso del espacio público, en el marco del debate en

²³³ Lo que Brian Holmes llama “media activismo”, como parte de las estrategias de representación directa.

²³⁴ Parte de la actividad para el evento la analiza Pérez Balbi en “Yendo de la calle al museo... y volviendo por la web: sobre "Calle tomada" y la intervención de LULI” en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Universidad Nacional de La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, 2011.

torno a una propuesta de reforma del código contravencional de la provincia de Buenos Aires, promovido a fines del año anterior por la gestión del entonces gobernador, Daniel Scioli.²³⁵ La intervención de LULI para “Calle Tomada” estaba en sintonía con una acción en línea creada en rechazo al nuevo código. Este proyecto se propuso generar conciencia crítica acerca del uso del espacio público, mediante el análisis de los artículos propuestos por la reforma. De esta manera enlazaba toda su actividad política bajo la pregunta “¿Esto no es una contravención?”, haciendo una cita “culta” a la obra de René Magritte “Ceci n'est pas une pipe”, jugando doblemente con su sentido como acción y como producción artística.²³⁶



Fig. 23 - Creatividad urbana y activismo. “¿Esto no es una contravención?” Murales, LULI. a) producción en sala. b) vía pública (Plaza Italia, La Plata). Debajo: c) captura de pantalla acción web “Esto no es una contravención” y visita interactiva de 360° (sitio web desactivado)



²³⁵ El proyecto buscaba imponer la figura del “merodeo” y penalizar actividades callejeras, desalentando todo uso del espacio público. Ver: No al Código de Scioli, [entrada blog] 6-12-2009, recuperado de http://noalcodigodescioli.blogspot.com/2009_12_01_archive.html (Acceso: 13-5-2018).

²³⁶ Ver: Pérez Balbi, M., “Entre Internet y la calle: activismo artístico en La Plata” en *Versión*, N°30, octubre 2012, pp. 191-204.

Al interior de este debate el trabajo de LULI demuestra la importancia del contexto para categorizar una práctica de arte urbano. El *status* artístico de las producciones que reciben un marco de reconocimiento institucional y su financiamiento son distintos; la durabilidad de las mismas, la permeabilidad del mensaje, la exposición al vandalismo, etc. y una diferencia radical en cuanto a poner el cuerpo en la ejecución de las obras callejeras donde el autor puede pasar de artista a contraventor/ vándalo (con el consecuente riesgo de sufrir la detención, multa o cárcel).²³⁷ Para el caso, ambos murales fueron financiados por el presupuesto asignado al Museo de la Memoria, pero la diferencia ontológica entre uno y otro por su situación contextual posibilita que el trabajo en la calle sea eliminado, incluso penalizado, a pesar de haber sido concebido en el marco de una exhibición artística.

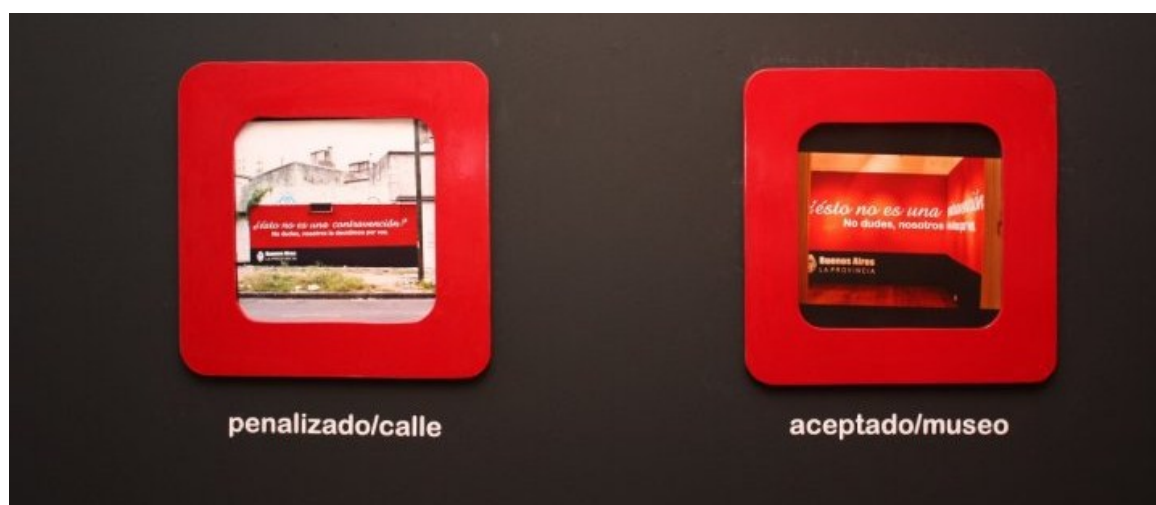


Fig. 24 - Parte de la instalación de LULI para “Calle Tomada”. El mismo mural en contexto artístico es aceptado como “cultura”, mientras que en la calle se convierte en una contravención.

LULI solía complementar sus intervenciones físicas con contenido en línea que ampliaba el debate o añadía información y contexto a las producciones, de forma que para “Calle Tomada” se generó una visita 360° a los murales, trabajos que funcionan también en relación con el sitio Web sobre la reforma al código contravencional que citamos.²³⁸ Estas

²³⁷ En la bitácora además puede leerse el texto que acompañaba a los murales. Ver: LULI tiene Blog, “Museo aceptado / calle penalizado. LULI “¿esto no es una contravención?”” [entrada blog] 12 de abril de 2010, recuperado de <https://lulitieneblog.wordpress.com/2009/12/20/esto-no-es-una-contravencion/> (Acceso: 13-5-2018).

²³⁸ “*Ceci n’est pas une contravención*” fue una acción web donde se difundía información sobre el nuevo código contravencional, destacando el artículo que habilitaría a la policía a actuar en forma abusiva sobre actividades en la calle que podrían ser reprimidas sin intervención de un juez. El sitio no se encuentra disponible actualmente pero pueden verse capturas en la bitácora en línea: LULI tiene Blog, “¿esto no es una contravención?” [entrada blog] 12 de abril de 2010, recuperado de

circunstancias son pensadas por Magdalena Pérez Balbi como desbordes del espacio público urbano que desembocan en la Web como “espacio público ampliado”: “la mera localización del mural determina si una pintada es arte o delito, pero además, obliga a trascender la experiencia estético-reflexiva del museo para trazar un puente con el espacio público (con la otra obra que está afuera), al mismo tiempo que dialoga con la página web”²³⁹. Allí se triangula la información contextual de estas imágenes disruptivas, que hacen un uso apócrifo de la identidad estatal a la vez que -jugando con la cita erudita a Magritte- denuncian los difusos límites entre las actividades lícitas y las contravencionales. En este complejo entramado dejan ver el poder que subyace a las instituciones de validar o sancionar producciones que en apariencia, son la misma cosa. La vinculación con la Web es totalmente necesaria para recibir un panorama completo del trabajo presentado, es el espacio donde confluye la información, el registro y se posibilita la participación pública mediante el acceso a comentarios. El sitio Web no está disponible desde que el servidor de *hosting* eliminó los archivos y dio de baja todas las páginas de su usuario por considerar transgredidos los términos que regían el servicio gratuito que los albergaba.

Siguiendo la idea de Pérez Balbi respecto de la caducidad de la información y el régimen de la Web, podríamos entender que la adopción de servicios gratuitos también es una metáfora de la actividad en la calle donde se interviene y se “apropia” de un espacio a pesar de lo efímero de la situación. En el caso de LULI, la desaparición de las aplicaciones, imágenes y contenido de sus producciones resiste en las capturas y reconstrucciones que quedan de ellas como vestigios al igual que mucha documentación sobre arte urbano que ya se encuentra físicamente desaparecido, descubriendo que la Internet también es un ámbito de prácticas efímeras, muchas veces contravencionales, a las que recurrimos y documentamos con insistencia a pesar de la complejidad de generar archivo. Otro de los aportes a la muestra realizados por el colectivo fue un corto documental proyectado también en la exhibición, donde se recopilan las motivaciones de los participantes para realizar acciones e intervenciones urbanas. Esta idea surgió desde los talleres y debates previos para la

<https://lulitieneblog.wordpress.com/2009/12/20/esto-no-es-una-contravencion/> (Acceso: 13-5-2018).

²³⁹ Pérez Balbi, M., “Yendo de la calle al museo... y volviendo por la web: sobre "Calle tomada" y la intervención de LULI” en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Universidad Nacional de La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

organización e incluía las voces en *off* respondiendo a la pregunta “¿Por qué intervenimos (en) la calle?”, imágenes filmadas y fotografías de las distintas producciones realizadas.²⁴⁰

LULI operó con naturalidad por las posibilidades que ofrecía la Web: diseños de entornos virtuales, aplicaciones, campañas de comunicación y bitácora se suman a todos sus trabajos físicos en forma interactiva, es decir: el recurso en línea no fue meramente un repositorio sino una plataforma que dialoga con el resto de sus producciones. Tal heterogeneidad y la consciente “no definición” del colectivo es una característica que lo convirtieron en único. A pesar del poco tiempo que duró la agrupación, la experiencia de LULI marcó un nuevo modo acción que se aleja de la tradicional performance y estética militante (de la que buscaron conscientemente distanciarse) entendiendo que el activismo podía tomar otros medios y otras configuraciones, sin perder potencia crítica. Al basar la presencia digital en espacios gratuitos, también hicieron uso de un modo de consumo diferente, fundamentado en manejo inteligente y alternativo de las posibilidades de la web. Para la época podía pensarse que cualquier contenido alojado allí tendría una presencia infinita (siendo la primera década del tercer milenio un período de enormes desarrollos de la Internet y particularmente de la plataforma Web 2.0 y las redes sociales). Sin embargo, al darse de baja el servicio de alojamiento por incumplimiento de los términos de uso, LULI perdió los archivos que habían generado, lo que convirtió a las experiencias en rastros, registros dispersos, capturas de pantalla y algún archivo de procesos y reflexiones en su bitácora en línea.

Vale la pena detenerse pues, y relacionar la costumbre de trasladar parte de la performance a los entornos virtuales, característico también de la escena del *street art*. Las producciones generadas tienen una vida en la red que discurre en paralelo, ya sea mediante la imagen digital o el registro videográfico, y también en las cartografías. Las acciones políticas clásicas no se documentaban para un posterior acceso o reconstrucción “estética”, aunque sí eran registradas por la prensa y por supuesto las imágenes existentes hoy en día son documentos históricos. En el caso de la creatividad urbana esta es una característica diferencial: tanto los graffiti como los murales e intervenciones son fotografiadas hasta el exceso. Lo mismo sucede con las nuevas prácticas activistas, porque funcionan en un orden de disputa simbólico que necesariamente se instala en Internet como esfera de la vida social.

²⁴⁰ El corto puede verse desde la bitácora de LULI o bien desde la plataforma Vimeo: Sin Ton Ni Son “Calle tomada 9 y 52” [video en línea] recuperado de <https://vimeo.com/12406502> (Acceso: 13-5-2018).

Las bitácoras, los repositorios de imágenes, las webs, posibilitan la distribución de los recursos y la llegada a audiencias amplias, se comparten en forma muy sencilla en redes, permiten extender una disputa ideológica. Internet es un enorme sitio donde se debe sostener presencia, sobre todo para colectivos que basan su actividad en territorios y redes. Para estos vínculos es indispensable la circulación de sus textos, manifiestos, documentación complementaria y contra información hallables en línea. En definitiva, las redes virtuales acompañan las interacciones físicas y evidencian una conexión constante entre producciones que se citan, se reconstruyen, se comparten y cuyos registros permanecen también como testimonios fragmentarios de las relaciones concretas.

Fluctuaciones en torno a la relación con los medios y el mercado en el caso de la creatividad urbana local: El arte urbano hoy

Hemos explorado la situación de fricción que genera la dinámica de inserción progresiva en el seno de las instituciones artísticas y culturales que sufren las escenas creativas urbanas a través de algunos ejemplos. Denominamos a este proceso como “institucionalización” de las prácticas, término que refleja la condición de pérdida de cierta autonomía al aceptar las reglas de juego que impone el acceso a otros ámbitos de circulación y creación como los museos, galerías y los nuevos circuitos artísticos. El proceso de acceder a otras esferas por fuera del espacio democrático de la calle implica que las instituciones que fomentan y financian las prácticas se posicionan como agentes críticos y asumen un rol de autoridad por sobre el resto de los miembros de la escena artística independiente.

Esta dinámica tiene lugar en dos coyunturas: la primera es por supuesto, la tendencia a incluir las producciones culturales subalternas en el campo de la cultura hegemónica, proceso que tuvo lugar para nuestro contexto desde el acceso al mundo del arte y la emergencia de circuitos de arte urbano consolidados desde el año 2008. La segunda es en respuesta a esta captación del movimiento por las modas, que genera un sector en disidencia y consecuentemente, refuerza parte del movimiento en sus bases radicales fuera del sistema. Todo ello amerita hablar distintivamente de las prácticas en función de sus actuales posiciones respecto de su ética antisistema y las relaciones que las afectan.

En los últimos años a raíz del debate terminológico se llegó a un consenso respecto del concepto de arte urbano (*urban art*). Debido a la inercia hacia la cual el *street art* indefectiblemente estaba virando, dada su progresiva inserción hacia los circuitos

institucionales (muestras en museos, nuevas galerías de arte urbano, exhibiciones y encargos gubernamentales, por ejemplo), se hizo evidente que las producciones en un entorno autónomo y/o clandestino no tenían igual *status* que aquellas en contextos inocuos de producción. Las segundas contaban con apoyo financiero y la posibilidad de concretarse con tiempos más extensos; el nivel de dedicación y detalle de estos trabajos no puede compararse con las obras que se realizan apresuradamente a horas nocturnas en un voraz intento por pintar sin ser descubierto. Si se cuenta con presupuesto acorde que incluye dinero para contratar grúas y andamios, se planifican trabajos de grandes dimensiones. En síntesis, el desarrollo de una actividad en marcos no sólo permisivos sino de promoción de las mismas es sustancialmente distinto.

Para distinguir estas producciones se ha propuesto el uso de una categoría que pueda dar cuenta de esta situación distintiva: el concepto de “arte urbano”. Seguimos la definición del historiador Ulrich Blanché:

“El término Arte Urbano es más amplio que *Street Art* y también incluye trabajos legales (...) fue y es a menudo un sinónimo de *Street Art*. (...) Arte urbano es una actividad realizada con el propósito de ganarse la vida, frecuentemente con motivos o técnicas reciclados de sus piezas en las calles sin la ilegalidad o auto-autorización y, a menudo sin el aspecto *site-specific*.”²⁴¹

Es decir que, cuando la actividad del *street art* sale del entorno de la ilegalidad, por ser comisionada o patrocinada, incluso fuera de su ámbito específico que es el espacio público, deja ser una práctica independiente para convertirse en el trabajo y la carrera de los artistas. El arte urbano incluso está enlazado a una escena global en el cual se vincula con las prácticas del linaje del *writing* y el *street art* que le dieron marco originalmente.

El gran desarrollo de este tipo de prácticas y la aceptación de la misma por parte de las audiencias hicieron que las instituciones se interesaran, fomentando relaciones de mecenazgo que culminaron por insertar a los productores independientes bajo la figura de artistas: siguiendo a Blanché, estos productores desarrollaron sus motivos y técnicas de calle pero en el entorno de nuevos circuitos (galerías exclusivas de arte urbano, festivales, *tours* y comisariado específico), accediendo también a espacios institucionales como museos, otras galerías y el patrocinamiento de instituciones. Como hemos explorado previamente, el año 2008 fue un período de consagración de las trayectorias que un grupo de productores desarrolló desde mediados de los años noventa: el inicio de una etapa de institucionalización

²⁴¹ Blanché, U. *Banksy. Urban Art in a Material World*. Tectum: Marburgo, 2016, p. 59. (la traducción es nuestra).

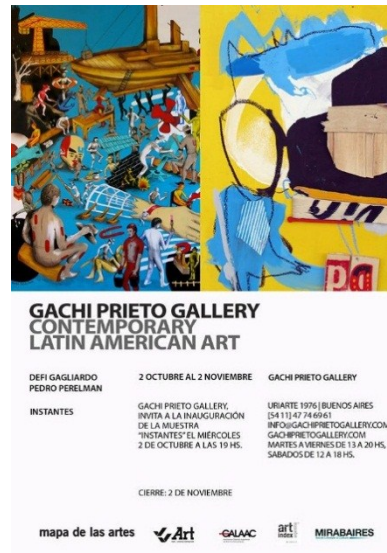
y consolidación de la escena que pasó de su estado de independencia hacia nuevas formas de intervención urbana, es decir: dejaron la ilegalidad para abocarse a sus propias carreras artísticas profesionales.²⁴²

El giro que provoca el cambio ontológico se produce cuando entendemos a las prácticas artísticas independientes desde el modelo performativo; donde se pondera la situación del contexto. Como hemos visto en el caso de Nazza Stencil/Plantilla, la misma imagen se pinta para la exhibición en el museo, o para la galería, pero el artífice elige principalmente ubicarlas en regiones urbanas desfavorecidas. Otros artistas como Pedro Perelman, pertenecen a una escena del *street art* que se desarrolló con interés de embellecer e intervenir lúdicamente la ciudad. El pasaje de su trabajo hacia esferas institucionales es menos friccional, aunque su imaginario dentro del “muñequismo” (que era más cercano a la ilustración y al diseño) fue virando hacia otro tipo de trabajos más pictóricos. Aún sin abandonar el muralismo, se encuentra inserto en el circuito de galerías de arte más tradicionales.



Fig. 25 - Arte urbano. Trabajos de Pedro Perelman (miembro de FASE). a) *street art* en 2007 (“Expression Session”, CABA). Mural para proyecto “Ruta de murales”, Bahía Blanca, 2016.

²⁴² En este contexto surgieron críticas de sectores más ortodoxos con las prácticas, y por supuesto se cuestionó el cambio de dirección de disciplinas que en un comienzo se embanderaban como antisistema. Ver por ejemplo: “¿Requiem para el stencil?” en *WokiToki* [Sitio Web] 20 de octubre de 2008 [actualmente fuera de línea], recuperado vía *wayback machine* desde <https://web.archive.org/web/20081020211704/http://www.wokitoki.org:80/pagina/67> (Acceso: 13-9-2018).



Trabajos de Pedro Perelman (miembro de FASE). Obra “de caballete” (“Sin Título 2” acrílico sobre tela, 50 x 50 cm., 2013) y d) Afiche de exposición “Instantes”, 2013.

Los productores que hacen del arte urbano su forma de vida, trabajan en contextos distintos a aquellos que pintan por su cuenta, subsistiendo de otras profesiones y obteniendo por sus propios medios los recursos para la actividad. La independencia les confiere la posibilidad de activar imaginarios alternativos y disidentes. Esta situación es menos evidente en algunas formas de arte urbano donde el artista, en su etapa independiente, no pintaba imágenes disruptivas. En esos casos el pasaje es entendido como un simple cambio de escenario o de condiciones. Por ejemplo, Franco Fasoli (conocido como JAZ) trabajó con *writers* pero desde el desarrollo de los personajes, mutando en distintas etapas su interés gráfico aunque siempre dentro de lo figurativo. Pasó de pintar terrenos baldíos en forma conjunta con otros graffiteros y artistas urbanos a realizar enormes murales monumentales. Dentro de la misma estética, realiza además collages y obras de caballete. Fasoli recibió formación artística desde temprana edad y gracias a su trabajo de calle obtuvo reconocimiento en la escena, para luego virar hacia un modelo más tradicional de la práctica, que es ahora su profesión.



Fig. 26 – *Street art* y arte urbano. Murales por Jaz. a) Tigre con estilo robótico (CABA, 2004). b) Mural con Pum Pum, etapa luchadores (CABA, 2008)



Fig. 27 - Arte urbano. Murales de Jaz, estilo monumental que trabaja en la actualidad. a) “Yawar fiesta”, Ciudad de Colonia (City Leaks festival, 2015) b) “Asado”, Buenos Aires (Festival Color BA, 2017),

Actualmente varios de los pioneros del *street art* son profesionales que destacan en un circuito de arte contemporáneo dentro del cual se ha establecido una categoría diferencial de artista urbano para quienes desarrollan/ desarrollaron arte en la calle. Sus páginas personales²⁴³ exhiben *currículums* donde se listan exposiciones y festivales, por ejemplo los citados Franco Fasoli y Pedro Perelman, Christian Riffel (Poeta) quien se dedicara al graffiti para luego desde 2008 dar un giro hacia otros imaginarios; Julian Manzelli (CHU, miembro de DOMA) también diseñador y director de arte, Pablo Harymbat (Gualicho), artista plástico.²⁴⁴ Todos ellos destacan en el muralismo urbano contemporáneo y desarrollan carreras artísticas, aunque algunos mantienen además sus profesiones de base; por el contrario entre los *writers* si bien algunos han migrado su práctica hacia el arte urbano,

²⁴³ Como hemos señalado, la importancia de la presencia en la Web para el *street art* es un factor distintivo de la escena. El cambio del *status* al convertirse en artistas urbanos también puede entenderse en el correlato de las páginas personales. En el caso de JAZ pasó de sostener un sitio bajo el dominio www.laspinturasdejazz.com.ar a reconvertir su perfil bajo su propio nombre en www.francofasoli.com.ar donde no se incluye información sobre su actividad pasada en el entorno del graffiti. (Accesos: 30-9-2018).

²⁴⁴ Como hemos visto en el caso de Franco Fasoli, todos los artistas mencionados comenzaron a identificarse bajo seudónimo o dentro de un colectivo, para más tarde posicionarse desde su propio nombre en la escena del arte urbano. La mayoría de ellos mantuvo actividad en redes sociales desde muy temprano, por ejemplo el “Fotolog” (de uso popular entre los jóvenes *circa* 2000) y otros espacios de difusión. En la actualidad sostienen perfiles más comerciales, con páginas que recuperan un *currículum* y un portfolio profesional.

muchos otros siguen sosteniendo una forma menos institucionalizada o más independiente (*underground*) de actividad. Esto sustenta la idea de que el graffiti es aún más antisistema que el *street art*, donde el imaginario pero principalmente la performance es mucho más radical y más difícilmente asimilable al circuito artístico tradicional.

A partir del reconocimiento que implicó la exposición del *Palais de Glace* en 2008, situamos en esta fecha el quiebre de la práctica del *street art* local hacia rumbos más institucionales que les otorgó otro tipo de reconocimiento por fuera de la escena creativa independiente, incluso los llevó a un progresivo cambio en sus imaginarios gráficos. Estos artistas ya no trabajan en la calle en la forma y dinámica independiente de antaño. Se dedican en su gran mayoría al muralismo en gran formato, tanto en el país como en el exterior, donde existen circuitos que lo promueven. En paralelo también desarrollan carreras profesionales en el ámbito de las artes, la ilustración y el diseño, que distan mucho del trabajo emergente de esos primeros años; además son patrocinados por curadores, instituciones y empresas. Esta dinámica del arte urbano contemporáneo a nivel global, está generando toda una nueva investigación en torno a la dirección en que el movimiento parece desarrollar en esta época.²⁴⁵

A pesar de este nuevo escenario, aún existe un sector conformado por artistas que no han abandonado una *praxis* más independiente y se sigue manteniendo en circuitos paralelos de trabajo en espacios *underground* -un circuito independiente de pequeñas galerías autogestionadas- y en la calle misma, situación más marginal a esta otra gran escena de muralismo pero que todavía consideramos dentro de la cultura y el movimiento del *street art* como formas de producción fuera del consumo masivo o *mainstream*.²⁴⁶

²⁴⁵ Entre otras preocupaciones de la escena académica actual, figura el papel que el arte urbano monumental está teniendo en los procesos de gentrificación. Puede ampliarse este tema en Abarca, J., “Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?” en *Urbanario* [Publicación Electrónica] 11 de diciembre de 2016, recuperado de <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido> (acceso: 03-01-2017)

²⁴⁶ En capítulos siguientes trataremos el caso de la Federación Argentina de Stickboxing cuyos miembros si bien viven de las actividades artísticas, lo hacen de forma independiente y autogestiva a la vez que siguen generando instancias de producción de arte en las calles en forma totalmente autónoma.



Fig. 28 - *Street art*. “Niño Gurú” Gran pegatina y stencil por Damita Dinamita. Barrio la Esperanza. “Corriente Continua” ciclo educativo de talleres de *street art* en los distritos municipales de Rosario. 2012. (der. vista dimensional del mural).

En definitiva: el término arte urbano es inclusivo y lo aplicamos a producciones de artistas que, proviniendo del linaje del *street art* y del *writing*, mantienen una estética desarrollada en sus trayectorias en la escena pero son obras legales, realizadas mediante subsidios o comisionadas por instituciones e individuos. También en esta línea se conciben las obras de artistas formados académicamente en el ámbito de las Bellas Artes que utilizan a la ciudad como un entorno *site-specific* para su trabajo, por tratarse de autores con un trasfondo en el circuito del arte contemporáneo, pertenecen a un linaje diferente. La diferenciación terminológica nos permite explorar características del *street art* local y de otras prácticas similares coexistentes, en relación a las coyunturas de su emergencia. Debemos tener en perspectiva que el mercado de las artes no era el mismo durante la poscrisis que en la actualidad, un espacio de muy difícil acceso y posibilidades laborales para los artistas emergentes, con instancias de consagración diferentes: salones, premios y llegadas a galerías de arte como circuito tradicional por el cual discurría la actividad artística profesional. Los artistas debían atravesar un proceso que les permitiera visibilidad y ubicación en este campo para poder sostenerse económicamente en sus prácticas y desarrollar carrera en un contexto de circunstancias económicas muy difíciles para el país.²⁴⁷ Siendo la calle un ámbito sin jerarquías, el acceso a una visibilidad de las obras y apertura

²⁴⁷ Un detalle del estado económico y social de la poscrisis y cómo ésta afectó particularmente al campo artístico local fue tratado por Andrea Giunta en *Poscrisis: Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

de audiencias fue clave para que estos artistas se pudieran dar a conocer en forma masiva y valorar un trabajo que fue recibido positivamente por el público.

Pero la principal diferencia que promueve el uso del concepto de arte urbano para estas producciones es la necesidad de diferenciar ontológicamente prácticas que están ya institucionalizadas -es decir, reconocidas y patrocinadas- de aquellas que aún se realizan en los marcos de la independencia y que en general persisten en esta dinámica por ser prácticas de oposición, que presentan imaginarios disidentes y se oponen tanto al régimen visual hegemónico como al circuito cultural masivo y dominante.

En las páginas siguientes exploraremos las estrategias de visibilidad de este tipo de prácticas fieles a la ética antisistema originaria. Los productores independientes desarrollan políticas acordes para su coexistencia en los intersticios, en épocas donde se hace evidente la tendencia a la institucionalización que termina por diluir y debilitar la carga crítica del arte urbano, aún el más comprometido política y socialmente.

Políticas de visibilidad e intervención del Espacio Público

La disputa por el espacio público: mecanismos de intervención

En el capítulo anterior exploramos una cuestión de la creatividad urbana que llamamos “ética antisistema” como un aspecto distintivo de estas prácticas. Dicho aspecto forma parte de las cuestiones políticas, que más allá de las militancias expresas, determinan la existencia de formas alternativas de cultura que buscan incidir en la vida social. La elección de la calle como el espacio de creación y circulación creativa nunca es neutra; los productores asumen que su mensaje tiene impacto directo en las audiencias y son conscientes de la responsabilidad que implica ubicar un imaginario en el contexto público. La primera de estas declaraciones es la de crear un arte gratuito, accesible a todos. La creatividad urbana siempre toma una posición política al intervenir conscientemente los espacios públicos. Esto muchas veces confronta con la dirección en que las administraciones²⁴⁸ deciden que dichos espacios públicos deben ser utilizados.

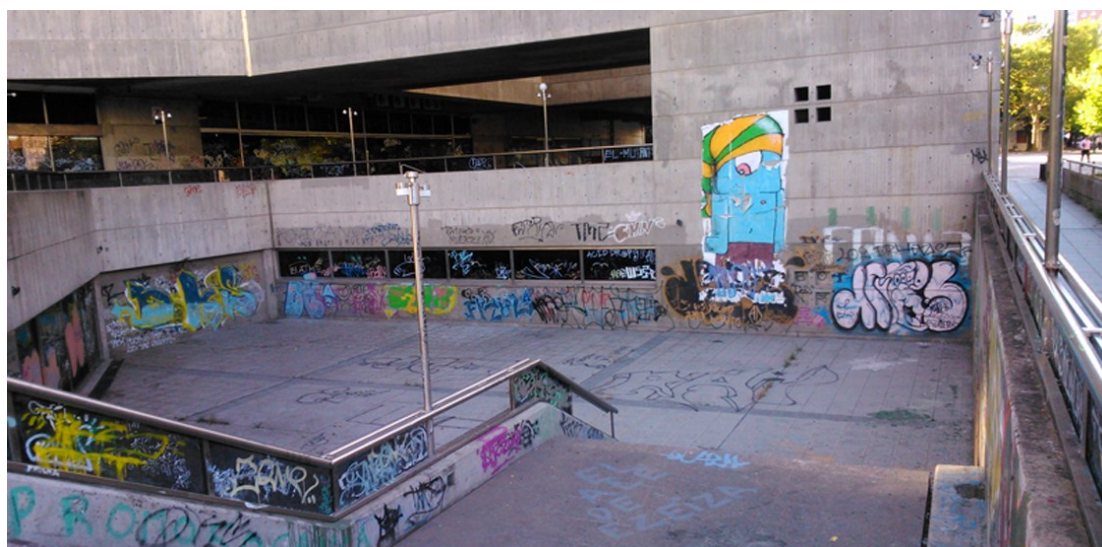


Fig. 29 – Creatividad pública independiente. Intervenciones con graffiti y *street art* en el complejo del Teatro Argentino de La Plata, *circa* 2015.

²⁴⁸ Entendemos por “administraciones” las instancias operativas en que el Estado organiza la vida social, instituciones que regulan y vigilan el cumplimiento de las políticas y normativas. Por ejemplo la Municipalidad de La Plata cuenta con una Secretaría de Espacios Públicos y Gestión Ambiental, dependencia que en 2014 ideó un programa para erradicar al graffiti. Ver: s/a “‘Pintó cuidar lo nuestro’: El municipio platense recuperó las fachadas de 6 colegios” en *Info blanco sobre negro* [sitio Web] 25 de agosto de 2014, recuperado de <http://infoblancosobrenegro.com/noticias/5095-pinto-cuidar-lo-nuestro-el-municipio-platense-recupero-las-fachadas-de-6-colegios> (Acceso: 17-6-2018).

Un caso ejemplificador de estas fricciones es el debate en torno al enrejamiento del Teatro Argentino de La Plata en el año 2015.²⁴⁹ La plaza seca del complejo era utilizada frecuentemente por *skaters* y *bikers*, además de ser un lugar de mucha actividad graffitera. Las autoridades del Teatro nunca propusieron intervenciones consensuadas con los usuarios, culparon el estado descuidado del sitio al uso que se dan los jóvenes e interpretaron al graffiti como vandalismo. Ante la imposibilidad de lograr acuerdos sobre el uso adecuado de este espacio público la situación se zanjó unilateralmente mediante la delimitación del perímetro por medio de rejas que, contrarias al espíritu del proyecto arquitectónico, pretendían salvaguardar la integridad del patrimonio.²⁵⁰



Fig. 30 - Postales de las políticas de administración del espacio público. Teatro Argentino, vista del complejo antes y luego de instalado el enrejado (abajo), La Plata, 2016.

²⁴⁹ El primer coliseo bonaerense, una de las más importantes salas líricas del país y destacado centro artístico, fue reedificado en 1987 luego de su destrucción parcial por el incendio del edificio original de estilo renacentista, de 1890. Situado en Avenida 51 (entre 9 y 10) en el eje fundacional de La Ciudad, el nuevo edificio es un complejo en cemento de estilo brutalista que incluye distintos niveles y una plaza seca.

²⁵⁰ En esa coyuntura se repudió la arbitrariedad de la decisión y se denunciaron varias irregularidades de magnitud respecto a la administración y uso del complejo. Ver: s/a, “Arquitectos cuestionan “oficinas provisionales” en el Teatro Argentino” en *El Día* [Edición digital] 8 de abril de 2011, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2011-4-8-arquitectos-cuestionan-oficinas-provisorias-en-el-teatro-argentino>, s/a, “El complejo del Teatro Argentino sometido a inexplicables descuidos”, en *El Día* [Edición digital] 12 de julio de 2015, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2015-7-12-el-complejo-del-teatro-argentino-sometido-a-inexplicables-descuidos>; s/a, “Festival por un Teatro Argentino sin rejas” en *ANRed* [Sitio Web] 1 de agosto de 2015, recuperado de <http://www.anred.org/?p=49949> y s/a, “El Colegio de Arquitectos rechaza el enrejado del Teatro Argentino” en *HOY* [Edición digital] 9 de mayo de 2015, recuperado de <https://diariohoy.net/interes-general/el-colegio-de-arquitectos-rechaza-el-enrejado-del-teatro-argentino-50585> (Accesos: 13-5-2018).



Con la medida desplazaron a los jóvenes que habían hecho de este sector su lugar de encuentro, así como a otros ciudadanos que lo utilizaban para su recreación. A pesar de que esta decisión arbitraria obtuvo una valoración negativa por parte del público y sobre todo por entes con fundada opinión como el Colegio de Arquitectos local, otros tantos aceptaron la política que en su momento se encontraba vigente para otros edificios de la ciudad (por ejemplo la Catedral). Dichas políticas asimismo, demostraron su inutilidad para generar un espacio libre de graffiti al tiempo que evidenciaron que la falta de mantenimiento y el desinterés por estos ámbitos se origina desde la administración misma.²⁵¹ Se pone en evidencia así, que el espacio público es un ámbito de todos pero administrado por el Estado, que muchas veces recurre a políticas no consensuadas y arbitrarias para su uso. Estos son los límites que los artistas urbanos empujan: las posibilidades de accionar sobre estos lugares como sitios de sociabilidad en vez de ser entendidos como no-lugares, espacios de tránsito. Las administraciones aún sostienen una lectura moderna e higiénica sobre ellos, donde no caben las huellas del habitar como el *writing*. Pretenden que sean zonas asépticas, despojadas. Esto es justamente lo opuesto al arte urbano.

²⁵¹ Como revela una nota donde se demuestra que a pesar de las rejas y de encontrarse frente al complejo una de las comisarias más grandes de la ciudad, la actividad de graffiti perdura pero a la vez, la falta de limpieza y mantenimiento de estos espacios le confieren un estado mayor de abandono. Ver: s/a, “Teatro Argentino: las rejas no frenaron las pintadas y el deterioro” en *El Día* [Edición digital] 21 de julio de 2016, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2016-7-21-teatro-argentino-las-rejas-no-frenaron-las-pintadas-y-el-deterioro> (Acceso: 13-5-2018)

A estos conflictos nos referiremos en el capítulo presente; analizaremos las fricciones generadas al ejercer la autonomía y llevar una disputa sobre el uso del espacio público por medio del proceso de intervención del mismo. Mediante el acto de intervenir se ponen en juego no sólo la instalación de un imaginario alternativo sino que toma relevancia la performance que lo origina (hablamos siempre de imagen en amplio sentido, pues una acción también la consideramos una manera efímera de instalar el imaginario en el espacio público, recuperada a través de los registros) Para ello exploraremos las dimensiones que puede tomar la intervención urbana, a razón de sus múltiples intenciones, entre la estetización y la pretensión de un cambio al *statu quo*.

Un modelo de arte como intervención

En forma contemporánea a la emergencia del *street art*, los medios y las propuestas curatoriales, además de algunos trabajos académicos, han utilizado una terminología distinta para designar las prácticas artísticas que venimos analizando. Se volvió frecuente la noción de intervenciones urbanas, concepto que en un contexto complejo como el nuestro, se tornó problemático.

Desde una perspectiva en la que el arte produce objetos especiales a los que ordinariamente nos rodean, se instala la idea de dos esferas diferenciadas. Esta política de la mirada delimita la distinción entre el mundo del arte y el mundo cotidiano. En esa dinámica toman cuerpo algunas definiciones de Intervención Urbana: un traslado de “objeto del arte” hacia el espacio “profano” de la ciudad. Esta base conceptual para la “intervención urbana” ha sido abordada desde la teoría del arte, designando prácticas cuya intención es la de “estetizar” (en amplios sentidos). Una de las definiciones que seguimos fue la propuesta por la historiadora y especialista en arte urbano platense Cristina Fukelman, quien ha indagado acerca del carácter de las prácticas artísticas de intervención locales. En ese sentido, considera a la *praxis* como una dinámica que transforma entornos:

Acción artística diferenciada que modifica alguna o varias propiedades del espacio, el cual deviene en un espacio artístico dado que, por un tiempo, revela una particularidad que excede su fin cotidiano (...). En relación con los espacios elegidos para una intervención, éstos abarcan desde el más tradicional del museo al espacio público. En el último caso el término más apropiado es intervención urbana y ocupa, en la mayoría de los casos, las calles y plazas

más transitadas de la ciudad comúnmente relacionadas con los diversos poderes que se ponen en juego.²⁵²

Como lo define Cristina Fukelman, una intervención urbana tiende a generar espacios y vivencias que se tornan artísticas mediante la acción, creando experiencias estéticas, no objetos. El ejemplo sobre el que se sustenta es el caso de la “Intervención Magenta” donde un colectivo local forró íntegramente con papel crepé de ese color las veredas y los elementos instalados en la plazoleta frente a la Facultad de Bellas Artes de La Plata. Esta propuesta generó un espacio lúdico, llamando la atención sobre el lugar en donde habitualmente se congregan los estudiantes, gracias al vibrante colorido y el factor sorpresa.



Fig. 31 – Intervención, Colectivo Figuronos; papel crepé color magenta pegado al engrudo, Plazoleta calles 8 y 61 frente a la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, La Plata (2010).

Otra línea distinta de esta primera definición, es la que plantea Claudia Kozak como una clara conexión entre las prácticas contemporáneas y los métodos de subversión que los situacionistas²⁵³ proponían, sobre todo en la desviación o *détournement*: “Se trata de (...)”

²⁵² Fukelman, C., “Consideraciones acerca del arte de acción: hacia una designación de las prácticas platenses”, *Boletín de Arte*, Año 13, Núm. 13 [en línea] Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas artes, Diciembre de 2012, disponible electrónicamente en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/boa/13/13.html> (Acceso: 19-8-2016). Cristina Fukelman dirigió un proyecto tendiente a relevar, conceptualizar y documentar las prácticas artísticas creativas en el territorio platense, bajo distintos enfoques contemporáneos. Este trabajo originó abundante material teórico y de archivo sobre artistas y colectivos de la Ciudad de La Plata. Ver: <http://blogs.unlp.edu.ar/artesaccionlaplataXXI/> (Acceso: 1-12-2016)

²⁵³ La Internacional Situacionista generó no sólo un movimiento de ideología marxista y una estética de base surrealista, sino que aportó como vanguardia cultural una de las bases teóricas más sólidas de la crítica a la sociedad contemporánea. La herencia revolucionaria del movimiento ha sido vista como filiación directa de la “toma de la palabra” del Mayo Francés, que luego será modelo para el graffiti latinoamericano. Claudia Kozak recupera de los textos situacionistas un linaje de corte psicogeográfico para las intervenciones urbanas contemporáneas. Ver: Kozak, C., *Contra la pared*,

un modo de intervención que deforma, desplaza y reasigna significados en la trama urbana. La intervención de afiches publicitarios o carteles viales, a través de cambios de letras imágenes, o los mismos graffitis, que desvían el significado primero de una pared, son modalidades de la desviación”²⁵⁴

En este caso, la intervención urbana reviste un carácter que es no sólo estético sino dentro de un programa libertario (políticamente hablando). Su visión de la actividad está intrínsecamente relacionada con las tensiones inherentes al ambiente que da marco a la vida urbana, al contrario de la definición de Fukelman que se encuentra situada en un paradigma teórico propio del campo artístico y por ende las incluye dentro del sistema del arte. En todo caso seguimos pensando en situaciones y prácticas en las cuales no podemos separar límites de artisticidad y eticidad,²⁵⁵ pero en la propuesta Guy Debord encuentra su expresión culminante en el clima de protestas y exteriorización de un descontento existencial que se expresa entre otras maneras en los muros, adquiriendo forma de cita culta, referencia a poetas y filósofos. Desde esta mirada, la práctica de las intervenciones urbanas también tendría otro legado, una vertiente más poético-textual en comparación y complementación con la identificación hacia las experiencias de estetización que ha tomado el término.

En nuestro contexto el más célebre practicante de *detournements* es Oscar Brahim, quien desde los años 90 se dedica a la intervención de afiches y publicidades. Activo hasta el día de hoy, gracias a su profesión de taxista recorre toda la ciudad, dejando sus mensajes poéticos para interpelar al viandante. Brahim es un ejemplo de la práctica *outsider*, pues nunca ha dejado el taxi como medio de vida, sin embargo ha sido invitado en calidad de artista a hablar de su trabajo que es totalmente efímero y realizado con los recursos más económicos: para sus intervenciones actuales utiliza vasos descartables que recupera de la basura.²⁵⁶

Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, p. 55.

²⁵⁴ Kozak, C. *Ídem.*, pp.50-51.

²⁵⁵ Ver: Debord, G., “Teoría de la deriva” (1958) en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris, 1999.y Debord, G. y Wolman, G., “Métodos de tergiversación” (1956), *Acción directa sobre el arte y la cultura*, Madrid, Radicales Livres, No 5, 1998.

²⁵⁶ Acerca de su actual trabajo con vasos descartables, ver: Cabana, C., “Oscar Brahim, el taxi-artista que deja mensajes en el puente de Juan B. Justo y Córdoba” en *Almagro revista*, [en línea] s/f, recuperado de <http://almagrorevista.com.ar/oscar-brahim/> (Acceso: 18-5-2018).



Fig. 32 – Intervenciones urbanas. “Qué importa el antes, lo sé ahora”. Oscar Brahim, La Paternal, CABA, 2015.

Un tercer modelo propone a la intervención como fenómeno de choque asociado a ideas de invasión, intrusión y posesión. Éste pone el acento en la acción física y simbólica sobre un espacio y/u objeto de forma que el desarrollo gráfico es una marca o huella: “intervenir con y/o sobre algo” implica una provocación carente de ingenuidad, coquetear con los límites. El énfasis no está en la connotación artística de una intervención urbana sino en su carácter disruptivo. Un ejemplo de esta concepción lo proponen las pegatinas de gran formato del colectivo *Arte al Ataque*, como acción para denunciar la falta de mantenimiento edilicio que sufren las escuelas de la región. Dichas acciones interpelan al público con imágenes de potencia crítica, presentando niños cuyo derecho a la educación se ve vulnerado por la falla de la infraestructura (con paraguas por goteras, con cascos por derrumbes, ropa de abrigo por falta de calefacción). Las imágenes se proponen impactar desde el lugar en donde fueron ubicadas (paredones de las escuelas públicas).²⁵⁷

²⁵⁷ El 2 de agosto de 2018 murieron la vicedirectora y un auxiliar tras la explosión de gas en una de las aulas de la escuela N°46, del partido bonaerense de Moreno. Este hecho generó enorme repudio por parte de la sociedad ante el abandono en que se encuentra la infraestructura de las escuelas públicas. El colectivo *Arte al Ataque* realizó en septiembre una jornada de pegatinas en las escuelas públicas platenses para visibilizar el reclamo por el mantenimiento y mejoras edilicias, uno de los ejes de la lucha gremial docente en la región.



Fig 33 *Street art y militancia*- Pegatinas de grandes dimensiones, Escuela N°10, La Plata (2018)
Arte al Ataque. (Debajo detalle)



Al examinar cualquiera de las tres acepciones para el concepto de “intervención urbana” podemos apreciar la dimensión estética de la práctica en distintas dimensiones: para la primera, cumple una función gnoseológica pues posibilita la vivencia y re-conocimiento de entornos abandonados a través de los procesos de intervención a los que lo somete el artista.

Este modelo propone la *praxis* como una nueva forma de experimentar la ciudad. En el segundo caso la intervención deviene en ontología, una práctica que nos constituye en seres capaces de trascender toda normatividad impuesta socioculturalmente por medio del accionar sobre nuestro entorno más cotidiano, *praxis* libertaria de intencionalidad política. Por último en la tercera definición se pone el acento en la presencia disruptiva, una acción que interrumpe el discurrir lógico de un espacio o evento del cual queda un registro gráfico que señala y comunica una disidencia o provocación.

Por esta particular permeabilidad de la noción proponemos para el término, no un uso categorial sino adjetivacional: entender la intervención urbana no como género sino un modo de acción al estilo del *detournement*, que puede connotar distintas características: ser una actividad testimonial o territorial, una práctica gnoseológica o exploratoria estéticamente hablando, o bien ontológica al permitirnos constituirnos por fuera de la alienación de las estructuras sociales imperantes a través de la práctica estética liberadora. Creemos importante destacar este modelo adjetivacional puesto que se aplica a las producciones por fuera de sus propias categorías terminológicas: una pieza de graffiti entonces puede ser entendido como una intervención urbana dado que cumple con una o todas estas premisas que hemos considerado previamente, siempre que podemos acceder a información sobre el contexto en que se ha realizado, permitiéndonos un análisis más enriquecido del fenómeno. A la inversa, algunas propuestas visuales claramente no entran en el modelo de intervención. Siguiendo al especialista Javier Abarca, en los últimos años ha mutado tanto la práctica del arte urbano a raíz del desarrollo de la escena muralista, que se ha redefinido el concepto:

Se echan de menos las obras de escala humana que hablan al espectador de tú a tú, que sacan partido a su contexto, que juegan con la sorpresa y la intimidad, que cambian con el tiempo, y que se desperdigan por la ciudad incitando al espectador a explorar su entorno. En contraste, los grandes murales que han ocupado su lugar resultan monolíticos, unidimensionales y predecibles.²⁵⁸

Este tipo de trabajos tan radicalmente distintos al *street art* en sus orígenes, no se relaciona con el entorno en la forma de intervención que proponía inicialmente la disciplina. Se trata de obras realizadas para festivales y actividades curadas por especialistas y agentes administrativos que organizan estos eventos, en espacios “legales” donde toda la potencia

²⁵⁸ Abarca, J., “Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?” en *Urbanario* [entrada blog] 6 diciembre 2016, recuperado de <https://urbanario.es/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/> (acceso: 20-10-2018)

del gesto interventor ya no existe. Incluso el diálogo con el contexto en muchos casos es nulo y la dimensión monumental del trabajo no posibilita una apreciación íntima, a escala humana, del mismo. Esta parece ser la dirección hacia la que se está encaminando gran parte de la escena global, en la cual los artistas argentinos también están insertos.

Intervenciones, escraches y el activismo contemporáneo: las políticas visuales

En el capítulo anterior propusimos entender parte de la creatividad urbana desde el linaje de las prácticas conceptualistas locales iniciadas en los años sesenta y setenta. La llegada de la democracia a fines de 1983 posibilitó una activación de la esfera pública en donde estas acciones interrumpidas por la coyuntura sociopolítica se continúan como un linaje. El principal antecedente en este grupo de prácticas es “El siluetazo”.²⁵⁹ En esta línea comenzaron a ganar relevancia nuevos modos de visibilizar las protestas y tomar dimensión pública, constituyendo lo que Ana Longoni denomina “políticas visuales” formas de lucha dentro de las acciones de los movimientos sociales que se tornan herramientas en sí mismas.²⁶⁰ Estas prácticas no se habían pensado en el entorno del arte sino desde la militancia de las organizaciones de Derechos Humanos, donde se originan. Otro hito en la historia de los movimientos políticos nacionales lo constituye el surgimiento de H.I.J.O.S.²⁶¹

²⁵⁹ El inicio de esta práctica puede situarse durante la “III Marcha de la Resistencia” convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, aún en tiempos de dictadura, en lo que se conoce como “el Siluetazo”. Fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) con aportes de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, otras ONGs, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente. Ver: Longoni, A. Y Bruzzone, G., (Comp.) *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

²⁶⁰ Ana Longoni hace un contraste histórico sobre los “modos de hacer ver” como estrategias que los movimientos de Derechos Humanos eligieron para tomar lugar en la esfera pública (políticas visuales), indicando dos grandes matrices de representación de la figura del desaparecido: con acento en su identidad por medio de hacer circular su fotografía (forma que torna modélica la “foto carnet” del documento de identidad) o la estrategia al uso de siluetas (también en esa línea el uso de máscaras o manos). Una tercera modalidad la encuentra en la práctica del escrache. Ver: Longoni, A., “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Aletheia*, V.1, Núm.1, octubre de 2010.

²⁶¹ H.I.J.O.S. es la sigla que identifica a la organización Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, conformada por hijos/as de militantes políticos, sociales, estudiantiles y sindicales que fueron detenidos-desaparecidos por el terrorismo de la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). En 1995 conforman la agrupación para luchar bajo el lema “Juicio y Castigo a los genocidas” y la restitución de la identidad de nuestras hermanas y hermanos apropiados, y para reivindicar las luchas de los 30.000 detenidos-desaparecidos, entre otras causas.

en el año 1995, coincidente con la llegada a la adultez de la generación de los jóvenes hijos de desaparecidos y militantes exiliados por causas políticas. Ésta se constituirá en un nuevo organismo de Derechos Humanos que activará la esfera pública en demanda de juicio y castigo a los responsables de crímenes de lesa humanidad cometidos en la última dictadura. La organización tomó notoriedad por instalar el recurso del *escrache*, que se consolidó rápidamente como nuevo método de activismo: surge en 1996 para denunciar la impunidad de la justicia institucional, “palabra que significa en lunfardo “sacar a la luz lo que está oculto”, “develar lo que el poder esconde”: que la sociedad convive con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés, que hasta aquel momento permanecían en un cómodo anonimato”.²⁶²

En los inicios el escrache se posiciona como mecanismo de acción directa, rompiendo con la impronta tradicional de protesta. Se trata de una convocatoria a una movilización popular hacia el domicilio del genocida que permite hacer conocer al barrio que conviven cotidianamente con un criminal sin condena. Se demarca el sitio por medio de intervenciones (graffiti, bombas de pintura, etc.) en un clima carnavalesco en el que se canta al ritmo de una murga, se anuncia con megáfono la presencia del criminal y se realiza un repudio colectivo. El escrache es preparado con mucha anterioridad y para el mismo además se realiza gráfica específica: volantes, carteles y otro tipo de recursos visuales que buscan visibilizar y dar a conocer la situación de convivencia con un genocida. Para el escrache al domicilio del ex comisario Baume en La Plata, además se utilizaron, pancartas y figurones del personaje de la historieta *El Eternauta* (dado que Baume fue identificado como responsable de la desaparición de su libretista, el escritor Héctor Oesterheld).

H.I.J.O.S. tiene una Red Nacional en Argentina con regionales en varias ciudades y una red internacional. Ver: www.hijos.org.ar

²⁶² GAC, *Pensamientos, prácticas y acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 57.



Fig. 34 - Gráficas y *performance* en los escraches. Escrache a Baume en La Plata (2007) Mesa de Escrache Popular de La Plata, Berisso y Ensenada.

Así el escrache se construirá como modelo luego de las distintas experiencias desarrolladas en los años sucesivos, apoyados en la participación de militantes y artistas que definen un nuevo modo de hacer política desde un marco visibilizador y generador de conciencias, que propicia procesos de memoria y condena en un entorno activo y festivo: “La idea desde sus inicios era lograr que la gente repudiara a los genocidas sueltos, que existiera una “condena social” a falta de la condena legal. Se fue gestando el lema *Si no hay justicia hay escrache*.”²⁶³ El modelo se consolida al momento de constituirse en el año 1998 un espacio específico: la mesa de escrache popular. Esta fue inicialmente una de las áreas de trabajo de H.I.J.O.S. que en vinculación con las organizaciones en el territorio comienza a planificar las acciones del escrache con actividades previas:

La Mesa de Escrache Popular se traslada al barrio y comienza a relacionarse con distintas organizaciones sociales, centros culturales, murgas, centros de estudiantes, asambleas (a partir de 2001); se realizan ciclos de cine, charlas, actividades en colegios y plazas, radios abiertas. Hay una idea fuerte que el escrache propicia, una

²⁶³ *Ibidem*

idea de justicia que desborda la representación de la justicia legal: se trata de la justicia que construye la gente día a día, a través del repudio al genocida en el barrio, la reapropiación de la política y la reflexión de las problemáticas del presente.²⁶⁴

El trabajo artístico durante la movilización y el momento del escrache incluye despliegue de gráfica e intervenciones performáticas de distintas características. Estas actividades estuvieron sostenidas en la Ciudad de Buenos Aires, por dos colectivos principales: el Grupo Arte Callejero (GAC, encargado de las piezas de comunicación visual) y el grupo Etcétera (colectivo de origen teatral, que realizaba performances). Como explica Ana Longoni, la importancia de esta vinculación para la realización del escrache:

Tienen una implicación generacional muy fuerte con HIJOS y fueron cruciales los aportes de estos grupos en contribuir a darle forma a los escarches (...) como componente creativo pensado como una poética performática de ese movimiento. (...). La práctica de los escraches se distancia de la modalidad de lucha que habían inventado las Madres en al menos dos aspectos. Uno tiene que ver con la deslocalización, (...) esta idea de que el escrache puede ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento, “a donde vayan los iremos a encontrar”, (...) por el otro lado, el corrimiento del énfasis puesto en la figura de la víctima al énfasis puesto en la figura del victimario.²⁶⁵

Con este entorno el escrache se consolidó como práctica de acción directa vinculada con la ausencia de justicia en la Argentina, señalando la convivencia cotidiana con los genocidas que circulaban sin castigo. A partir del primer escrache que tuvo lugar en 1997 al médico Jorge Luis Magnacco²⁶⁶ le siguieron muchos más y se convirtieron en una nueva forma de manifestarse: “Antes, pensábamos en si iba un canal de televisión, ahora nos importa más el trabajo territorial. Uno de los beneficios que tenemos es que podemos hacer que se articulen otras agrupaciones en un barrio. Lo que genera el escrache es preguntarse qué pasó y qué es lo que pasa hoy.”²⁶⁷ Con el escrache, H.I.J.O.S. revolucionó la protesta contra la impunidad, aunque esta práctica no constituye un fin en sí misma sino una herramienta de

²⁶⁴ GAC, *Op. Cit.* p. 58.

²⁶⁵ Longoni, A., “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Aletheia*, V.1, Núm.1, octubre de 2010, p14.

²⁶⁶ Fue miembro de la represión, actuando como médico y partero en la ESMA, responsable de la apropiación de muchos hijos de detenidos-desaparecidos. En esos momentos trabajaba en un importante sanatorio de la ciudad y la denuncia pública logró que lo despidieran. Actualmente se encuentra en libertad condicional por cumplirse la mayoría de su condena. Ver: s/a, “El genocida escrachado” en *Página 12* [Edición digital] 17 de marzo de 2018, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/102220-el-genocida-escrachado> (Acceso: 13-5-2018)

²⁶⁷ Ginzberg, V. “Diez años de H.I.J.O.S.” en *Página 12* [Edición digital] 17 de abril de 2005, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-49866-2005-04-17.html> (Acceso: 13-5-2018)

acción, por tanto y aunque se acompaña de gráfica y performances, no existe un único modelo de desarrollo. Como expresa Magdalena Pérez Balbi:

El abordaje del despliegue expresivo de esta herramienta se reduce al detalle de las intervenciones gráfico-visuales o performáticas, en la que esta regional [H.I.J.O.S. capital] ha tenido amplio despliegue, de la mano de colectivos como el Grupo de Arte Callejero (GAC) o Etcétera, pero dejan de lado otras manifestaciones expresivas. La repetición y la recurrencia a estas intervenciones, relevadas y repetidas hasta el hartazgo y consideradas obras legítimas de activismo artístico han generado una lectura sinonímica entre las intervenciones de estos colectivos y el escrache en sí.²⁶⁸

El escrache de H.I.J.O.S. La Plata tiene ejes comunes con las demás regionales: un momento previo de investigación, otro de movilización y escrache propiamente dicho que es performático y activo, y un momento posterior que es el que se persigue con la denuncia: que la sociedad condene al genocida suelto con el que conviven (al retirarle el saludo, que se lo despida de su trabajo, que se le nieguen relaciones básicas como la posibilidad de comprar en el barrio, etc.) Como explica la especialista “el escrache es una apuesta a una acción posterior y permanente”.²⁶⁹

La potencia y contundencia del escrache para activar la memoria histórica y la condena social derivó en la apropiación del modelo por los nuevos movimientos sociales que lo adoptaron como herramienta de sus políticas visuales. Así sucedió con muchos colectivos platenses que colaborando con H.I.J.O.S. LP y la Mesa de Escrache Popular, se vincularon para la participación en otros reclamos por los derechos humanos y sociales, especialmente por la desaparición de Jorge Julio López. En relación a este caso y debido a la dimensión que tomó la situación -que actualmente cumple 13 años de impunidad- cada aniversario del hecho se realizan marchas que buscan mantener activa la memoria y sostener el pedido de justicia. De la misma manera, la ciudad fue triste escenario de varios femicidios, y se acudió al escrache como recurso para desocultar los hechos y mantener los reclamos por el

²⁶⁸ Pérez Balbi, M., "Muñecos y marchas. Cronología de los escraches de HIJOS La Plata (1995-2003)" en *8vas. jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016. ISBN: 978-950-34-1376-0

²⁶⁹ Pérez Balbi retoma algunas acciones que pueden ser consideradas antecedentes en el linaje de escrache, que tuvieron lugar en 1995 mientras se estaba consolidando H.I.J.O.S. La Plata, al tiempo que vincula tradiciones locales como la quema de momos de fin de año, o la murga dentro de las expresiones que acompañan la movilización, que al igual que la práctica del graffiti están muy arraigadas en la cultura local. Ver: Pérez Balbi, M., “Otros barrotes que los encierren. El escrache en HIJOS La Plata” en *Aletheia*, octubre de 2016 y una reconstrucción cronológica de actividades en Pérez Balbi, M. “Muñecos y marchas. Cronología de los escraches de HIJOS La Plata (1995-2003)” en *Actas de las 8vas. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016.

esclarecimiento de las muertes. No sólo se efectuaron movilizaciones, además se recurrió a otros mecanismos de memoria como los murales temáticos, entre otros modos de activar la opinión pública y promover consciencia sobre la violencia de género que afecta a nuestra sociedad.

Más aún: como hemos visto en el caso de “Calle Tomada”, algunos colectivos recurren a imaginarios que no responden a la estética habitual del arte político, desplegando recursos nuevos, activismo en las redes y prácticas que procuran un mayor impacto por medio de estrategias de subversión de lo cotidiano. El colectivo “Asamblea Justicia x Sandra” llevó adelante varias acciones para evitar el silenciamiento del asesinato de Sandra Ayala Gamboa en un edificio público del centro platense. El caso fue resonante pues puso en agenda el flagelo del femicidio cuando este tema aún no tenía la visibilidad de hoy.²⁷⁰ A lo largo de los años se instaló el rostro de la joven “vectorizado”, convertido en ícono en diferentes afiches, stickers y gigantografías, interviniendo especialmente el lugar en donde fue hallado su cuerpo y la zona aledaña no sólo con gráfica sino también con otros recursos.²⁷¹ No obstante estos dispositivos, recurrieron a una acción en la cual se imprimieron boletas apócrifas del impuesto inmobiliario, convocando a un falso vencimiento que tenía por fecha un nuevo aniversario de impunidad del caso.

²⁷⁰ Sandra, joven migrante y pobre, se convirtió en la bandera de la lucha feminista. El 22 de febrero de 2007 su cuerpo apareció en el edificio de Rentas; fue violada y asesinada por alguien con acceso al predio. Las oficinas estaban en obra, al término de la cual la administración quiso reabrir las silenciando los hechos. Las organizaciones miembros de la Asamblea lograron que en 2018 se reconvirtieran en un centro de contención para víctimas de violencia, la “Casa Sandra Ayala Gamboa”. Ver: s/a, “La Plata: reabrirán la Casa “Sandra Ayala Gamboa” como un centro de atención a la víctima” en *Infocielo* [periódico digital] 10 de septiembre de 2018, recuperado de https://infocielo.com/nota/95878/la_plata_reabriran_la_casa_sandra_ayala_gamboa_como_un_centro_de_atencion_a_la_victima/ (Acceso 12-9-2018)

²⁷¹ Las estrategias que tomó la Asamblea a lo largo de los años es analizada por María Eugenia Marengo, con interesantes documentos que permiten reconstruir el imaginario que puso en vigencia este colectivo, sus recursos y la incansable búsqueda de poner en agenda el caso que fue enormemente significativo para la sociedad platense. Ver: Marengo, M.E., “Arte en acción y movimiento: El caso de Sandra Ayala Gamboa” en *Aletheia*, Vol. 2, Nº 3, noviembre de 2011. También se puede recuperar una crónica de la jornada cultural convocada a dos años del femicidio en: “A 2 años y medio - Jornada x SANDRA AYALA GAMBOA” en *Socializate todx* [entrada blog] 19 de octubre de 2009, recuperado de <http://socializateitodx.blogspot.com/2009/10/2-anos-y-medio-jornada-x-sandra-ayala.html> (Acceso 22-10-2018)



Fig. 35 – Activismo. Mural-carteles en jornada artística y cultural, ex ARBA, La Plata (2009) Asamblea Justicia x Sandra. Debajo: instalación de una nueva imagen de Sandra en reemplazo de la que fuera destruida, que se colocó en esta misma jornada.



Para el marco temporal de nuestro análisis, es particularmente importante destacar que en la poscrisis del año 2001 la cantidad de colectivos actuando en el espacio público acompañando movilizaciones y escraches en otros marcos de militancias, aumentó notoriamente, demostrando el poder de estas políticas visuales. Dicho *modus operandi* se constituyó en un modelo de estrategias para activar la opinión pública, efecto que por supuesto persigue un correlato en la acción de la justicia. Por tal motivo, dichas estrategias perduran hasta la fecha: en 2017 la joven Johana Ramallo desapareció en La Plata y se presume que fue captada por una red de trata de personas. Para visibilizar su causa se pintaron varios murales con su rostro.²⁷² Lo mismo sucede en el caso del mural que conmemora a las cuatro víctimas de la “masacre de La Loma” en la misma ciudad; trascendiendo su valoración como obra pictórica, el mismo fue restaurado luego de que decidieran blanquear el sitio en el que se realizó en el año 2012.²⁷³ Estos murales (que hacen uso del recurso del retrato vectorizado de las víctimas) son espacios de la memoria muy celosamente custodiados, funcionan desde su condición de gesto por mantener vivos no sólo el recuerdo por los seres queridos, sino los reclamos de justicia. Por ello también son objeto de vandalismo o se los intenta eliminar debido a su constante señalamiento de responsabilidades a nuestros gobernantes, de nuestros muertos y desaparecidos, y de todos aquellos sucesos que la sociedad no desea olvidar.

²⁷² Al cumplirse un año de su desaparición se realizó el primero de varios murales que buscan mantener la búsqueda de Johana y reclamar por su aparición. Ver: Espíndola, C., “La Plata: realizaron un mural a casi un año de la desaparición de Johana Ramallo” en *La Izquierda Diario* [edición electrónica] 15 de julio de 2018, recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/La-Plata-realizaron-un-mural-a-casi-un-ano-de-la-desaparicion-de-Johana-Ramallo> (acceso: 18-8-2018). También s/a “15 meses sin Johana Ramallo: nuevos murales en la ciudad” en *Pulso* [edición electrónica] 27 de octubre de 2018, recuperado de <https://pulsonoticias.com.ar/22345/15-meses-sin-johana-ramallo-nuevos-murales-en-la-ciudad/> (acceso 25-11-2018).

²⁷³ El mural que conmemora los hechos de la llamada “masacre de La Loma”, en donde fueron asesinadas 3 mujeres y una niña (Ver: s/a, “Homenaje y mural por cuádruple crimen” en *Infoplatense* [periódico digital] 27 de noviembre de 2012, recuperado de <http://www.infoplatense.com.ar/nota/2012-11-27-homenaje-y-mural-por-cuadruple-crimen> Acceso: 21-8-2018) fue blanqueado en 2018, lo que generó el repudio y vuelta a pintar en jornadas colectivas que vinculan a familiares de las víctimas y agrupaciones feministas de la región. Ver: s/a “Restauran mural del cuádruple femicidio frente a la Plaza Paso” en *El Día* [Edición electrónica] 15 de mayo de 2018, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2018-5-15-2-43-10-restauran-mural-del-cuadruple-femicidio-frente-a-la-plaza-paso-la-ciudad> (Acceso: 17-9-2018)



Fig. 36 – Activismo. Intervención sobre baldosas, Plaza Moreno, La Plata (2017) en el marco de la marcha a 4 meses de la desaparición de Johana Ramallo



Fig. 37 - Activismo. Mural conmemorativo de las víctimas de la Masacre de La Loma, en reemplazo del que fuera blanqueado. Plaza Paso, La Plata, 2018.

No podemos dejar de mencionar que la violencia ejercida sobre estos imaginarios son clara evidencia del poder de estas intervenciones, que asumen la disputa por el espacio simbólico. Hay varios ejemplos: el ataque a los “pañuelos blancos” que representan a las Madres de Plaza de Mayo, sucedido en diferentes fechas y lugares (La Plata, Morón, Salta) y la remoción de las históricas baldosas alrededor de la Pirámide de Mayo.²⁷⁴ También en el marco de la lucha por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) que pudo llegar a debate parlamentario a mediados de 2018, se realizaron acciones y “pañuelazos verdes”. En La Plata se pintó el logo de la Campaña por el Aborto Legal Seguro y Gratuito frente a la Catedral siendo vandalizado al día siguiente. El escrache al logo de la Campaña se enmarca un clima de gran movilización social por la relevancia del tema; especialmente en los meses en que este debate tuvo vigencia se vivieron numerosas situaciones en las cuales se recurrió a estrategias activistas que lo ubicaran en la agenda pública.²⁷⁵



Fig. 38 - Activismos. Intervención con pañuelos a retratos escultóricos en paseos públicos. City Bell, Plaza Belgrano, 2018. Intervención sobre baldosas en favor del aborto legal (vandalizada), Plaza Moreno, frente a Catedral de La Plata, 2018.

²⁷⁴ El caso de la remoción de las baldosas demuestra el delicado consenso que debe existir para mantener el respeto por la memoria histórica, ya que en el marco de las tareas de puesta en valor de la Plaza de Mayo, la administración se puso en diálogo con las Madres que han hecho de este espacio un lugar de lucha y reivindicación de derechos. Quitar los pañuelos sin su consentimiento hubiera sido una enorme afrenta. Las baldosas originales se enmarcaron y entregaron, señalándose nuevamente los pañuelos. Ver: s/a, “Plaza de Mayo: qué harán con las históricas baldosas de los pañuelos de Madres” en *Clarín* [edición digital] 25 de enero de 2018, recuperado de https://www.clarin.com/politica/plaza-mayo-haran-historicas-baldosas-panuelos-madres_0_rJlGM9bLHz.html (Acceso: 30-3-2018)

²⁷⁵ Grupos antiabortistas pintaron el lema “Salvemos las 2 vidas” a su lado, en competencia por tomar visibilidad en este espacio público. Ver: s/a, “agrupaciones pro vida también pintaron las baldosas de Plaza Moreno” en *0221.com.ar* [periódico digital] 1 de julio de 2018, recuperado de <https://www.0221.com.ar/nota/2018-7-1-9-46-0-aborto-agrupaciones-pro-vida-tambien-pintaron-las-baldosas-de-plaza-moreno> (Acceso: 1-8-2018)

Concluyendo el análisis en torno a cuestiones de politicidad en estas prácticas, vemos a través de los ejemplos que el mural en el marco de los activismos toma una dimensión contemporánea que revitaliza los imaginarios de las políticas visuales. Desde las tradiciones académicas, el mural libertario y otras formas de muralismo y gráfica callejera, estos trabajos surgen de grupos militantes y se realizan en “jornadas”: eventos de carácter artístico y cultural que privilegian las relaciones comunitarias. La *praxis* entonces tiene una importante dimensión performática que la vincula con la práctica del *street art* contemporáneo, pero siempre en el sentido de ser intervenciones donde prima su mensaje antisistema o contracultural y no sus cualidades estéticas. A su vez, el muralismo en el marco del activismo ha incidido fuertemente en esta otra escena creativa, que se volvió más consciente del papel de las imágenes que se instalan en la esfera pública.²⁷⁶ Los artistas del *street art* han progresivamente adoptado una actitud que refleja su posición ética frente a la disciplina que, luego de tantos años de desarrollo atravesó distintas instancias de institucionalización. Muchos de estos productores eligen llevar a la calle un imaginario disidente, sabiendo que constituyen la voz de quienes no tienen otras instancias de hacerse oír. Por ejemplo Analía Regué, artista urbana contemporánea, ha desplegado estos últimos años una serie de imágenes feministas en paralelo a sus imaginarios del yoga y la naturaleza. Con “árbol de la esperanza, mantente firme” se propuso circular por distintos espacios una pegatina de gran formato que retrata un abrazo sororo para visibilizar la potencia del movimiento en contener a todas las mujeres, especialmente aquellas que están vulneradas en sus derechos más elementales.²⁷⁷ También con “Nuestra Señora de la Guardia Alta” (2019) está retomando las raíces de sus “mujeres del box”, a la vez que las une a los reclamos por la erradicación de la violencia de género.

²⁷⁶ Matías David López menciona que ante prácticas de intervención cultural como las que describimos, la prensa comercial construye una imagen que fluctúa “entre la negatividad y cierto reconocimiento de algunas prácticas, en tanto las mismas sean leídas como «artísticas»”. Por ello hay cierta tendencia a suscribirlas a las tradiciones muralistas más académicas cuando en la realidad se sustentan en éticas y políticas por fuera del circuito artístico. Ver: López, M., “Artistas vs. Vándalos: construcciones binarias desde la prensa comercial” en *CS*, N°22, mayo-agosto de 2017, pp. 55-82.

²⁷⁷ Ver: Dinamita Producciones [Página en Facebook] 18 de diciembre de 2018, recuperado de <https://www.facebook.com/134149019962439/photos/rpp.134149019962439/2216747258369261/?type=3&theater> (Acceso: 18-11-2018)

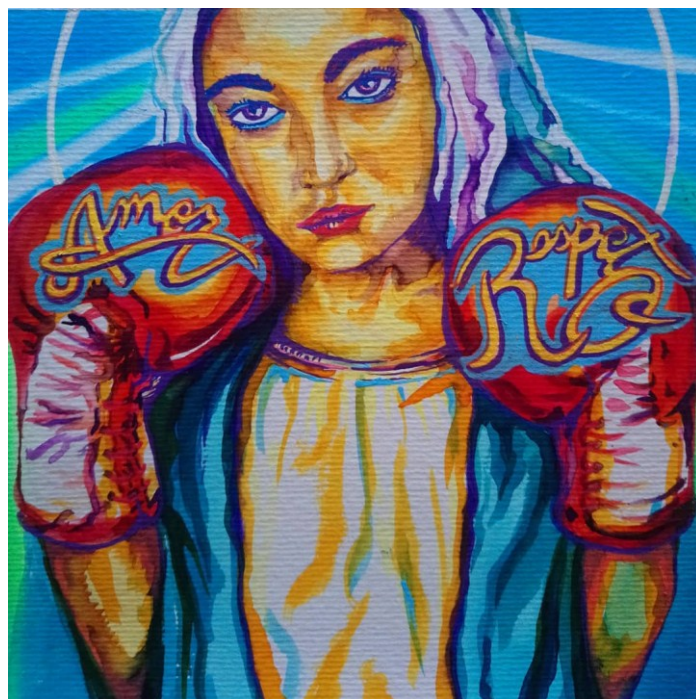


Fig. 39 - *Street art*. “Árbol de la Esperanza” (2018) Pegatina de gran formato y “Nuestra Señora de la Guardia Alta (2019) Ilustración. Damita Dinamita (Analía Regué).

Establecer diferencias entre un artista urbano y un activista artístico es un problema de límites sutiles e incluso podría resultar inútil en casos como el de Luxor, quien se dedica al muralismo pero su temática incluye un imaginario desde donde milita a favor del feminismo y las minorías: La pajarita, el lesbianismo, el empoderamiento femenino, entre otros, son los temas que más frecuente en sus murales. No podría escindirse su práctica de su militancia, aunque su intención siempre ha sido la de “embellecer” y llevar color a los barrios donde hace sus intervenciones.²⁷⁸ En la dimensión opuesta se encuentran quienes sí ponen en vigencia nuevas imágenes críticas y además utilizan espacios arrebatados para situar con mayor potencia este imaginario disidente. Este tipo de producciones son las que más sufren su “traslado” a los espacios institucionales. Entendemos que uno de los rasgos distintivos es la constante fricción entre la necesidad de independencia del entorno artístico frente a la posibilidad de institucionalización. A diferencia del *street art*, los activistas artísticos muchas veces deciden expresamente no posicionar su trabajo como arte, pues la introducción en esta esfera es vivida como pérdida de carga política de la performance y de

²⁷⁸ “Voy pintando relaciones disidentes, relaciones del mundo nuevo. Lesbianas, putos, travestis, relaciones que no se hablan en lo común, o si se hablan se hace desde la heterosexualidad. Yo retrato la vida de las personas, la complicidad que hay entre esas personas”. Ver: Pura Vida TV “Luxor Magenta en Pura Vida TV” [Video en línea] 8 de octubre de 2010, recuperado de <https://youtu.be/zICJmSF7yss> (Acceso: 25-11-2018).

sus producciones, fagocitadas por un ámbito donde se prima la exhibición y el carácter objetual o de registro descontextualizado. Más aún, los componentes de performatividad y “procesualidad” de estas prácticas las hacen incompatibles con su desarrollo en un ámbito que no sea la calle.



Fig. 40 – *Street art.* “Empoderate” – Calle 6 y 58, La Plata, 2017. Luxor.

Un ejemplo de la complejidad de interpretar estos registros se da en las pancartas con la silueta de Jorge Julio López²⁷⁹. Estos objetos fueron confeccionados por primera vez en ocasión de una performance que realizó el colectivo “Siempre” invitando al público a manifestarse al cumplirse seis meses de su desaparición. La actividad fue convocada a través de las redes sociales con intención de visibilizar el estado de impunidad sobre el hecho, y se trató de un evento complejo donde además de estas pancartas tuvieron un rol central el cuerpo, el movimiento y la palabra: se avanzó por grupos hacia el centro de la plaza Moreno

²⁷⁹ Jorge Julio López, albañil y militante peronista platense secuestrado durante la dictadura, se encuentra nuevamente desaparecido desde septiembre de 2006, luego de declarar en juicios por crímenes de lesa humanidad. Su testimonio permitió juzgar y condenar a varios represores que ejercieron un papel central en el circuito local, entre ellos el ex policía Miguel Etchecolatz. La militancia por su aparición con vida ha convertido su imagen en un emblema de la lucha por los derechos humano. ver: D'Alesio, R., “El circuito represivo que denunció Julio López” en *La Izquierda Diario* [Edición digital] 18 de septiembre de 2017, recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/El-circuito-represivo-que-denuncio-Julio-Lopez> (Acceso 12-05-2018)

portando las pancartas y al sonar de una campanilla, se gritaba el nombre de un detenido-desaparecido.²⁸⁰



Fig. 41 – Activismo Artístico. *Performance* en el marco del reclamo por la aparición de Jorge Julio López. Plaza Moreno, La Plata, 2007. Colectivo *Siempre* y público convocado.

La performance se ha podido documentar mediante las fotografías y por registros escritos hallables en artículos, ponencias y bitácoras en línea. Pero las pancartas trascendieron al convertirse en verdaderos dispositivos que posibilitan cuestionar la ausencia de López una y otra vez. Más aún: el recurso de su silueta replicado en murales, afiches y otros soportes logró generar en la sociedad la conciencia sobre la desaparición forzada, al no permitir el silenciamiento de la misma. En el capítulo siguiente analizaremos el recurso de la vectorización y la generación de nuevas iconografía para esta clase de prácticas.

Para el ejemplo mencionado, el rol del contexto de la calle es fundamental. Resulta imposible trasladar las performances a otro ámbito que no sea la esfera pública. Cualquier intento de exhibir aisladamente las producciones (o exhibir incluso un registro videográfico) siempre acercará una dimensión sesgada de las mismas, en muchas ocasiones dañando todo

²⁸⁰ Una descripción detallada de la performance puede conocerse en Montequín, D. y Estévez, M., “Colectivo Siempre - Danza y activismo”, *Actas del Congreso Internacional Artes en Cruce*, Ciudad de Buenos Aires, Agosto de 2013 y en el Sitio Web del Colectivo Siempre: <http://colectivosiempre.blogspot.com>

su potencial crítico. Este factor incide en la decisión de muchos de los colectivos de alejarse de marcos teóricos que los incluyan como producciones artísticas, prefiriendo insertarse en el campo de lo cultural como concepto más amplio. Pero por otra parte, a pesar de elegir la no-inclusión en el mundo “institucional” del arte, muchos de los miembros de colectivos activistas provienen de espacios de formación artística y poseen un notable conocimiento de las disciplinas y de los lenguajes, por ello también sus producciones pueden ser consideradas como prácticas artísticas contemporáneas desde sus desbordes, superadoras de los marcos institucionales originarios.

Como hemos venido señalando, se generan distintas fricciones al ejercer la autonomía y llevar una disputa sobre el plano simbólico del espacio público. Los imaginarios que dan forma y cuerpo visual a esta disputa lo hacen a modo de intervención sobre el entorno físico y su traslado a la virtualidad (examinamos las posibilidades de la intervención como práctica gnoseológica, ontológica y disruptiva), convirtiéndose en un activismo. Si bien algunas veces el *street art* propone una intervención meramente estética, para los casos en que asume compromisos éticos es una performance distintiva que procura incidir sobre la esfera pública a través de su mensaje. En las páginas siguientes abordaremos la respuesta que ha tomado un colectivo de mujeres de la escena creativa urbana frente a las políticas de invisibilidad que desarrollan agentes del circuito actual del arte en la calle. En una instancia de institucionalización cada vez mayor, las mujeres tienen una participación desigual que las deja en condiciones de inferioridad para su desarrollo en las distintas disciplinas. Veremos también cómo la influencia del colectivo feminista ha incidido en las relaciones establecidas en el seno de estas escenas, en donde se ponen en fricción además las dinámicas de la matriz cultural patriarcal que algunas instituciones ejercen y perpetúan. Las mujeres entonces, están llevando la práctica a una nueva dimensión al confluir con la lucha y la militancia del feminismo, generando nuevas políticas visuales.

Políticas de visibilidad: mujeres y creatividad urbana

Así como los artistas urbanos son cada vez más conscientes del rol que su trabajo puede tomar en la esfera pública como vehículos de opinión y de las posibilidades de dar voz a colectivos oprimidos y revitalizar espacios deprimidos, las mujeres de las distintas disciplinas se dispusieron a intervenir con las mismas herramientas en favor de un cambio de las condiciones de la escena actual: la aparente prevalencia de los varones en el ámbito

de la creatividad urbana, a quien los medios e instituciones han posicionado como figuras principales. En virtud de esto, los mayores y mejores encargos que reciben les posibilitan un mejor desarrollo, salario y proyección artística. Se termina por configurar un círculo en el cual estas figuras crecen y acaparan el centro de la atención, en detrimento de otras y otros miembros que, incluso con una trayectoria sostenida, no han podido trascender.

Este flujo de relaciones de poder que antes era impensado para quien actuara anónimamente en la calle, es hoy en día una construcción que sufre las mismas problemáticas que muchos ámbitos laborales, lo que no deja de ser una paradoja al seno de prácticas inicialmente independientes, antisistema y de alguna forma, no subordinadas a jerarquías. A la luz de las transformaciones que está sufriendo la sociedad gracias a una ampliación de los espacios del movimiento feminista, también en la escena muralista se está gestando una militancia de género consciente del potencial del colectivo, para lo cual ya se están dando los primeros pasos.

En agosto de 2018 un grupo de mujeres dedicadas al arte urbano hicieron visible un reclamo acerca de la desigualdad laboral que las afectaba, mediante la viralización de un video a través de las redes sociales.²⁸¹ Tras este potente mensaje se dio a conocer AMMurA (Asociación de Mujeres Muralistas Argentinas), surgida como consecuencia de una convocatoria cuya propuesta de remuneración consideraron indigna en comparación con ediciones previas: “Nos enteramos que en la edición anterior habían participado hombres y les habían pagado el doble de lo que nos querían pagar a nosotras por el mismo trabajo. La contradicción fue demasiado fuerte y a partir de ese momento decidimos boicotear el evento y eso provocó que nos empezáramos a juntar”.²⁸²

²⁸¹ El video alcanzó rápidamente una enorme cantidad de reproducciones, con impactantes estadísticas, despertando distintas opiniones. Ver: AMMurA (Video en línea) [Perfil Facebook] 13 de agosto de 2018 recuperado de <https://www.facebook.com/mujeresmuralistasarg/videos/297982844099702/?v=297982844099702> (Acceso: 13-8-2018)

²⁸² Mariela Ajas, reconocida artista y miembro de AMMurA comentó en una conferencia acerca del origen de la asociación: “en el mes de marzo de 2018 se convocó a muralistas para participar de un evento para celebrar el mes de la mujer en condiciones laborales muy desfavorables casi indignas y nos preguntábamos cómo ellos estaban buscando representar a la mujer (...) pero seguían manteniendo las mismas desigualdades por las cuales venimos luchando hace décadas”. Ver: “Presentación de AMMurA en #México de la mano de Mariela Ajas” [videoconferencia en línea] publicado en el perfil Facebook de AMMurA el 7 de noviembre de 2018, recuperado de <https://www.facebook.com/mujeresmuralistasarg/videos/272182876653345/> (Acceso 10-11-2018)



Fig. 42 - AMMurA. Captura de pantalla. Video denunciando las estadísticas de comisiones desiguales de obra pública entre muralistas varones y mujeres.

Estas desigualdades en materia de la repartición de los encargos públicos pusieron en evidencia el poder de la institucionalización del *street art*, ya que el apoyo para la tarea creativa crea y sostiene un círculo que fomenta siempre al mismo grupo de beneficiarios, ubicándolos en una situación superior para mostrar su trabajo.²⁸³ Por otro lado, la falta de transparencia en los concursos también fue un punto que destacaron desde AMMurA: denunciaron que los mecanismos que se ponen en juego para la selección terminan posicionando siempre a los mismos artistas, generando una escena endogámica en la cual un pequeño grupo de varones reciben todas las comisiones y una única representante femenina es la que rota su participación dentro de los eventos. En esta coyuntura, el colectivo toma posición pública con una serie de exigencias tras dar a conocer esta situación.

AMMurA se configuró entonces como una plataforma de difusión y visibilización del trabajo de las mujeres dentro de la escena del arte urbano, reclamando en concreto que en todo evento o propuesta de obra pública el 50 % de los murales sea comisionado a mujeres, así como los jurados para la elección transparente de estos encargos esté constituido con un cupo femenino del 50%. En definitiva lo que la asociación está reclamando es legislación,

²⁸³ El video indicaba la adjudicación desigualitaria del trabajo de obra pública a los artistas: 90% de los 25 viaductos, 15 grandes medianeras y 15 bajopuentes pintados 100% por varones. De los 5 festivales de arte urbano, 98 de los 117 muros (entre ellos los más grandes y mejor remunerados) fueron asignados a varones.

reglamentación y regulación del trabajo de los y las muralistas, para evitar todas las situaciones que conducen a la informalidad y desigualdad.²⁸⁴ A pesar de los pocos meses que lleva de conformada y gracias a una coyuntura en la que hoy el reclamo de las mujeres está tomando amplia relevancia y atención, AMMurA ya ha podido cosechar los primeros logros, entre los que destacan una ampliación de su voz colectiva hacia las muralistas latinoamericanas, que están emulando la iniciativa. La asociación ha generado un catálogo de chicas en la disciplina para visibilizar que en el muralismo hay muchas y muy buenas mujeres pintando. También ha preparado gráfica y videos para difundir los reclamos del colectivo en las redes sociales.

La experiencia de AMMurA nos exige plantearnos el rol de la mujer dentro del arte urbano. En primer lugar, los argumentos sobre su aparente ausencia tienen que ver con una concepción de la calle como un ámbito peligroso. Ya desde los orígenes del graffiti *underground* hubo pioneras que desafiaron las reglas asumiendo el modelo del *writer* dentro de la cultura, eligiendo una práctica con una alta cuota de peligrosidad. Las chicas que tomaron parte de este movimiento suelen referir la dificultad de encontrarse insertas en un ámbito machista, aunque los nombres de varias de ellas han trascendido debido a poder alcanzar la “fama” en relación a los valores del sistema de prestigio del graffiti: gracias a “hacerse ver” más y mejor, su estilo y su insistencia en la práctica en la que deben superar a los varones con el doble o el triple esfuerzo.²⁸⁵ Se ha señalado que muchas de ellas se inician en el *writing* desde su condición de parejas, acompañantes y asistentes, aunque todas han hecho el esfuerzo de imponerse por sus propios medios en las *crew* (sociedades de graffiteros) de las que forman parte. Como respuesta a esto, algunas han elegido seudónimos que no puedan distinguir su género, mientras que otras buscaron respuestas visuales que las acercan a estereotipos de lo femenino, como una manera de expresar su pertenencia (uso de tonos rosas, corazones y estilo ligado a iconografías femeninas).

²⁸⁴ Así lo expresan en el documento programático que comparten en la red. Ver: AMMurA “INTRO”, [documento de texto] recuperado de https://docs.google.com/document/d/1JzrT82WV8IDWTvu6az0x3lA70eUqHYUKGF-jdRyrY/edit?fbclid=IwAR0ji18R81mhRK_uz0EQbVVILmw7FFj91BuVbla59Rn9_nob2v3QSX_XXcUE (Acceso: 5-9-2018)

²⁸⁵ Craig Castleman rescata el valor de las chicas en las primeras escenas neoyorkinas. Gabriela Berti explica también que el rol de la mujer en la escena española estuvo signado por el machismo imperante en la cultura, que hoy en día todavía no ha desaparecido totalmente. Ver: Castleman, C., *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume, 1982, p. 73 y ss. y Berti, G. *Pioneros del Graffiti en España*, Valencia, UPV, 2009, p. 356 y ss.



Fig. 43 - AMMURa. *Flyer* denunciando la irregularidad en los concursos para adjudicar obras de arte urbano y estadísticas de la escena.

La cantidad de mujeres ha sido minoritaria en estas prácticas ya desde los orígenes, no obstante lo cual muchas han tenido un rol muy destacado en la historia del movimiento. Remontándonos a la experiencia de una de las *writers* pioneras de la escena del graffiti neoyorkino de los setenta, Lady Pink (Sandra Fabara) pintó graffiti en el metro -considerada una de las actividades más radicales- entre 1979 y 1985, demostrando que podía “hacerse ver” igual o mejor que los varones. Al ser una de las muy escasas chicas de la escena en su época, se convirtió en un ícono del graffiti femenino y un modelo para las nuevas generaciones. Como explica Fernando Figueroa en relación al contexto de emergencia del *writing*: “El graffiti neoyorkino no es ajeno a las pautas culturales de su época y en él mismo se observan los conflictos que se entablan entre las corrientes de pensamiento y acción feminista del mundo contemporáneo y el androcentrismo imperante”.²⁸⁶ A pesar de que hoy nos parece una precursora por haberse posicionado fuertemente en el ámbito del *graffiti writing*, Lady Pink no se considera a sí misma una militante feminista. Ella reconoce una

²⁸⁶ Figueroa Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006, p. 87 y ss.

fortaleza de espíritu que la convirtió en una referente dentro del linaje de las chicas del graffiti, en el que se siente una exponente más:

A medida que los tiempos han cambiado y el feminismo se ha puesto al día con la sociedad, muchas mujeres se interesan por el *street art* y el graffiti porque se están haciendo más fuertes, más resistentes, más tenaces, y no todas son femeninas, melindrosas y delicadas, y necesitan estar protegidas por algún hombre. Las chicas son más valientes y tan tontas e imprudentes como el siguiente chico y están mostrando sus cosas. Y creo que es un corte transversal de nuestra sociedad: (...) mujeres que invaden todos los aspectos de nuestro mundo y lo mismo que con los graffiti: pueden pintar a lo grande, pueden expresarse tan audazmente como cualquier chico y no hay nada que los retenga. Me gustaría pensar que puse un ejemplo antes en que no importa el tamaño que tengas, el género o cualquier otra cosa, solo se necesita mucha dedicación, mucho coraje y mucho corazón para hacer esto, y muchas mujeres han seguido este ejemplo.²⁸⁷

En la escena local, no se ha hecho un relevamiento de graffititeras pues al igual que en el resto del globo, son pocas las que participan y no tienen la visibilidad que han adquirido los pioneros, ni el resto de los *writers*. Este es un tema en el cual se hace indispensable ampliar e incluir su presencia en forma documentada. Rocío Calavera pinta desde 2005 y actualmente sostiene un colectivo femenino de graffiti llamado “Las Pasamontañas” que busca visibilizar y difundir las producciones de las chicas en el ámbito de una disciplina donde tradicionalmente han destacado los varones. Acerca de sus inicios comenta:

Yo pinto hace 9 años [2005] y empecé a pintar con brolite, con painter touch, muy de vez en cuando íbamos a Belgrano a pegar unas montana, teníamos unas revistas hiphop nation y gastamos la parte donde publicaban graffiti, había Internet pero no todos tenían en sus casas, ni todo el mundo tenía una cámara digital. (...) Hoy creo que las cosas son diferentes, hay demasiada información por todos lados (...) [la escena] creció un montón todo en cuanto a cantidad, pero la esencia del graffiti, para mí, es la misma. El graffiti es único, es un sentimiento que no tiene color, sexo, no hay frontera alguna... Eso sigue vivo, y eso es lo que más importa.²⁸⁸

Rocío ingresa al *writing* desde los espacios relacionados con las actividades de su adolescencia, bandas de música punk y el mundo de las ferias, donde participaba con sus fanzines. Decide comenzar a pintar gracias a su hermano que también realizaba graffiti desde su acercamiento al movimiento Hip Hop, de forma que permanecía en un entorno de pares, muy familiar. Aún sintiendo natural su ingreso a la disciplina, cuenta que “se hizo de abajo, siempre rodeada de chabones” y que incluso pintar en forma vandálica fue un desafío.

²⁸⁷ Mu'min, N., “This Is Not a Game: An Interview With Lady Pink” en *Jon Reiss* [Entrada blog] 31 de Julio de 2013, recuperada de <http://jonreiss.com/2013/07/this-is-not-a-game-an-interview-with-lady-pink-guest-post/> (Acceso: 27-12-2018). La traducción es nuestra.

²⁸⁸ Rocío Calavera, entrevista personal, 28 de agosto de 2018. También “Entrevista a ROCI CMN GRL” en *Valvular* [entrada blog] 14 de febrero de 2014, recuperado de <http://valvular-blog.tumblr.com/post/76200238545/entrevista-a-roci-cmn-grl> (Acceso: 29-05-2018).



Fig. 44 - Pieza graffiti de Rocío Calavera (ROCI), sobre paredones de la Escuela N°10 (Hall of Fame de la ciudad), La Plata, 2015 (foto 2018).

Rocío manifiesta haber aprendido entre pares las técnicas y logrado un desarrollo estético a través de los años que ya lleva en el entorno, para lo cual es vital la observación y mantenerse activa en forma constante. Ella pintó siempre en la zona sur del Gran Buenos Aires; fue así como conoció y formó pareja con un *writer* y se trasladó a Berisso, ampliando sus zonas de intervención a la región.²⁸⁹

Los escasos datos acerca de las mujeres de la escena terminan por demostrar una construcción de la historia del graffiti local que se sustenta en la práctica de varones, eludiendo el lugar que las chicas tienen y han tenido en estos espacios creativos.²⁹⁰ Algunas muy pocas han sido entrevistadas y han perdurado en la disciplina con el paso del tiempo, muchas veces transformando sus habilidades hacia profesiones que les permitan sobrevivir,

²⁸⁹ En La Plata instalaron junto a CEMA el *graffiti shop* “1984”; para muchos graffiteros una salida económica para sostener la disciplina mediante la venta de aerosoles y productos relacionados. Por cuestiones de la coyuntura, debieron cerrar el local en tiempos recientes. Actualmente ella se sostiene mediante pequeños trabajos de ilustración y la venta de materiales de graffiti de manera informal. Rocío Calavera, entrevista personal, 28 de agosto de 2018.

²⁹⁰ En el único libro sobre el *writing* local, *Graffiti Argentina*, no se menciona a ninguna graffitera. La única figura femenina que aparece es Pum Pum, que se dedicó más a la ilustración y al muralismo y no al *writing* pero colaboró activamente con los graffiteros locales.

siendo principalmente el *tattoo* uno de los ámbitos en el que encontraron posibilidades laborales.²⁹¹ En el caso de la escena del *street art*, si bien hay varias pioneras, son una minoría: Valentina Buratti (miembro del colectivo Burzaco Stencil) y Pum Pum son, junto a Cherrycore, las primeras en tomar relevancia en la escena por la constancia en “dejarse ver”. Ellas se iniciaron a principios de la década del 2000; hacia mediados de ese período es cuando surgirán más figuras femeninas. El problema de generar listados radica en que no existe documentación sistematizada sobre la cantidad de mujeres actuando en las calles: al ser esta escena tan efímera, las reconstrucciones actuales se basan en la información de la prensa, donde las chicas siempre tuvieron menos atención por lo que la visión de la misma siempre es sesgada, aparentando su ausencia.²⁹²

Un destacado rol en la escena del *street art* local tuvo a Pum Pum (Jimena) como protagonista. Formada como diseñadora gráfica, comienza a pintar en la calle tentada por amigos (ella ha señalado que principalmente Jaz y Nerf fueron quienes la llevaron a la calle, y con quienes ha desarrollado múltiples colaboraciones). Pum Pum fue tal vez la única que ha realizado murales con los artistas pioneros en el momento en que el arte en la calle estaba tomando forma. Sus personajes –el conejito, el gato, el pajarito y la flequilluda– se volvieron icónicos y su estética fácilmente reconocida, fue parte del imaginario que aquel entonces configuró un modelo de la práctica. Jimena fue una de las tres artistas mujeres que participó de la icónica muestra “Ficus Repens”, que como hemos visto, dio inicio a una institucionalización del *street art* local.²⁹³ A partir de estas participaciones ha seguido el camino profesional de la ilustración, gracias al imaginario que la hizo conocida. Al igual que la tendencia en progreso, los murales de Pum Pum también tomaron una dimensión monumental aunque no ha realizado muchas producciones de este tipo.

²⁹¹ Yasmin Lamerain (CHAZ) que sigue pintando actualmente y que también se dedica al tatuaje en forma profesional, se inició en el graffiti a los 15 años (aproximadamente en el 2002). Erica Chun Li es otra pionera dentro de la escena, se ha dedicado a la ilustración entre otras actividades, y actualmente tiene un *Tattoo studio*. Ver: Bressan Camps, G., “Graffiteras: una manera de habitar el mundo” en *Clarín* [edición digital] 1 de julio de 2014, recuperado de https://www.clarin.com/arte-y-cultura/graffiti-arte-calle-ciudad-buenos-aires-genero-trabajo_0_BJXbTRFw7g.html (Acceso: 29-05-2018)

²⁹² Se hace urgente un trabajo de campo con relevamiento, sistematización y difusión de los resultados de estas pesquisas en las que de momento nos encontramos trabajando, para poder aportar a una historia del graffiti en femenino y ampliar el conocimiento del rol de la mujer en la escena urbana creativa actual.

²⁹³ De un total de 68 personas (42 artistas y colectivos) convocadas para el evento sólo 3 fueron mujeres.



Fig. 45 - Arte urbano monumental. "Soñadora" Mural de Pum Pum para el proyecto *Art Plus, Color Way of Love*, Lishui, China, 2016.

Particularmente en torno a las figuras femeninas en el arte urbano, interesa destacar el rol que para la escena local tomó la Federación Argentina de Stickboxing, colectivo formado por Analía Regué en 2007 dedicado al *stickering*, también llamado *wheat paste* (pegatinas con engrudo). La singularidad de esta agrupación radica en dos cuestiones: la realización y circulación de las pegatinas sostenida sistemáticamente como actividad de intervención sobre el espacio público y la vertebración de la disciplina en escala regional.²⁹⁴ Con miembros en Buenos Aires y Rosario, se conformó mayoritariamente por mujeres. El modelo colectivo de la FAS logró la difusión de las pegatinas y su revaloración dentro de la escena del *street art* local, a fuerza de sostener sus espacios en forma autogestiva y colaborativa, pero paradójicamente no tuvo la repercusión que las demás pocas mujeres de este espacio creativo lograron en los medios.²⁹⁵

²⁹⁴ Acerca de cómo funcionó la Federación y sus particularidades, remitimos a un trabajo previo: Barragán, R. y dos Santos, L., "Pegar con efecto. El *sticker art* en Argentina desde la plataforma de Stickboxing", en *Actas de las 8vas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Bellas Artes, La Plata, 2016.

²⁹⁵ Damita Dinamita y La Wife (Marianela Leguizamón) se encontraban activas con la Federación para la época en que los medios configuran un modelo muralista de *street art* local, siendo Pum Pum la representante femenina más destacada a través de notas y entrevistas. Otras chicas como

La particularidad de la FAS radica en re-inventar un modo de la práctica, llamado *Stickboxing* (juego de palabras entre *sticker* y *kickboxing*, arte marcial), que a manera de deporte se convirtió en plataforma para la actividad de instalar en el espacio público distintas propuestas gráficas. A diferencia del muralismo, el stencil y el *graffiti writing*, el *stickering* es un tipo de disciplina que no se institucionaliza en la misma manera; las primeras han pasado de ser prácticas alternativas, contraculturales o independientes, a crear un circuito paralelo de arte que si bien no se maneja con los mismos estándares del campo artístico tradicional, tiene su propio sistema de prestigio. Para el caso de las pegatinas podemos ver que la disciplina ha permanecido un poco más marginal respecto del ámbito artístico institucional.



Fig. 46 - *Street art, stickering*. “Conciencia Mágica”. Federación Argentina de Stickboxing. Mural de pegatinas de 70 metros de largo, proyecto ganador del premio Itaú Cultural Arte Urbano. Parque Rivadavia, Buenos Aires, 2011.

A pesar de su reducida visibilidad mediática, la FAS cohesionó una escena al lograr reunir a varias de las productoras más activas en la técnica, dando difusión a la experiencia. Si bien el elenco estable de este colectivo lo componen integrantes formadas en el campo de las bellas artes y el diseño, la mayoría de ellas no tiene la posición destacada en el circuito que han adquirido otros productores del *street art*. Esto las ubica de manera más *underground* en torno al circuito de galerías de arte urbano, donde casi no tuvieron espacio de exhibición.

Cherrycore (Dana Roger, diseñadora gráfica) también estuvo interviniendo en el período, sin obtener atención de la prensa. Esto evidencia que de todas las disciplinas, siempre ha sido el muralismo la que ha captado el mayor interés.



Fig. 47 - “Entrena!” + “Round”. Dinámica de taller para la producción de pegatinas. Salida a pegar, confección de mural en forma colaborativa. Ex PADELAI, Buenos Aires, 2010, en el marco de “AFUERA”, Intervenciones Urbanas Iberoamericanas.

Analía Regué trabaja independientemente del proyecto de la FAS sosteniendo talleres artísticos y realizando intervenciones autogestionadas, Marianela Leguizamón actualmente reside en el exterior pero se dedica también a dar talleres, participar de intervenciones en paralelo a su actividad como artesana. Caro Sosa Repic realiza talleres y se dedica a la docencia en educación plástica, Mako Fufu se avocó a la ilustración *freelance* de estilo japonés (Manga y Animé). Otras primitivas integrantes pertenecen al entorno del diseño gráfico y eventualmente todas se sustentan con la venta de objetos artesanales de pequeña producción como libretas, remeras, customización de ropa, etc. con los diseños que realizan para sus pegatinas. Esto las posiciona en un rol de artista-artesana autogestivas, por fuera de los circuitos artísticos comerciales. Asimismo, algunas de las integrantes tienen una trayectoria por fuera de la Federación dedicadas tanto al *stickering* como al muralismo, en forma individual o en colaboración con otros artistas de la escena creativa independiente.

De esta forma, de las tres disciplinas cultivadas por nuestros artistas urbanos, la que más se acerca a un *hobbie* o un juego es el *stickering*. Tal vez por la degradación tan pronta de sus medios, o por ser una práctica tan cercana al universo infantil de las figuritas²⁹⁶ que invita a cualquiera a llevar adelante intervenciones sin jerarquías, ha recibido menor atención por

²⁹⁶ Como ha sugerido la artista y docente Rosana Barragán, respecto al linaje del *sticker* artístico en el seno de prácticas propias del universo infantojuvenil relacionadas con el uso y circulación de las figuritas. Ver: Barragán, R., *PEGAME: un estudio sobre el sticker artístico* (Tesis de maestría) Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2016.

curadores y galerías. Quienes la sostuvieron en los inicios como una manera rápida y económica de vehiculizar su imaginario, dejaron de practicarla una vez que se desarrollaron de manera profesional en este campo, excepto aquellos que hicieron de la práctica su motor de intervención. La Federación de Stickboxing ha sido un colectivo que privilegió la espontaneidad del medio, la des-jerarquización del rol del productor de arte y la posibilidad de activar conciencias mediante el goce estético explorando, instalando y revitalizando los espacios urbanos desgastados a través de las pegatinas.

Nuevo protagonismo femenino en el arte urbano

Hemos tratado de rescatar el panorama en el cual las mujeres tuvieron posibilidades de desarrollar su práctica, siendo evidente por cómo se han posicionado en el rol de artistas las dificultades que han atravesado para consolidar una carrera que, a diferencia de los varones, no había tenido la misma proyección internacional ni idéntica atención mediática. Esta situación comenzó a cambiar desde el año 2010. A partir de esta década el *street art* ya se había afianzado y nuevas generaciones de artistas tomaron las calles para expresarse y crear desde el modelo consolidado del arte urbano. Como movimiento global y prestigiado, surgieron más artistas y entre ellos particularmente destacaron varias mujeres. Ante todo el muralismo como hemos comentado, fue ampliando sus dimensiones hacia una escala monumental -tendencia a la que se sumaron las chicas- demostrando que ellas también poseían un dominio de las técnicas y una calidad equiparable a la de los varones.

Figuras como CUORE (Carolina Favale), Giorgina Ciotti, Milu Correch, Fio Silva, Mariela Ajras entre otras, surgen en un período entre 2009 y 2012, etapa en que la escena muralista inicial y las demás prácticas de arte urbano ya se encontraban en su apogeo, en los medios y en los nuevos circuitos artísticos y culturales. Todas ellas se dedican al muralismo y en los comienzos de sus carreras autogestionaron sus espacios. La relevancia y calidad de su trabajo les ha permitido posicionarse en la escena global en forma muy destacada, por lo cual varias de estas muralistas han perfilado una carrera internacional que incluye los circuitos de festivales más importantes.



Fig. 48 - Arte urbano. Mural “Calma de otoño”. Cuore (Carolina Favale) s/l, 2012.

A pesar de este rol destacado y la excepcionalidad de sus trabajos, la emergencia de AMMurA pone en evidencia que todavía los espacios de la práctica nacionales no han reconocido ni legitimado su rol de artistas equitativamente con los varones que actualmente se encuentran (y se mantienen) trabajando en el espacio público. Mientras que muchas de las chicas han tenido que sostenerse económicamente con actividades en paralelo a su trabajo artístico, ellos parecen gozar de más estabilidad en su figura de artistas urbanos.

Así la emergencia de AMMurA pone de relieve un nuevo desafío para el arte urbano local en favor de una escena más equitativa. A la toma de posición política respecto del uso del espacio público se suma la lucha de género, poniendo en escena un imaginario nuevo para el feminismo: mujeres diversas, amplios registros del universo femenino, reivindicación de las que no tiene voz.²⁹⁷

²⁹⁷ En el capítulo final trabajaremos el imaginario del universo femenino en los últimos años, pero cabe destacar que en artistas como Mariela Ajras y Milu Correch esta representación es núcleo de su búsqueda artística. Ver: Perfil sobre Mariela Ajras para el festival “Beyond Walls” [Sitio Web] recuperado de <https://www.beyond-walls.org/mariela-ajras/> (acceso: -18-11-2018).



Fig. 49 - Arte urbano. Mural monumental "Conjuro contra inseguridades".
Milu Correch, calles 150 y 14, Berazategui, Buenos Aires (2018).

Las mujeres artistas urbanas dominan las herramientas y conscientes del poder de su trabajo, también asumen una nueva eticidad. Milagros Correch, quien ha logrado posicionarse como una figura destacada del muralismo monumental a nivel internacional, elije correrse del escenario del arte urbano con función estetizante, no comprometida:

El capitalismo captura absolutamente todo y eso es inevitable. Creo que es necesario que los actores de esta actividad la repensemos y tomemos, al menos, mínimas posiciones ya que a veces somos el circo de procesos nefastos y arcaicos como el "embellecimiento urbano". Las marcas y demás hegemonías siempre van a buscar a los artistas, depende de nosotros qué es lo que encuentran.²⁹⁸

A fines de 2017 su trabajo fue seleccionado por el sitio holandés *Street Art Today*, como uno de los siete murales más impactantes del mes de noviembre; este blog reseña el panorama de la escena global del arte urbano, señalando tendencias. A partir de ello, Milu Correch tomó nueva dimensión para la escena local siendo ya consagrada en el exterior, lo que deja en evidencia el sistema de valores tras la economía de prestigio imperante: “un marketing hegemónico” que sigue colonizando, acusado de “espectacularizar” la pobreza perpetúa las relaciones desiguales de la sociedad contemporánea.²⁹⁹ Frente a este *street art* Milu se declara en la vereda opuesta. Esta eticidad se ejerce con más fuerza cuando el colectivo del cual participa decide boicotear un evento en el cual se les pagaría la mitad del salario que a los varones, o se propone los valores de la sororidad y el compañerismo como un eje rector de las relaciones: “entre las mujeres se entabla una competencia y ellos ocho [artistas varones] siempre pintan y no tienen problemas. Una se empieza a unir y se empieza a entablar sororidad, tu compañera es tu aliada”.³⁰⁰

²⁹⁸ Santander, A., “Milu Correch, la muralista argentina reconocida en el mundo que pone en la mira al arte urbano” en *Infobae* [edición digital] 13 de marzo de 2018, recuperado de <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/03/13/milu-correch-la-muralista-argentina-reconocida-en-el-mundo-que-pone-en-la-mira-al-arte-urbano/> (Acceso: 15-4-2018)

²⁹⁹ Correch, M., “contra el *street art*. Caóticas ideas para una pintura en conflicto” [documento] publicado en: Nodal Cultura “Un manifiesto a favor del arte y el artista” [Sitio web] 6 de abril de 2018 recuperado de <https://www.nodalcultura.am/2018/03/milu-correch-contra-el-street-art/> (Acceso: 5-5-2018)

³⁰⁰ Asociación de Mujeres Muralistas Argentinas, “presentación en AMMurA” (Video en línea) [Perfil Facebook] 13 de agosto de 2018 recuperado de <https://www.facebook.com/mujerismuralistasarg/videos/297982844099702/?v=297982844099702> (Acceso: 13-8-2018)



Fig. 50 - Arte urbano. Mural monumental "Hay que endurecerse sin perder la ternura jamás".
Mariela Ajras, Festival Colorwalk, Ciudad Juárez, 2014.

Sin lugar a dudas, a pesar de la dinámica que el arte urbano parece haber desarrollado hacia la institucionalización que lo hizo diluirse como movimiento antisistema, parte de los artistas llevan adelante formas de la práctica que quieren recuperar los legados de un arte comprometido, con deseos de incidir en la esfera pública y generar relaciones más inclusivas con el entorno y el desarrollo social. Dentro de este sector las mujeres estamos teniendo un rol destacado que parece estar potenciándose gracias a la conciencia de las posibilidades que tenemos como colectivo, de la mano de las grandes transformaciones que el feminismo ha obtenido en la última década.

Imaginarios urbanos y cultura visual

En páginas previas exploramos algunas características de la creatividad urbana contemporánea que creemos distintivas y nos remontamos a los orígenes para buscar la raíz de estas dinámicas actuales: la autonomía y una sinergia antisistema que sumada a la autoconciencia de su potencia de intervención, definen un modelo de prácticas creativas contemporáneas. Finalizaremos con algunas consideraciones acerca de las obras para describir desde aspectos más estéticos e iconográficos, también algunas singularidades. Nos interesa explorar el imaginario que ponen en vigencia en las intervenciones, los materiales y herramientas que posibilitan el trabajo creativo; comprender la vida de estas imágenes en cruce con sus herencias culturales locales y globales.

Como hemos expresado, la creatividad urbana contemporánea se produce en el marco de nuestras culturas globalizadas. Siguiendo al sociólogo Renato Ortiz, el *world system* como categoría analítica para dar cuenta de la totalidad envolvente posibilita entender las dinámicas de base material sobre la cual se sustentan los análisis de la contemporaneidad.³⁰¹ En relación a la mundialización de la cultura, ello no implica la desaparición de las demás manifestaciones culturales, que cohabitan y la alimentan.³⁰² El *street art* como movimiento es hijo de estas dinámicas en las que el imaginario global compartido adquiere sentidos en función del arraigo local. Si tomamos la periodización propuesta en el primer capítulo, el *writing* llega a nuestro contexto siguiendo el periplo de la cultura Hip Hop para un momento en el cual el flujo comunicacional no tenía las velocidades que tiene actualmente. De la mano de la difusión de esta subcultura urbana, su música, moda y estilos de vida, se fue arraigando una práctica del graffiti *sui generis*, mixturado con herencias locales. Siguiendo al antropólogo Néstor García Canclini, a la globalización es “mejor concebirla como un proceso con varias agendas, reales y virtuales, que se estaciona en fronteras o en situaciones translocales, y trabaja con su diversidad”³⁰³ es decir, se trata de sinergias que no pueden explicarse en el vínculo polarizante “homogenización-resistencia”. Esto viene a explicar que, siendo el Hip Hop un movimiento originario fuera de nuestro país, nacido como una

³⁰¹ Ortiz también resalta los problemas de este paradigma: la base económica de este análisis permea el estudio de los fenómenos culturales y puede llevar a un reduccionismo de lo social. Ver Ortiz, R., *Mundialización y Cultura*, Madrid: Alianza, 1996, p. 35-36.

³⁰² Ortiz, R., *Mundialización y Cultura*, Madrid: Alianza, 1996, p. 42.

³⁰³ García Canclini, N., *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 1999, p. 51.

subcultura de clases subalternas que arrastra consigo todo el bagaje de este contexto cultural, se haya difundido hacia otras latitudes mediante la industria cultural norteamericana. Como relata Jeff Chang, periodista que cubrió ampliamente el movimiento:

[Para los años noventa] Los monopolios mediáticos favorecieron a artistas que no solo producían éxitos, sino sinergias de bienes. (...) Los artistas más importantes fueron productos en sí mismos, generando estilos de vida basados en sus propias identidades. (...) a finales de siglo la generación hip-hop se encontraba ahora en el centro de un proceso capitalista global que genera miles de millones de ingresos. "Somos sobrevivientes convertidos en consumidores", rapeaba Talib Kweli.³⁰⁴

En aquella época parte del movimiento Hip Hop había sido absorbido por la cultura hegemónica en la forma de productos de consumo masivo: música, baile, moda, etc. y encontraron en el proceso de globalización una inercia hacia otros territorios gracias a las industrias culturales en expansión.³⁰⁵ Estas industrias introdujeron nuevas culturas visuales en nuestro país de la mano de los productos y de las conductas de consumo tras ellos. El graffiti *writing* es una de ellas, como hemos visto no existía en nuestro contexto un modo similar de graffiti.

El imaginario del *writing* incluye dos tipos de producciones: una relacionada al desarrollo tipográfico –la firma- que aunque pueda llegar a la abstracción, siempre se basa en estilizar tipografía. La otra tradición recupera a las ilustraciones (*characters*) –dibujos y figuras- que acompañaban los rótulos en las grandes piezas. Estas ilustraciones estaban inspiradas en la cultura visual que formaba parte del universo de los jóvenes norteamericanos de los años sesenta y setenta: personajes de los *comics*, de los dibujos animados y del diseño gráfico de los artículos infantiles y juveniles, así como también la publicidad del período.³⁰⁶ Este principio también rige para los graffiteros nacionales, con una nueva dimensión: ellos tienen el repertorio de las ilustraciones (*characters*) del *writing* como una nueva cultura visual,³⁰⁷

³⁰⁴ Chang, J., *Can't Stop, won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, New York: St. Martin's Press, 2005, p. 447.

³⁰⁵ Para los años noventa en la Argentina se hicieron notorias las transformaciones producidas por los procesos de globalización, en relación a la aparición en el mercado de una enorme variedad de productos foráneos, y se generaron profundos cambios en el consumo. Excede a este trabajo ampliar estos aspectos, pero destacamos que es en este entramado en el cual se originan las prácticas que describimos. Ver: Wortman, A., "Cambios culturales, cambios en los consumos culturales" *Revista Indicadores Culturales* 2009, UNTREF. Buenos Aires, julio de 2010.

³⁰⁶ Este tema lo ha desarrollado el historiador Jaume Gómez Muñoz, y especialmente la relación del juego tipográfico con la cartelería de la época. Ver: Gómez Muñoz, J., *25 años de graffiti en Valencia* (Tesis doctoral) Valencia: Universidad Politécnica, 2015.

³⁰⁷ Por ejemplo las figuras femeninas del ilustrador Vaughn Bodé fueron una importante referencia visual y contribuyó a crear un modelo femenino desde su trabajo en *Erotica*. Las historietas

adoptando iconografía que no existía en nuestro contexto como parte de la herencia que el graffiti transmite como cultura.



Fig. 51 – *Graffiti Writing*. Mural de Dano y Nerf, para el documental “Buscando Paredes”, en el que desarrollan ilustraciones (*characters*) clásicas de la cultura: “Lizard” y “Cheek Wizard” del historietista Vaughn Bode. CABA, 2010.

Debido a que la práctica en parte se volcó más intensamente sobre el repertorio de los motivos (las ilustraciones) o en las composiciones abstractas que en lo tipográfico, se alejó de las bases ortodoxas del *graffiti writing*, que como dijimos, originalmente es un graffiti de firma y no una práctica pictórica. Estas dos tendencias en el imaginario –la iconográfica y la abstracta- terminan por asimilarse al modelo del *street art* como una herencia desde graffiti neoyorkinoy por esto mismo, se lo entendió como algo diferente del activismo, ya que sus imágenes pertenecían a la cultura hegemónica que se había expandido desde las industrias culturales: los personajes creados para películas y dibujos animados por Walt Disney y Warner Bros., héroes del *comic* y otras creaciones de historietas, Hello Kitty y los pitufos, son algunas de las distintas ilustraciones que acompañaban las piezas tipográficas, heredadas del consumo cultural de los jóvenes productores.

underground de este diseñador fueron muy populares entre los *writers*, que recuperaron en forma frecuente otros personajes suyos, por ejemplo *Cheech Wizard*.



Fig. 52 - Ilustraciones (*characters*) – Pieza de Teko, *wildstyle* con ilustraciones (*characters*) “los pitufos”, personajes de la historieta de Peyo, famosa en el país a través de los dibujos animados en la década de los 80. Belgrano, CABA, 2008.



Fig. 53 – Desarrollo tipográfico. Pieza (de *masterpiece*) de estilo *Wildstyle*, de TEK0, s/l, 2007. La tipografía se estiliza hasta volverse ilegible.

En las bases del *writing* entonces, existen una serie de reglas que cohesionan la práctica, una de las cuales es la utilización de nombres en inglés provenientes de la jerga original de la subcultura. Es por ello que seguimos estas denominaciones no sólo para los formatos y estilos del graffiti (*throw ups*/ vómitos, *wildstyle*/ estilo salvaje, por ejemplo) sino para los elementos estilísticos que la iconografía reitera una y otra vez como parte del bagaje del graffiti neoyorkino (*power line* / línea que delimita el diseño; *backgrounds*/ fondos, *clouds*/ nubes) y otros términos alusivos: *crew* (agrupación), *characters* (dibujos e ilustraciones), entre otros. Algunos de ellos –por ejemplo *tag* (de etiqueta, rótulo) es de muy difícil traducción. Mantener este lenguaje común tanto los términos como el repertorio gráfico, es una forma de constituir comunidad y permanecer dentro de este linaje.

A partir del desarrollo de las ilustraciones en el graffiti (*characters*), hay otros motivos iconográficos propios que tienen su origen en la subcultura: las figuras del BBoy (bailarín de *breakdance*), del *writer*, y otros personajes urbanos de la época que estaban íntimamente relacionados con el universo del graffiti neoyorkino y su contexto originario: policías, gánster y músicos (MCs y *disc jockeys* del entorno del Hip Hop) por ejemplo. Este imaginario se adaptó a nuestro contexto para describir visualmente a los involucrados en la subcultura pero con características locales. Algunos describen el atuendo y las posturas clásicas de los seguidores de la cultura Hip Hop, mientras que otros asumen el estilo y lenguaje propio de los jóvenes argentinos de la época.



Fig. 54 – Ilustraciones (*characters*) El graffitero – Arriba: Crayfish. Debajo, derecha: Dame, Izquierda: Nerf



Dentro de sus estilos personales podemos encontrar *writers* que despliegan soluciones visuales distintas: algunos realizan personajes con una resolución más caricaturesca y líneas más acentuadas mientras que otros de tendencia más realista, se decantan por figuras naturales y demuestran un gran manejo de las técnicas aerográficas para lograr efectos casi hiperrealistas. Los graffiteros más experimentados desarrollan a veces, las dos facetas. Las composiciones naturalistas están fuertemente influidas por la técnica del aerosol que es realmente compleja, pues este tipo de material no permite veladuras ni transparencias. El trabajo se realiza mediante capas superpuestas, lo que hace necesaria gran cantidad de matices para lograr los pasajes entre tonalidades.



Fig. 55 - Ilustraciones (*characters*) Piezas con ilustración de Kase One “Snoop Doggy Dog” (artista del Hip Hop) de estilo hiperrealista, La Plata (2016).



Fig. 56 - Ilustraciones (*characters*) Pieza de Dame de estilo caricaturesco, para la 8va. Edición de “San Martín Graffiti”. Centro Miguelete, San Martín, 2016.



Fig. 57 - Ilustraciones (*characters*) Mural de Dame de estilo hiperrealista para el Centro Cultural Recoleta, CABA (2011).

En cuanto a lo tipográfico, el *graffiti writing* distingue formatos que oscilan entre la simpleza y elegancia de un *tag*, hasta las *masterpieces*, grandes murales donde se despliega todo el potencial creativo del artista del graffiti. Son distintas formas expresivas dentro del repertorio que se desarrollan en función de los intereses de los realizadores: los formatos pueden ser rápidos y crudos, o muy elaborados; tiene sus propios nombres y están determinados por las circunstancias que rodean la realización; a veces rústicos por ser intervenciones vandálicas, o con detalles extremadamente cuidados. Esto tiene que ver con la historia de la práctica y el desarrollo de distintos modelos de actuación sobre la ciudad. Los formatos esencialmente son el *tag* (*tagging*), las bombas, y los distintos tipos de piezas, incluyendo cada uno de ellos distintas modalidades según la complejidad del diseño.

El *tagging* es una práctica para demarcar territorio en forma rápida y procurando demostrar cierta elegancia en el estilo. Se trata de firmar velozmente en un recorrido geográfico, dejando registro que se percibe como garabatos y en algunos resulta muy complejo hacer lectura del seudónimo (*nickname*). Apelan a una audiencia reducida: el graffiti neoyorkino se circunscribe a los grupos pertenecientes a la cultura que lo produce y utiliza un vocabulario visual y performático específico: el lugar (*spot*), el estilo y la maestría, los códigos visuales cerrados, entre los principales elementos que se comunican en forma transversal de graffitero a graffitero. El *tag* es la firma básica de todo *writer*, la versión en rúbrica de su nombre y funciona a nivel de la saturación, demarcando un territorio, aunque las firmas a veces no son de dimensiones muy grandes.

El bombardeo (*bombing*) es también una modalidad considerada vandálica y consiste en pintar el seudónimo muy rápidamente con uno o dos colores. Se trata de escribir dos o tres letras rellenas en forma muy apresurada con trazos amplios que privilegia la velocidad y economía de recursos. Se lo utiliza para marcar (“bombardear”) amplios sectores y especialmente lugares audaces, similar al *tagging* pero otorgando mayor visibilidad. Es un formato esencialmente desprolijo aunque con un sentido del estilo dentro de sus propias normas. La función de las bombas/flops dentro de la práctica tiene que ver con una de las maneras de alcanzar el prestigio dentro de la comunidad del *writing* por la vía de la conquista de grandes extensiones, para convertirse en “Rey” (título jerárquico dentro de la cultura) en base a situar la firma por toda la ciudad (*All City*), privilegiando la cantidad a la calidad.³⁰⁸

³⁰⁸ Ver: Gómez Muñoz, J., *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2015.



Fig. 58 – Flop/ Bomba. Avda. de los Constituyentes al 6000, Ciudad de Buenos Aires (2018). Se trata de un graffiti ejecutado rápidamente, a uno o dos colores con un relleno muy desprolijo.

Finalmente dentro de los formatos del *graffiti writing* el más valorado es la pieza (por *masterpiece*), murales de grandes dimensiones realizados para demostrar la maestría y destreza en el uso del aerosol y el estilo personal. En la competencia por ganar prestigio y reconocimiento -y por supuesto también fama- la pieza es el formato más difícil; se ejecuta a mano alzada y por completo en aerosoles, material complejo de dominar. También tiene distintas estéticas y se maneja dentro de un estricto código estilístico organizado por elementos: destellos, flechas, tipos de líneas, fondos etc. Los distintos tipos de murales que se realizan sobre trenes reciben nombres específicos dentro de la cultura del *writing*, dependiendo de las zonas que cubre el graffiti (por ejemplo pintar un vagón de tren completo se denomina *wholecar* en la jerga).

Una mención especial ha de hacerse respecto al diseño tipográfico, que en el *graffiti writing* también está tipificado. Debido al desarrollo intuitivo de los primeros *writers* y la copia de modelos de la cultura visual que tuvieron a mano (revistas, *comics*, etc.) se desarrollaron distintos estilos de tipografía, porque que en la competencia que implica el graffiti ayudaba a destacarse.³⁰⁹ Los estilos recibieron nombres –*Bubble letters*, *blockbuster*, etc.- y dentro

³⁰⁹ Sobre este tema sugerimos ver la tesis doctoral de Gómez Muñoz, Ver: Gómez Muñoz, J., *Op. Cít.*, pp. 93-157.

de las piezas de estructura más compleja son especiales las de estilo salvaje (*wildstyle*) pues demuestran la maestría del ejecutante en el trabajo de estilización tipográfica. Son obras de gran formato, visualmente poderosas por la belleza y audacia de su composición y el uso de mucho color, donde la firma prácticamente queda ilegible por la abstracción del texto. En muchos casos el graffitero añade las ilustraciones que mencionamos, pero en esencia el trabajo propio y más valorado dentro del *writing* es siempre tipográfico. Aunque para el público general las piezas con destacados motivos (*characters*) son estéticamente más fáciles de apreciar, la verdadera audiencia a la que apelan es a otros graffiteros y aunque muchos productores sostengan que buscan embellecer la ciudad, los graffiti se realizan en una competencia por superar al colega y a su vez, autosuperarse. Al interior de la cultura es donde realmente un graffitero siente validación de su trabajo, cuando es admirado por sus pares como un maestro, por ser estas comunidades altamente jerárquicas.

Pero también existe un concepto sobre el estilo y el desarrollo personal del mismo que es central para apreciar una obra. Teko, uno de los primeros *writers* nacionales comenta: “A nivel estética el graffiti de letras y clásico sigue siendo el mismo que de los inicios pero obviamente con el correr del tiempo uno va adquiriendo y forjando su estilo, lo que se hacia el principio lejos está de lo que puedo hacer ahora, tanto a la prolijidad como en la velocidad, todo esto como consecuencia de los años haciéndolo”.³¹⁰ Como mencionamos previamente, el verdadero público del graffiti son los *writers*, con el conocimiento para valorar toda la práctica en forma global, y el contexto de realización, no sólo el diseño que es la cáscara.



Fig. 59 – *Writing*. Pieza por Fatal + Shonis, Caballito (CABA), 2000.

³¹⁰ Teko, comunicación personal, 23 de septiembre de 2018.



Fig. 60 – *Writing*. Pieza por Caru + Jaz (*Character*) s/l, Circa 2006.



Fig. 61 – *Writing*. Pieza wildstyle por Dano, s/l, 2011.

Pioneros del graffiti local

Como hemos descrito en capítulos previos, la hipótesis de una llegada del *graffiti writing* vía Brasil de la mano de *Os Gêmeos* está avalada por testimonios de aquellos que pudieron ver los primeros murales y se sintieron fascinados por esta forma de intervenir en la ciudad. En forma reciente uno de los *writers* pioneros locales abrió un perfil en Instagram³¹¹ donde comenzó a compartir imágenes de estas tempranas obras y entre ellas, publicó fotografías de la pieza del dúo paulista. Esta iniciativa es enormemente significativa pues permite recuperar los pocos documentos sobre la actividad de la época, en un período en el cual la fotografía analógica no circulaba de la forma en que hoy posibilitan las tecnologías.



Fig. 62 - Mural de Os Gêmeos (Brasil) en Buenos Aires, 1996.

Muchos de los primeros trabajos –hoy desaparecidos– son preciados recuerdos de una actividad que se desplegó en escasas décadas e inspiraron a todas las siguientes generaciones de *writers*. Este material de archivo nos permite reconstruir los esfuerzos por alcanzar un nivel en la práctica que sólo se logra a base de muchas horas de trabajo.

³¹¹ Ver el perfil de “Foto From Recuerdo” en la red social Instagram <https://www.instagram.com/foto.from.recuerdo/>

En general, estos trabajos muestran que los graffiteros estaban buscando desarrollar sus estilos personales sobre la base de los pocos ejemplos que podían encontrar; algunos graffiti tienden a formas orgánicas modeladas que desmaterializan el seudónimo (*nickname*) mientras que otros se volcaron a un tratamiento más sencillo de la tipografía, pero siempre procurando un fondo (*background*) que acompañe la composición. Muchas veces esos fondos son paisajes y las ilustraciones (*characters*) son personajes caricaturescos.



Fig. 63 - Pieza graffiti de Dano, Rasta, Shonis, Caballito, CABA (2001).

Taiz y Crayfish, dos primos que trajeron el *writing* a su regreso de Barcelona, desplegaron un estilo tipográfico distintivo, letras estilizadas con las clásicas flechas, destellos, brillos y un acentuado uso del contorno (*powerline*). Su graffiti se relaciona con las formas clásicas (*old school*) que aprendieron en Europa, donde la práctica se había desarrollado desde los ochenta.³¹² Además los personajes que incluían los trabajos de su grupo -BAK (Buenos Aires Korp) / Graffactory- recorren un repertorio personalísimo del universo visual de Crayfish: diablillos, escritores, chicas sexy, calaveras, entre otros motivos iconográficos constantes.

³¹² Ver: Berti, G., *Pioneros del Graffiti en España*, Valencia, UPV, 2009.



Fig. 64 – *Writing*. Pieza de Taiz y Crayfish, Urquiza (CABA) 1998.



Fig. 65 – Primera convención de graffiti en Argentina. – A) Volante para la convocatoria. B) Crayfish pintando. Caballito, CABA (1998).

Hay que mencionar que en paralelo, la escena fue desarrollando una serie de estrategias para lograr un rendimiento pictórico superior cuando los materiales y herramientas disponibles eran escasos y de calidades muy disímiles. Las marcas comerciales de pintura en aerosol sólo ofrecían productos para uso no profesional, con paleta de colores reducida: poca variedad de matices, colores fuertes y definidos, casi sin gamas tonales. En consecuencia los graffiteros pusieron en marcha un sistema para obtener un cromatismo más variado en forma artesanal mediante complejos procesos de trasvaso de pintura desde un aerosol a otro a través de cánulas (lo que en la jerga se llama “mixear” o hacer un *mixer*). El problema de los colores no era menor pues la breve gama y la baja calidad de los pigmentos influía en la

calidad del trabajo.³¹³ Con el acceso a mejores materiales también se pudieron realizar piezas más detalladas y lucidas, al igual que el desarrollo de los personajes en un estilo realista, ya que la variedad de matices posibilita una mejor mezcla (*blending*) y pasaje tonal para los efectos volumétricos.



Fig. 66 – Pieza de Lautaro/ LCF Crew, La Plata (Lau) en el evento “Graffitis a montones”. Caballito, Buenos Aires, 19 y 20 de septiembre de 1998.

³¹³ María Paula Giglio explica que para el año 2004 cuando realizó su investigación, un aerosol profesional marca Montana costaba entre \$9.50 y \$11 (y sólo se vendían en capital) mientras que los comunes, valían la mitad. También podían adquirir productos vencidos o defectuosos por \$1 o \$2.50. Esta investigadora documentó las formas en que la *crew* estudiada realizaba los *mixer* a fin de poder tener una paleta de colores más versátil. También comenta que se fondeaba con látex y se usaban los materiales de menor calidad para realizar zonas amplias y reservar los *spray* buenos para líneas y detalles. Ver: Giglio, M.P., *El aprendizaje del hacedor de graffitis. Aportes a la sociología del Arte. Caso Mar del Plata* (Tesis de grado), Universidad Nacional de San Martín: Escuela de humanidades, 2004, p. 37-40 y 96-97.



Fig. 67 – *Writing* – Abstracción orgánica, pieza graffiti de CARU, s/l, circa 2005.

Acerca de la importancia de los locales especializados en productos para el *writing*, hay que destacar que estos espacios surgen también por el crecimiento exponencial de la demanda de productos para la práctica, motivo por el cual son sintomáticos y evidencian la importancia que estaba teniendo en el país la actividad del *graffiti writing*. Estos *graffiti shops*, negocios regentados por graffiteros experimentados, son tiendas que venden principalmente aerosoles profesionales, indumentaria y otros productos relacionados (elementos de seguridad como mascarillas, marcadores, fibrones y tintas, libros de firmas (llamados *blackbooks*), etc. especialmente los “caps” (boquillas) con diferentes tamaños y formas.



Fig. 68 - *Writing*. Pieza temprana de Teko, s/d. (1998)



Fig. 69 - *Writing*. Pieza de Teko + Link, San Martín, (2010)

Estas boquillas son herramientas esenciales, pues posibilitan técnicas para aplicar la pintura de diferentes maneras, dirigiendo el grosor de la línea y su dispersión. Los aerosoles comerciales hogareños vienen con boquillas estándar, con lo cual, los *caps* especiales eran preciados y se limpiaban cuidadosamente luego de cada uso. Los primeros locales de productos para graffiti comenzaron a importar y distribuir materiales y herramientas específicos; antes de ello los graffiteros debían solicitar a alguien que viajaba al exterior que se los consiguiera. Otra estrategia que implementaron fue el uso de boquillas de otro tipo de aerosoles (de productos de limpieza e insecticidas, por ejemplo). En muchos de estos locales también se dan cursos y seminarios para aprender las técnicas e incluyen estudios de tatuaje, otra de las actividades a las que se suelen dedicar algunos *writers* en forma profesional.

Luego del momento crítico que pasara la sociedad argentina en el 2001 la escena del graffiti se fue recuperando progresivamente pues uno de los problemas para la difusión de la misma radicaba en el alto costo de los aerosoles. El primero de estos negocios se instala en el año 2001 cuando Maze trajo al país los colores de la marca Montana (MTN),³¹⁴ famosa pintura en *spray* dedicada y desarrollada exclusivamente para esta actividad. Los aerosoles para la disciplina son diferentes: necesitan una presión más alta de gas para una mejor dispersión y

³¹⁴ Montana Shop & Gallery, estaba ubicada en Blanco Encalada 2551, en el barrio de Belgrano y comercializaba aerosoles MTN entre otros productos del rubro. Esta es una marca de pintura profesional en *spray* especial para graffiti, creada en España en 1994. Ver: <http://www.montanacolors.com/webapp/shopgallery?id=139> (Acceso: 20-9-2017). En argentina la distribución de la misma estuvo monopolizada por este *writer* hasta el año 2013 en que por políticas gubernamentales que restringían la importación de productos del exterior, tuvo que cerrar sus puertas. Desde el 2015 la distribución está a cargo de la empresa argentina Sintoplast, dedicada al rubro de las pinturas. Ver: Montana Colors [entrada blog], septiembre de 2013, recuperado de <http://www.mtn-world.com/en/blog/2013/09/09/montana-colors-argentina/> (Acceso: 20-9-2017).

cubrimiento y un secado mucho más rápido que la pintura sintética tradicional. Más adelante también se introdujeron nuevas marcas, que amplió notoriamente la calidad de los graffiti en colorido y posibilidades de mezcla (*blending*). En el año 2007 Kuwait, una empresa nacional de pinturas en aerosol, comienza a producir una línea especial para la disciplina que llaman “Kuwait Graff”³¹⁵ e incluye tres boquillas diferentes y una carta de 40 colores. De esta forma empieza a competir con los productos MTN. La empresa adopta una política de promoción del graffiti y *street art* local, mediante la constante donación de latas de aerosol. Se hace presente también como *sponsor* de diferentes festivales y proyectos de arte urbano.³¹⁶

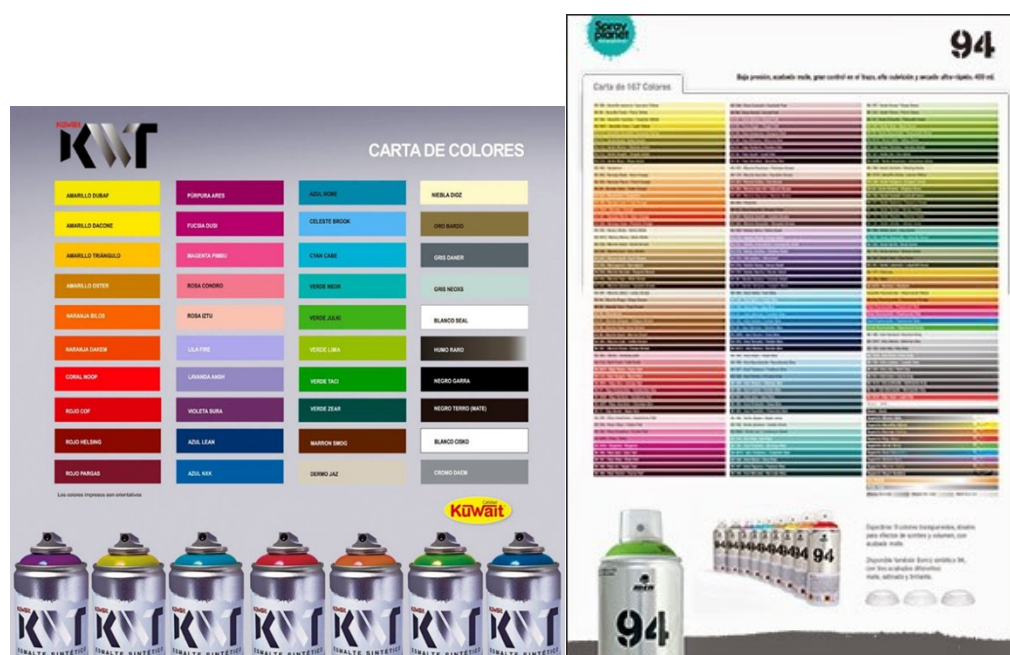


Fig. 70 – Cartas de colores de aerosoles Kuwait (línea Graff) marca nacional y Montana (Línea 94) marca importada.

³¹⁵ La dueña de la empresa, Gabriela Sandruss, cuenta que Aerofarma nace en 1965 por iniciativa de su padre, dedicada a envasar gas. Actualmente la misma produce en los rubros de cosmética y farmacéutica además de la marca comercial de pinturas *Kuwait*. En entrevista realizada relató cómo a partir de que su hijo comienza a practicar graffiti les solicita la elaboración de una línea especial de pinturas, desarrollo que encaran con la ayuda misma de la comunidad graffitera, que realizan los testeos del producto. En agradecimiento Kuwait nombra a cada color de su cartilla con el *nickname* de los *writers* que colaboraron en el proyecto. Gabriela Sandruss, entrevista personal, 17 de julio de 2012.

³¹⁶ En el perfil de la red Facebook de la empresa era constante el diálogo con graffiteros solicitando latas de regalo, y circulando información sobre eventos y actividades que patrocinó la marca. En los inicios los intercambios mantenían un tono coloquial, pero posteriormente adoptaron un modo comercial de contacto.

Desde 2011 otro graffitero destacado de la escena porteña³¹⁷ comienza a importar los aerosoles Ironlak, que con una carta de 72 colores se posicionó como una opción competitiva, distribuyendo a lugares del país donde no se conseguían pinturas profesionales y a un precio más aceptable. Se trata de una marca con una calidad un poco menor pero con una muy buena performance que la convierte en una alternativa a la carencia de materiales a las que los *writers* estaban acostumbrados. La marca comienza a expandirse muy rápidamente, lo que obliga a los distribuidores de Montana a vender a las tiendas de graffiti del conurbano para facilitar la llegada de estos otros productos que previamente sólo podían adquirirse en su local oficial del barrio de Belgrano.

La cuestión sobre la pintura, como vemos, no es menor para el desarrollo de la disciplina ya que el acceso a materiales de calidad fue un factor diferenciador de la práctica. Mientras que al interior del país era muy dificultoso obtener aerosoles profesionales, en La Plata y la zona del conurbano había que acercarse hasta el centro para comprarlos, y en su momento eran muy codiciados. Las latas tradicionales además de no proveer una cartilla de colores amplia tenían otros problemas que ocasionaban chorreados de pintura, poca cobertura, o fallas de funcionamiento que generan defectos de manufactura, cuestiones que para la apreciación del graffiti inciden y distinguen las piezas que son magistrales de las de los principiantes.³¹⁸

Así como progresivamente muchos de los graffiteros locales fueron dedicándose cada vez con mayor intensidad a los murales por fuera del *writing*, destacando sus ilustraciones (*characters*) y prescindiendo de la tipografía, la coincidencia en espacios con la actividad de otros actores urbanos creativos terminó por configurar un modelo y un imaginario distintivo para el *street art* argentino.

³¹⁷ En una entrevista Danilo Caruso (DANO) comenta acerca de su emprendimiento: “Actualmente con mi socio estamos por empezar a comercializar los materiales necesarios para poder realizar grafitis. Estamos trabajando con una marca que ya tiene renombre internacional, acá en Buenos Aires y en el interior para seguir expandiendo todo esto de poder laburar con el Street Art, pero con una herramienta que sea versátil, lo suficientemente funcional y con un bajo precio, accesible a todo el público que lo necesite”. Ver: Rodríguez, A., "Dano: La Revolución del Grafiti" en *Vida Surrealista* [entrada blog] 5 de marzo de 2011, recuperado de <http://www.vidasurrealista.com/2011/03/05/dano-la-revolucion-del-grafiti/> (Acceso: 20-10-2018).

³¹⁸ Resulta interesante a futuro ampliar la investigación acerca de lo que implicó para la escena el acceso a nuevas marcas comerciales y productos específicos, pues todavía no se ha expandido suficientemente la investigación sobre este punto.



Fig. 71 - *Writing*. Os Gêmeos + Cray2+ Taiz. Calle Donado, CABA (1999).

Debajo detalle.



Primeramente la confluencia de artistas de distinto trasfondo y formación trabajando juntos en los mismos muros, dio lugar a la convivencia entre estilos diversos y disímiles. Esto puede deberse a tantos años de compartir la experiencia en las *crew* (organizaciones de graffiteros) núcleo del aprendizaje y sostén de la actividad. Los *writers* locales tuvieron desde los orígenes un espíritu integrador que los llevó a vincularse entre sí consistentemente para sostener la práctica, que ya originariamente se definió como un modelo subcultural. Por otro lado, al ser una escena relativamente pequeña, todos podían eventualmente conectarse en la calle o en los festivales que fueron surgiendo.

Para concluir, acerca del imaginario del graffiti se puede describir un panorama heterogéneo pues los artistas desarrollan no sólo un repertorio basado en la estilización tipográfica a base

de un lenguaje común; sino también estilos personales resultado de sus búsquedas formales y estéticas. En esas búsquedas, arriban a distintas soluciones visuales que incluyen un estilo en sus ilustraciones. Algunos de tendencias más realistas, con trabajos de inspiración fotográfica. Otros trabajan sobre estéticas menos pictóricas y diseño de ilustración, siempre en función de los distintos estilos y formatos que exploran. Por ejemplo, para piezas de inspiración clásica, recurren a figuras del estilo de los dibujos animados. Para grandes murales muchas veces eligen motivos hiperrealistas como forma de demostrar su alto grado de dominio de la técnica.

Para fin del milenio el *graffiti writing* estaba viviendo un momento de expansión gracias a Internet y un número cada vez mayor de practicantes. Todavía era un fenómeno de circulación reducida pero a raíz de la coyuntura política que llevó a la Argentina al estallido de la crisis de diciembre de 2001, emergió el stencilismo influenciado por la misma dinámica del graffiti y comenzó a ocupar también su sitio en el espacio público. No competía directamente con el *writing* pero ganó en visibilidad pues la economía de medios y facilidad de la plantilla en producción y rapidez de ejecución la posicionaron como una práctica de moda para expresar el espíritu de inconformidad de los turbulentos años poscrisis.

La revolución del stencil

Entre 1998 y 2002 surge otra forma de utilizar la técnica de las plantillas que retoma los antecedentes de la comunicación de guerrilla pero se manifiesta en una manera diferente. El colectivo de diseñadores DOMA comienza a intervenir en el espacio público desde campañas con mensajes críticos con el imaginario de la señalética y otras iconografías de su universo gráfico. Son estenciles no exentos de ironía, pero estaban dando lugar a un contramensaje sostenido desde una posición casi lúdica que los distanciaba del típico uso de las plantillas políticas tradicionales de mensajes y frases directas (“Juicio y Castigo”) y los acerca a una performance casi punk de íconos culturales con significados alterados: señalética de paso escolar con pistolas, isotipos de la marca de bocaditos y bebidas cola “PEPSICO” cuyo diseño es un rostro sonriente sobre el cuerpo de un hombre de negocios casi alienado, la silueta de una vaca que remite un poco al “rebaño”, etc.



Fig. 72 - Secuencia de plantilla de vaca con otros motivos gráficos. Doma, c. fines de los 90. En estos stencil y otros puede verse como se utilizan los motivos formando nueva iconografía con los elementos, por ej. Vaca, pistola, silueta señalética, etc. en diferentes intervenciones.



Fig. 73 – Stencil, DOMA. Intervenciones en señales viales. Debajo hombre con cabeza de logo de la empresa PEPSICO. Isotipo del colectivo indicando autoría.

El stencil se transformó tan rápidamente en una moda que muchos pensaron que sería un período pasajero, a medida que surgían imágenes de plantillas otras nuevas se añadían en un diálogo caótico. Éstas eran a veces crudas y sarcásticas y otras de un aparente sinsentido que hacía difícil comprender cuál era el mensaje que se quería transmitir. Efectivamente, la técnica en sí misma era el mensaje, un juego elusivo que ponía en escena todo el atractivo de los íconos en un contexto donde quien dice más y mejor es quien lo hace primero y si es posible, con un golpe de sarcasmo. Estos *stencil graffiti* podían abarcar todos los temas y las estéticas del diseño de los últimos 50 años. Apelaron a la economía como recurso y se

distinguieron por circular en un entramado cultural global: hechos para sobrevivir por sí mismos pero para dialogar en su condición de múltiples, con otras plantillas.

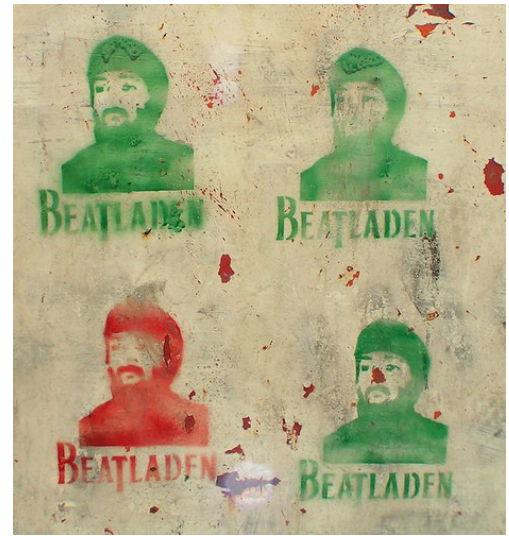


Fig. 74 - Primeros estenciles en Buenos Aires. Vista de conjuntos. (2002 – 2004)





Fig. 75 - Primeros estenciles en Buenos Aires. Vista de conjuntos. (2002 – 2004)

La proliferación de practicantes de la disciplina en tan corto tiempo fue notoria por la saturación visual que llegaron a causar. Este modo de la práctica era diferente: lúdico, no exento de crítica pero irreverente, ambiguo. Asimismo se trató de una práctica de jóvenes – como en el *writing*- pero vinculados con la esfera del diseño y la publicidad. El universo visual que proponía el stencil está sustentado en los procesos de desterritorialización de la cultura que describe el sociólogo Renato Ortiz, donde se genera una circulación masiva de íconos y símbolos, referencias culturales (eruditas y populares) internacionales que son reapropiadas y adaptadas a los entornos locales. A su vez, la lógica de las mismas responde a una dinámica propia del posmodernismo cultural, que se rige por la fragmentación, el recurso a la cita y el montaje. Pero esta “Biblioteca de recursos” funciona cohesionando grupos con códigos compartidos:

La memoria internacional-popular funciona como un sistema de comunicación. Por medio de referencias culturales comunes ella establece la connivencia entre las personas. (...) Son elementos compartidos planetariamente por una faja etaria. Se constituyen así en carteles de identidad, intercomunicando a los individuos dispersos en el espacio globalizado.³¹⁹

³¹⁹ Ortiz, R., *Mundialización y Cultura*, Madrid: Alianza, 1996, p. 177.

No es casual que en el período que hemos referenciado haya habido este despliegue de la práctica, que los medios describieron como un “boom”.³²⁰ Desde los orígenes la escena del stencil porteño configuró muy fuertemente un imaginario sobre la ciudad, primero en forma de bombardeo en la dinámica del graffiti siguiendo una fuerte impronta contrahegemónica, iconográfica de herencia punk, independiente. Estos trabajos de pequeño formato dialogaban aleatoriamente, conformando un salpicado visual de distintos motivos. Estas imágenes funcionan en colectivo y en repetición, a pesar de su diseño individual. Como hemos argumentado, el repertorio iconográfico también es amplio y recurre al imaginario de la cultura visual occidental de todos los tiempos. La práctica tuvo su momento de mayor exposición y luego declinó en este formato, al entrar en convivencia con otras formas de muralismo que comenzaron a emerger para el año 2004.



Fig. 76 – Stencil de gran formato. Run Don't Walk, CABA (2008).

³²⁰ Los medios dieron cuenta del proceso como un “Fenómeno”: “El fenómeno del stencil que explotó en Internet” (s/a, “Stencil, la otra voz de las paredes de La Plata” en *El Día* [edición electrónica] 21 de noviembre de 2004, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2004-11-21-stencil-la-otra-voz-de-las-paredes-de-la-plata> (Acceso 03-03-2017), “los stenciles “copan” BA” (Soto, M., “Las paredes hablan” en *Radar* [edición electrónica] 13 de febrero de 2005, recuperada de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2023-2005-02-13.html> Acceso 03-03-2017); “El fenómeno de los estenciles evoluciona” (Lisica, F., “Paredes con altura” en *Página 12* [edición digital] 1 de febrero de 2007 recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2614-2007-02-01.html> Acceso: 18-5-2018) entre otras.

La sociabilidad de los productores creativos locales es otra singularidad a destacar. Así como la calle les dio la posibilidad de conocerse y vincularse, un espíritu de respeto por las producciones murales ajenas también propició y fortaleció al *street art* local como escena cada vez más cohesionada, en oposición a la práctica del *writing* donde la competencia incluye tapar o “pisar” otras producciones. Al respecto afirman: “Lo cooperativo pasa por pintar con otra persona más allá de las diferencias estilísticas. ¿Por qué vas a tapar lo que ya pintó otro?”, afirman desde RDW. G.G suma: Tiene que ver con jugar con lo que otro ya pintó, establecer una suerte de diálogo. Finalmente pintar en la calle te hermana”.³²¹



Fig. 77 - *Street art* – Grandes muñecos más stencil en gran formato. CABA, 2010.

En lo que respecta al stencil, la integración lo tornó más complejo y refinado en cuanto al tratamiento de la imagen, cantidad de colores y escala. Sumó también a la intervención del muro un entramado de texturas que originó composiciones de una elaboración mucho más interesante. Al convivir con figuras de mayores dimensiones fue abandonando

³²¹ Testimonio acreditado en Lisica, F., “Paredes con altura” en *Página 12* [edición digital] 1 de febrero de 2007 recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2614-2007-02-01.html> (Acceso: 18-5-2018)

progresivamente los pequeños formatos para lograr visibilidad en el conjunto. Para el período los stencilistas ya habían experimentado ampliamente y comenzaron a adoptar un mayor tamaño. Para este punto ya un nuevo modo de configurar el imaginario del stencil lo promueve al nivel de un “verdadero arte de plantillas”: adquirió un *status* “artístico” y volvió a alcanzar prestigio a través del interés renovado de los medios e instituciones, que lo fueron integrando progresivamente al circuito exhibitivo del arte urbano (corriéndose de la condición de “novedad” y de “moda joven” con las que inicialmente se identificaba la práctica). Esta nueva valoración se incrementó con el refinamiento de la técnica y el gran formato, además de la maduración en la práctica de los principales exponentes del colectivo.

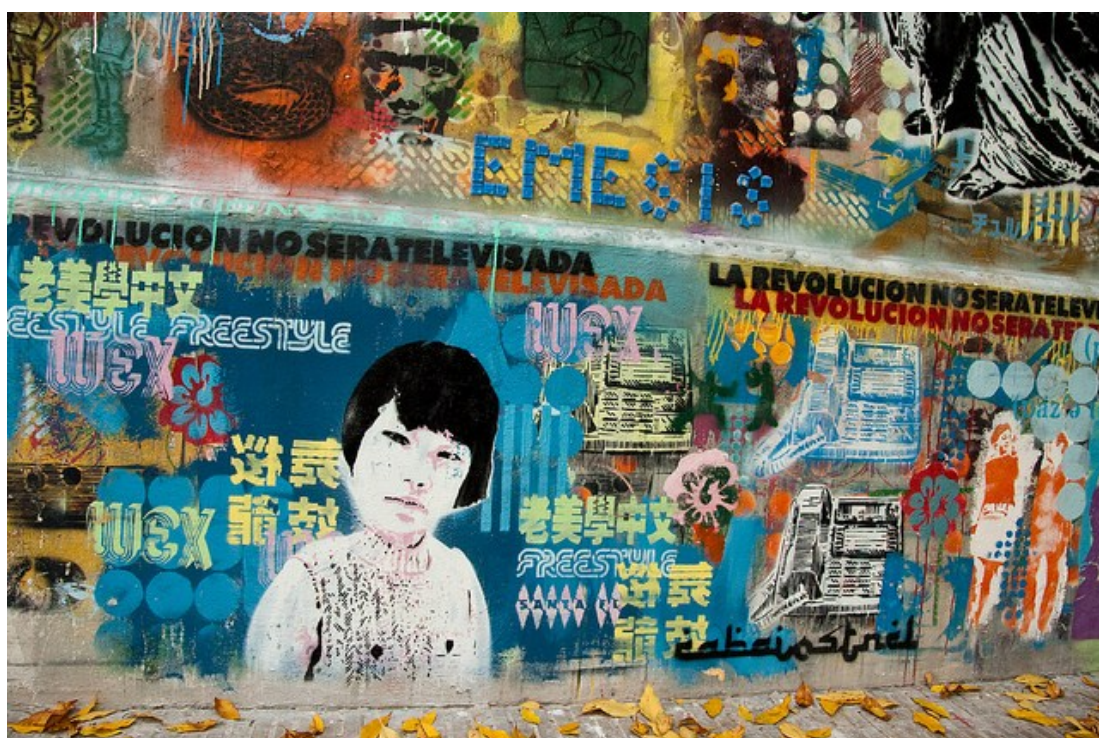


Fig. 78 - Stencil – composición por Cabaio, Palermo, CABA, 2010.

Para el año 2008 la escena del stencil porteño se había reducido a un grupo de productores que persistía en desarrollar la técnica como base de su trabajo artístico. Junto a los muralistas dieron vida a un “modelo de *street art* argentino” que alcanzó su punto más alto de desarrollo a fines de la primera década del nuevo milenio y terminó por consagrarse a través del acceso a instituciones culturales que comenzaron a patrocinarlo como una actividad artística contemporánea³²² en sintonía con el desarrollo del movimiento a escala global.

³²² En el 2008 la exhibición “Ficus Repens” en el Palais de Glace fue el hito “consagratorio” de la escena porteña de arte urbano. Ver: Paz, L., ““Parias” en el palacio de las artes”, en *Página 12* [edición digital] 6 de agosto de 2008, recuperado de

El caótico encanto del muralismo

Como hemos mencionado anteriormente, los colectivos DOMA y FASE comenzaron a realizar experimentación gráfica en forma temprana alrededor del año 1998, dedicados al diseño experimental y otros formatos que incluían la música electrónica, la animación y el desarrollo de personajes en la tendencia denominada “Contemporary Character Design”.³²³ Dentro de este campo de producción comenzaron también a llevar esos personajes a los murales, a menudo realizados en forma colaborativa, donde convivían en una estética colorida enormes “muñecos” al estilo de los íconos que estaba poniendo de moda la cultura visual de la época a través de la animación experimental y los *cartoons* para adultos. Entre estas primeras series se cuentan “Aeon Fluxx”, “Beavies and Butthead”, “Ren y Stimpy” y “South Park”.³²⁴

A partir del 2004 comienza a circular el término “muñequismo” para denominar el estilo de muchas de las piezas del *street art* del período. El gusto por los *characters* del *writing* y la fuerte impronta iconográfica del stencil contribuyeron a la circulación masiva de imágenes que inspiraron a muchos creativos a salir a intervenir las calles. Claudia Kozak ha señalado que esta línea icónica de la creatividad pública independiente se hace más evidente hacia el 2003, de la mano de la preponderancia que toma el diseño gráfico en la cultura visual. Ella también utiliza el término “muñequismo” definido como la “estética de grandes muñecotes”

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-10829-2008-08-06.html> (Acceso: 20-10-2016).

³²³ El diseño ha trascendido sus espacios habituales como disciplina con el desarrollo de la tecnología y actualmente es un campo muy variado de intereses y productos creativos. Desde 1999 todo un ámbito de creación iconográfica dedicado a personajes tiene como referente al proyecto de “pictoplasma”, conferencia mundial y plataforma para la discusión, difusión y formación en el campo del llamado “contemporary character design and art” dentro de la animación, la gráfica y otras formas experimentales. Ver: Cowan, K., “Pictoplasma returns to celebrate the next generation of character design and art” en *Creative Boom* [Sitio Web] 2 de septiembre de 2016, recuperado de <https://www.creativeboom.com/inspiration/pictoplasma-returns-to-celebrate-the-next-generation-of-character-design-and-art/> (Acceso 16-10-2018). DOMA fue pionero en nuestro país en explorar nuevos formatos, entre ellos el diseño de juguetes para un público adulto y logró ubicarse no sólo como miembro de la comunidad de Pictoplasma sino que alcanzó a producir para el canal LOCOMOTION. Ver: “About pictoplasma”, *Pictoplasma* [sitio web] s/f, recuperado de <https://pictoplasma.com/about/> (Acceso 16-10-2018).

³²⁴ En nuestro país las señales de televisión por cable integraron canales de caricaturas para adultos recién a fines de los noventa. Ver: Enriquez, M., “La animación para adultos es un fenómeno a punto de estallar” en *Página 12* [edición digital] 5 de junio de 2000, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-06/00-06-05/pag20.htm> (Acceso: 16-10-2018).

inspirada por los dibujos animados de la época.³²⁵



Fig. 79 - *Street art*. Inicios de la escena muralista con grandes caracteres. Mural por Chu (DOMA) y artista italiano BLU, 2008. Este personaje también fue producido en vinilo como juguete para el público adulto (*vinyl toys* y *plushies*) entre otros caracteres que también repitieron en serigrafías.

El desarrollo de imaginarios -en sintonía con escenas de la creatividad urbana global- que tienen que ver con el despliegue de motivos gráficos mutables, fue tomando lugar entre otras modalidades como el stencil y demás tendencias del *writing*. En medio de ambas instancias

³²⁵ Aíta F. y Güerri, A. “El graffiti es un subproducto de la ciudad - Entrevista a Claudia Kozak”, *Escritos en la Calle* [Entrada Blog] 19 de diciembre de 2011, recuperado de <https://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=68> (Acceso: 12-6-2018).

se encontrarían estas prácticas que combinan la potencia narrativa con una actitud lúdica, no expresamente política o activista, en donde se explora un lenguaje más volcado a los *characters* (pero por fuera de las jerarquías del graffiti) que se retroalimenta de las corrientes del diseño y la ilustración contemporáneas.



Fig. 80 - Mural de Gualicho “Lilliput”, Buenos Aires, 2007. Su trabajo se caracterizó en los inicios por crear una estética estilizada que privilegia la línea orgánica y pocos colores planos.

Hay que poner de relieve que la problemática socioeconómica del momento era un factor muy determinante de la inserción laboral de los trabajadores creativos que, por el alto índice de desocupación y la imposibilidad de volcarse plenamente a la profesión o hacerse de un patrocinio que les permitiera desarrollarse como artistas, encontraron en la calle las condiciones ideales para ejercer una práctica independiente. Es en esta dirección entonces cuando aparece otro concepto relacionado al diseño gráfico desde donde se cuestionaba al fenómeno como *street branding*:

“Este nuevo movimiento gráfico de intervención urbana que podríamos encuadrar como «arte callejero», en Buenos Aires, nace de la mano de grupos vinculados a las escuelas de diseño gráfico y bellas artes (...) Este hecho se convierte en una constante que no puede ser descartada en el análisis, ya que brinda un punto de partida diferencial con respecto a los orígenes de los «graffiteros» de los '70 y los '80”.³²⁶

³²⁶ Arrieta, V., “Branding in the street”. [entrada blog] *ForoAlfa*, 3 de diciembre de 2007, recuperado de http://foroalfa.org/A.php/Branding_in_the_street/116. (Acceso: 15-05-2014). Interesa esta visión porque justamente desde el campo del diseño también se veía con cierta suspicacia este perfil del profesional que, no inserto en un ámbito de agencias, apuntaba a un trabajo en su propio estudio. La mayoría de estos diseñadores eran por la época, jóvenes profesionales que incluso producían artesanalmente objetos para poder sustentarse.

Como Kozak previamente señalaba, en sintonía con lo que Cedar Lewisohn refiere para escenas globales del *street art*, en nuestro contexto también se evidencia toda una generación de profesionales formados en las áreas de diseño gráfico e ilustración que toman el espacio público como ámbito para visibilizar su trabajo. En el caso argentino, se puede entrever desde diversas entrevistas que algunos de estos artistas que se iniciaron por la misma inercia del clima sociopolítico coyuntural. Esto puede explicar cierto tipo de iconografías –sobre todo para el caso del stencil- donde se acude a imágenes con una importante dosis de crítica social, siempre desde el humor ácido y la ironía propios de los stencilistas. Juan Pablo Cambariere, diseñador gráfico activo en el período como CAM BsAs, realizó stenciles de anagramas con inflexión en temas políticos y sociales (“argentino es anagrama de ignorante” / “Buenos Aires es anagrama de urbe asesino”). La circulación de otras iconografías como la imagen de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner con el texto “Bolche y Gabbana”, o el motivo de la actriz y presentadora televisiva Mirtha Legrand, con la frase que inmortalizó un exabrupto registrado fuera de cámara (“carajo mierda”), provienen de la estética misma que el stencil supo generar.

Para el caso de los muralistas, a través de estos testimonios se deja ver una motivación diferente. Podría decirse que el clima de protestas prolongado durante tantos meses, y la progresiva salida de la crisis con el gobierno de Néstor Kirchner encontró reflejo en las paredes de la ciudad mediante un rápido avance de nuevos imaginarios; estos disputaron lugar a las pintadas políticas, “cambiando el tema” de la conversación mural. Algunos jóvenes artistas y diseñadores (muchos de los cuales por el período estaban semiempleados o sin trabajo) se volcaron a la intervención del espacio público con nuevas imágenes relacionadas con sus intereses por fuera de los temas políticos y sociales que habían sido la voz tiempo antes.



Fig. 81 - Stencil – CAM BsAs, BSAS SNTNCL y Burzaco Stencil. Caba, 2006-2008

Como reconocían los miembros de DOMA: “Cansó un poco lo del palo siempre a alguien. Y además... ¿A quién se le iba a ocurrir hacer un mural cuando la lata de pintura costaba una banda?”³²⁷ En palabras de estos artistas, lo que estaban intentando era dar “un poco de alegría” a la sociedad que estaba saliendo adelante después de una de las crisis más grandes que le tocó atravesar a la Argentina contemporánea.

Como con el stencil, el crecimiento de la escena también fue exponencial, a medida que los creativos iban ganando reconocimiento a fuerza de intervenir en forma constante los muros de la ciudad. Si bien el cambio de la situación en las calles puede haber favorecido este crecimiento, no puede atribuirse meramente a “una cuestión de costos y humores”.³²⁸ Otros factores también deben ser tenidos en cuenta, entre ellos: el desarrollo a nivel global del *street art* como nuevo modelo de arte urbano, y la posibilidad de difusión hacia esas escenas internacionales mediante las redes y la tecnología, sobre todo gracias a Internet.³²⁹



Fig. 82 - Mural colectivo por Pedro-Tec-Defi (FASE), Pum Pum, Gualicho, Justi, RDW y Chu, edificio de Edenor, año 2007.

³²⁷ Testimonio de Orilo (miembro de DOMA). En esta nota por ejemplo, mencionan el período como “la primavera muralista”. Ver: Lisica, F., “Paredes con altura” en *Página 12* [edición digital] 1 de febrero de 2007 recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2614-2007-02-01.html> (Acceso: 18-5-2018)

³²⁸ *Ídem.*

³²⁹ Factores relacionados con la calidad de las tecnologías de impresión hogareñas, programas de computadoras, el desarrollo de la cámara digital y la posibilidad de circulación masiva desde Internet son algunos de los factores que pondera Ulrich Blanché para entender en desarrollo del *street art*, entre los que se encuentran factores motivacionales como la protesta por la invasión a Irak, que también fue un conflicto altamente difundido por los medios internacionales. Ver: Blanché, U., *Op. Cit.*, p. 84 y ss.

El trabajo de los muralistas, frecuentemente en colaboración, también generó un modelo de motivos en diálogo, conformado por las estéticas distintivas de cada autor en una única composición de figurones. Estos imaginarios se reconocen diferentes del graffiti y el stencil, inspirados en una tendencia que llevó a los muñecos al centro de interés desde otros ámbitos del diseño (sobre todo en el mundo de la animación, indumentaria y marcas para productos de consumo juvenil).



Fig. 83 - Muñequismo. Personajes de Parbo y Larva / Nasa. CABA. 2008.



Cada artista aportó a este imaginario su estilo personal cultivado desde sus gustos juveniles (dentro de la herencia punk o desprolija, los mundos del *skate*, del graffiti, el animé japonés, etc.) o bien desde su propia visión del diseño de personajes. Los motivos tienen un estilo

caricaturesco, de sensibilidad cercana a la ilustración más que a lo pictórico. Se prefirieron figuras planas, de colores plenos y contornos delimitados, aunque a veces la línea es rústica y desprolija.



Fig. 84 – Muñequismo. Mural colaborativo, CABA, 2006.



Fig. 85 – Muñequismo. Mural colaborativo, CABA, 2006.

Paralelamente, desde el stencil notoriamente se viró a nuevos imaginarios, manteniendo cierto gusto por el sarcasmo y la rudeza de algunas iconografías pero tomando grandes dimensiones, complejizando la composición al añadir el dinamismo de las texturas. Algunos stencilistas como Nazza³³⁰ ya venían trabajando en formatos grandes, que mantuvo desde los orígenes una línea gráfica relacionada con sus compromisos políticos y sociales.

Este artista priorizó trabajos que buscaban poner en circulación imágenes alternativas y de denuncia, en temáticas que abarcan las luchas por los derechos humanos, la visibilización de colectivos y minorías étnicas, la pobreza, etc. Todas ellas desde la técnica de plantillas pero en una dinámica sustancialmente diferenciada de la escena conformada a fines de 2001. Nazza decidió emplazar algunas de sus producciones en barrios empobrecidos (favelas del Brasil, “villas” de Buenos Aires, y otras regiones latinoamericanas que visita con frecuencia). En consecuencia de un mismo diseño existen diferentes versiones pero sus significados son “matizados”, re-instalados, re-dimensionados no sólo por sus nuevos contextos físicos sino por las condiciones performativas de la práctica misma, realizada en ambientes desfavorables o bajo intercambios y roces críticos³³¹ con los espacios simbólicos que ocupa al elegir o ser convocado para un sitio concreto.

³³⁰ Nazza Stencil comenzó a pintar en forma muy temprana, en 1994. Oriundo de La Matanza, una localidad del conurbano de alto porcentaje de población empobrecida, siempre vinculó sus intervenciones con un mensaje de conciencia social.

³³¹ Algunas de las piezas de su trabajo para el Subte fueron eliminadas por su carga crítica o tapadas con publicidad. Ver: s/a “Nazza Stencil” en *Regia* [Revista en línea] 20 de agosto de 2016, recuperado de <http://regiamag.com/nazza-stencil/> (Acceso 27-2-2017).

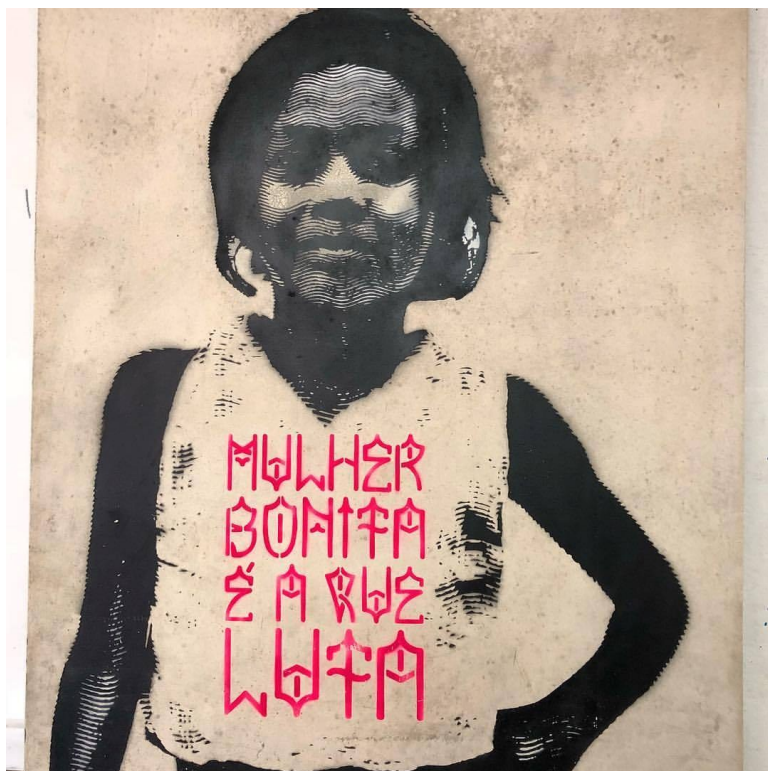


Fig. 86 - Stencil. Nazza Stencil. “Mulher bonita é a que luta”
Santa teresa / Rio de Janeiro, 2012. Detalle



Fig. 87 - “Mujer bonita es la que lucha” intervenciones para estación Angel Gallardo, línea B de subterráneos de Buenos Aires (2014), “Niña de Chuao” en Aragua, Venezuela (2013) y pintada sobre tabla, para Galería Unión (CABA, 2017)



Fig. 88 - Stencil – Nazza Stencil, “Memoria Verdad Justicia” (2012) y “Aparición con Vida de Luciano Arruga”. La Matanza, Buenos Aires (2014)

A pesar de las distancias entre los distintos estilos e imaginarios que desarrollan colectivos y artistas del arte urbano, durante la etapa de mayor florecimiento de estas prácticas (2004-2008) casi todos ellos coincidieron en diferentes circunstancias para pintar en los muros. En consecuencia, más allá de la heterogeneidad del paisaje visual, se terminó por configurar una idea del arte callejero (en esos términos y en parte por el uso de la prensa) como una forma artística caracterizada por la hibridación de motivos. Este fue el modelo predominante del *street art* local durante varios años, y de alguna forma hasta la actualidad perduran vínculos entre los primeros artistas de la escena. De todas formas, luego de la “consagración” de esta forma de creatividad urbana a través del fomento y mecenazgo de producciones, y con la emergencia de nuevos artistas, parece haber acontecido una nueva modalidad de trabajo más individual y un viraje iconográfico hacia estéticas más pictóricas. Excede las posibilidades y el marco temporal de este trabajo hacer un detalle de este proceso, pero basta citar trabajos actuales de estos mismos pioneros del arte urbano local para comprender cómo desde la adopción de la figura del artista -centrada en una carrera labrada a través del propio nombre- los trabajos se realizan como composiciones únicas e individuales.³³²

³³² Por ejemplo, el muralista Nicolás Romero Escalada (Ever) surgido del *writing* de los noventa, desarrolló una carrera de proyección internacional, sus últimos trabajos en la calle son grandes obras monumentales. Ver: Nicolás Romero [Sitio Web] <https://eversiempre.com> Muralistas surgidos

El paisaje heterogéneo del *sticker*

Al igual que los stencil y el muralismo poco después, el arte de las pegatinas no tiene un momento definido que señale un comienzo puntual de la práctica en nuestro territorio. Se pueden ubicar algunos precedentes de experimentación gráfica en las calles que prefiguran un uso del dispositivo en la dinámica que adquirirá el *stickering* años después. En primer lugar, esta disciplina es heredera del cartelismo como un importante modelo que encuentra antecedentes locales no sólo en los posters publicitarios de espectáculos populares o el afiche político de campaña y proselitismo. Desde el ámbito de las experiencias artísticas de índole gráficas contamos con ejemplos como el del artista plástico Juan Carlos Romero, uno de los principales cultores del afiche como elemento de intervención. Pero sin dudas el proyecto más cercano a este tipo de prácticas fue “La muestra nómada” de Ral Veroni, pionero en utilizar el concepto del dispositivo “figurita” como soporte de la imagen artística para pequeñas estampas adhesivas. La semejanza radica no sólo en el tipo de formato sino en su instalación en el espacio público como principal sitio de circulación de las obras (las figuritas se pegaban en colectivos, puertas de edificios y otros sitios, de allí su cualidad de nómada).³³³



Fig. 89 - Ral Veroni, muestra nómada. Serigrafía a 5 colores sobre papel autoadhesivo (1990-1991) Der. Juan Carlos Romero, utilizó frecuentemente el afiche tipográfico para sus instalaciones.

después del año 2008 como Martin Ron, pintan en forma individual y casi no utilizan seudónimo al firmar sus obras (Lean Frizzera, Milu Correch, Fio Silva). Algunos artistas pioneros de la escena, comienzan a firmar sus obras con nombres reales, posterior a la fecha mencionada (Elían Chali, Martín Privitera, etc.).

³³³ La figura de Ral Veroni como uno de los primeros artistas plásticos en utilizar la pegatina como soporte y el proyecto de la “muestra nómada” está acreditada en varios textos, ver: Kozak, C., *Contra la pared*, Indij, G. *Hasta la victoria Stencil* y en Barragán, *Op. Cít.*

A pesar de estos casos previos, la práctica de las pegatinas y del *wheatpaste/ pasting* (del inglés “engrudo”, cuando se trata de impresos que no son autoadhesivos) tiene su origen e inspiración en el *writing*, como una intervención ilegal e independiente y en la misma dinámica lúdica que implica el “dejarse ver”. A diferencia del graffiti, la rapidez y economía de medios hacen de la disciplina una manera menos riesgosa de intervención. Es una actividad de uso del entorno que en principio, está alejada del mundo del arte (entendido como esfera cultural y comercial) y más cercana al universo de las prácticas y consumos identitarios de los jóvenes. Dadas estas circunstancias de origen, hay relaciones directas con imaginarios de la cultura visual global especialmente del universo infanto-juvenil, proveniente de diferentes soportes y dispositivos (los dibujos animados, los juguetes, *comics*, las golosinas, la papelería, las revistas infantiles, los libros escolares y de cuentos, etc.) que son una herencia visual de importancia para el *street art*.



Fig. 90 -Papel de carta ilustrado, años 80 y 90

En principio, los distintos artefactos culturales que sostienen la cultura gráfica³³⁴ - especialmente los de circulación masiva y popular- vehiculizaron motivos iconográficos de amplio alcance: el cine y las caricaturas por un lado, además de todos los productos comerciales derivados de esta industria y dirigidos a niños y jóvenes, en un contexto de nuevas pautas de consumo y avance tecnológico. Para el caso de las pegatinas, una referencia fundamental son las “figuritas”.



Fig. 91 - Autoadhesivos (stickers) comerciales de los años 80 y 90.

³³⁴ Entendemos por cultura gráfica el entramado entre la cultura impresa en sus vínculos con la cultura de la imagen, dando lugar a objetos gráficos (en su calidad de artefactos) que son representaciones y mensajes de múltiples fines, entre ellos pedagógicos y estéticos. Seguimos en el análisis las consideraciones que proponen entenderla en cruce con sus posibilidades técnicas y contenido permeado por sus condiciones históricas de existencia. Ver: Szir, S., (Comp.) *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930)*, Buenos Aires: Ampersand, 2016, pp. 15-22.



Fig. 92 - Figuritas escolares con motivos educativos, años 70 y 80.

Estos objetos coleccionables son artefactos muy difundidos de la cultura infantil argentina. Se obtenían con las golosinas, además de adquirirse en sobres y planchuelas. Fueron en su momento un medio con un enorme potencial educativo, dada su amplia circulación, ser constantemente intercambiadas y participar de los espacios de juego de los niños de todas las épocas. Más allá del repertorio iconográfico de las mismas (enormemente variado), nos interesa hacer foco en algunos aspectos que están en relación directa con la disciplina del *stickering*, que tiene un nexo con las actividades de intercambio, coleccionismo y uso decorativo que son propios del universo de las figuritas. Se utilizan pegatinas para decorar elementos personales; práctica de características identitarias al igual que el consumo asociado a ciertos productos que también emiten *stickers* como parte del universo visual de sus marcas.³³⁵ En segundo lugar, los *stickers* fueron y son objetos educativos y de ocio, cada

³³⁵ Una empresa de *snacs* editó en los años noventa una serie de figuritas plásticas coleccionables llamadas “tazos” (por “figuritazos”) que fueron muy populares, con una iconografía única estilizando la mascota gráfica de la marca. Estas figuritas venían dentro de los paquetes de papas fritas y alimentos.

vez más relacionados autoreferencialmente con un universo de imágenes que se construye por la reiteración y saturación de sus motivos y mercancías (por ejemplo, una icónica película de animación recrea personajes que luego serán impresos en productos varios).



Fig. 93 - Figuritas coleccionables, años 80 y 90

Como han venido demostrando los estudios sobre la visualidad, la emergencia del arte en la calle pone en evidencia el rol central que tienen las imágenes en nuestra vida cotidiana y particularmente en los niños y jóvenes: la pervivencia del amplio imaginario de los medios y artefactos culturales y las resignificaciones del mismo en la vida adulta.³³⁶ No es menor

³³⁶ Algunos académicos construyen una visión del *street art* como un género altamente hibridado donde confluyen los imaginarios de la publicidad y los medios con prácticas y estrategias de

que toda esta iconicidad resulte en referencias directas para las disciplinas del *writing*, el stencil, las pegatinas y todo tipo de prácticas creativas urbanas que no descienden directamente del espacio institucional del arte, siendo incluso éste modelo y tema también de las prácticas creativas independientes.³³⁷

Volviendo a los ejemplos, algunos graffiteros como NERF, surgido desde escena del *writing* de fines de los noventa, realizaba *stickers* con la figura de un títere de guante que solía pegar en distintos espacios de la ciudad. Estos diseños rara vez eran pintados en el marco de sus piezas graffiti como ilustraciones (*characters*), siendo específicamente utilizados para las intervenciones con pegatinas.



Fig. 94 – “Títere” de Nerf en panel superior dentro del tren,
Subterráneo de Bs. As. Línea B, 2005.

remixado, resignificación y subversión del mensaje alienante de la cultura. Ver: “The Work on the Street: *Street art and Visual Culture*” pp. 235-278 en Sandywell, B. y Heywood, I. (Eds.), *The Handbook of Visual Culture*. London & New York: Berg, 2012.

³³⁷ Jaume Gómez Muñoz despliega espléndidamente las referencias a la cultura visual popular: las gráficas publicitarias, los rótulos de la época y el diseño de los discos entre otras importantes influencias iconográficas para el *Graffiti Move* neoyorkino, no sólo en los motivos sino en el uso del color. Todas ellas constituyen imágenes accesibles a un público cuya clase y educación se sostiene en esta esfera y no en el sistema artístico académico.

Sonni, diseñador gráfico que trabajó el mural en forma colectiva por el período de florecimiento del “muñequismo”, también realizaba objetos de tela (muñecos para adultos conocidos como *plushies*) y productos con sus personajes, además de hacer *stickers*. Intervino varios elementos del mobiliario urbano con pegatinas e incluso realizó contrapublicidad (intervenciones que viran el sentido de los mensajes publicitarios en la vía pública). Sus motivos son ilustraciones de estilo caricaturesco, con una estética cercana a los dibujos infantiles. Habitualmente utiliza colores primarios. Para la época en que intervenía las calles, hizo circular su imaginario gráfico en murales colaborativos, donde convivía con otros “muñecos” del repertorio del *street art*, pero fue un asiduo practicante de la técnica de pegatinas.



Fig. 95 - Sonni, el rollo de papel higiénico fue uno de sus personajes frecuentes. Pegatina en la base de la Escultura “Adán” del artista colombiano Fernando Bottero. CABA, 2006.

En consonancia como el desarrollo de la práctica en otros contextos, en Buenos Aires también se dio un modo de intervención con *stickers* en forma dialógica: se trata de la confluencia de ciertos personajes dentro de un grupo iconográfico que reitera el soporte de la pegatina y se adhiere a distintos espacios en la ciudad, por ejemplo el reverso de la señalética, basureros, etc. De esta forma los distintos autores hacen circular sus imaginarios (generalmente “muñecos” aunque también hay firmas y otro tipo de motivos) en forma rápida, económica pero con alto impacto.



Fig. 96 - *Stickering*. Intervenciones de Cherrycore (Dana Roger), Buenos Aires – La Plata, c. 2007.



Fig. 97 - Pegatinas hechas a mano de Maybe (Bernardo Henning), sobre el reverso de señalética. Buenos Aires, c. 2006.

Dentro de la técnica también hay una variante en torno al afiche como dispositivo gráfico, que en general es de mayores dimensiones. La dinámica es similar, se instalan imágenes en el espacio público desde la facilidad de tener pre impreso/ pintado el trabajo, pegándolos con engrudo a los diferentes soportes. Este tipo de producciones también tienen un imaginario muy variado, encontrando por ejemplo trabajos de artistas y artesanos gráficos que se vuelcan a los viejos sistemas de imprenta como inspiración de carteles tipográficos (por ejemplo, desde 2008 realiza Federico Cimatti desde su proyecto “Prensa La Libertad”).

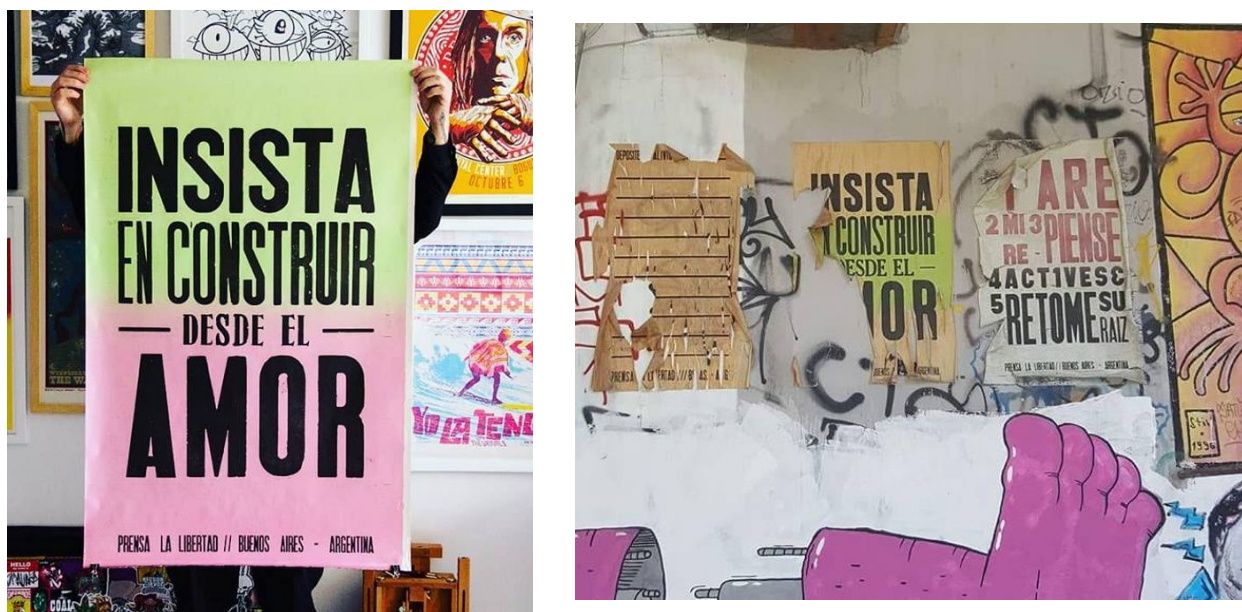


Fig. 98 - Prensa La Libertad. Afiche “Insista” (2008). Copia pegada para encuentro internacional Letterpress Workers, espacio Leon Cavallo, Milán (2015)

Las pegatinas participan híbridamente del lenguaje de la ilustración, la fotografía y el diseño. Es un soporte que puede tener el tamaño de una estampilla o alcanzar las dimensiones de un enorme mural. En primera instancia, el *stickering* busca intervenir lúdicamente el espacio por medio de imágenes propias (aunque muchas veces son íconos de la cultura de masas, por ejemplo personajes de los videojuegos, del cine de animación, de las historietas, entre otros motivos) cuyos antecedentes pueden remontarse a varios linajes. Por un lado se asienta sobre la práctica de colección y circulación de las figuritas que hemos señalado. Por otra parte, otro de los linajes las vincula a las escenas de las subculturas punk y *hardcore* (herencias que también señalamos para el caso del stencil), donde los *stickers* son elementos identitarios. El universo visual de estas subculturas urbanas incluye al fanzine (que es un dispositivo gráfico muy heterogéneo) como vehículo de ideas y estética; en particular el *sticker* como elemento decorativo de las patinetas (*skates*) que son además soporte de visibilidad territorial; juntamente con el uso extendido del graffiti en la cultura de los jóvenes urbanos.

Además de estas formas de entender la intervención con pegatinas (sus usos identitarios y el uso lúdico – dialógico del *sticker* urbano), surgió hacia el 2008 un colectivo que hizo distintiva la técnica, uniendo esfuerzos para visibilizar las prácticas en solitario de algunas artistas que trabajaban casi exclusivamente el formato. Siendo en general un género de pequeñas dimensiones -como el stencil al comienzo- el *stickering* tiene de por sí una dinámica tendiente a la convivencia en un espacio dado de muchas imágenes heterogéneas.

De igual manera durante mucho tiempo se lo consideró “el lado B” de la producción callejera: la alternativa rápida y económica para “dejarse ver” de muchos artistas que se desarrollaban principalmente en el mural y el graffiti. Como ampliamos en capítulos precedentes, la Federación Argentina de Stickboxing llevó al *sticker* artístico a otro nivel, propició el trabajo orientado hacia composiciones colectivas pero de grandes dimensiones, promoviendo la mixtura de pegatinas de gran formato con terminaciones posteriores integradas al muro.



Fig. - 99 Pegatinas de gran formato. Arriba: “Felino” por Damita Dinamita (Analía Regué) Rosario, 2009. Debajo: Tiny Paintings (Caro Sosa Repic) retocando una pegatina; CABA, 2006.



Hemos señalado además otras particularidades del colectivo que las vinculó a un modelo colaborativo pero inclusivo de las audiencias, fomentando la participación mediante las instancias de taller. Esto posicionó distintivamente a las artistas de la Federación de Stickboxing, además de otra cuestión única: sus integrantes residen en ciudades diferentes, con lo cual la cohesión del grupo se sostuvo en base a la activación constante de eventos y un sistema similar al arte-correo donde los trabajos se remiten para su posterior pegado.



Fig. 100 – *Stickering*. Federación de Stickboxing, 4º Round “rápido y furioso”. Biblioteca Alfonsina Storni, Rosario, 2008.



Fig. 101 – Pegatinas en diferentes “rounds” de la Federación. “Jab Session” 4º Edición de la Semana del Arte en Rosario, octubre de 2008. Intervención en el bar del museo MACRO.

El colectivo resignificó una nueva dimensión en torno a cómo llevar adelante la disciplina mediante la autogestión de eventos para la producción y circulación de pegatinas, dándoles un espacio propio. En comparación con otras formas individuales de intervenir con *stickers*, elevó con el correr del tiempo a otro nivel la intervención con pegatinas, más a tono con el tipo de trabajo que llevaron adelante los primeros muralistas: integrando distintas ilustraciones (*characters*) con un trabajo de texturas y fondos que unificaban la composición colectiva. En esta línea las chicas de la FAS fueron realmente pioneras y potenciadoras de la disciplina. El imaginario visual que se crea está nuevamente en sintonía con la idea de un muro donde el tema es “la técnica” pues no hay un relato general sostenido desde las imágenes sino un mensaje de convivencia en la multiplicidad. Cada autor participa aportando su trabajo con la intención de intervenir “con impacto”, es decir, transitar la experiencia desde el proceso que también es el mensaje: “la química de un Round es su poder de activación”.³³⁸

³³⁸ Regué, A., “necesito lo inútil: sobre el stickboxing en Rosario” en *Ramona* [edición en línea], 26 de Septiembre de 2008 recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/23319> (Acceso: 27-01-2014).

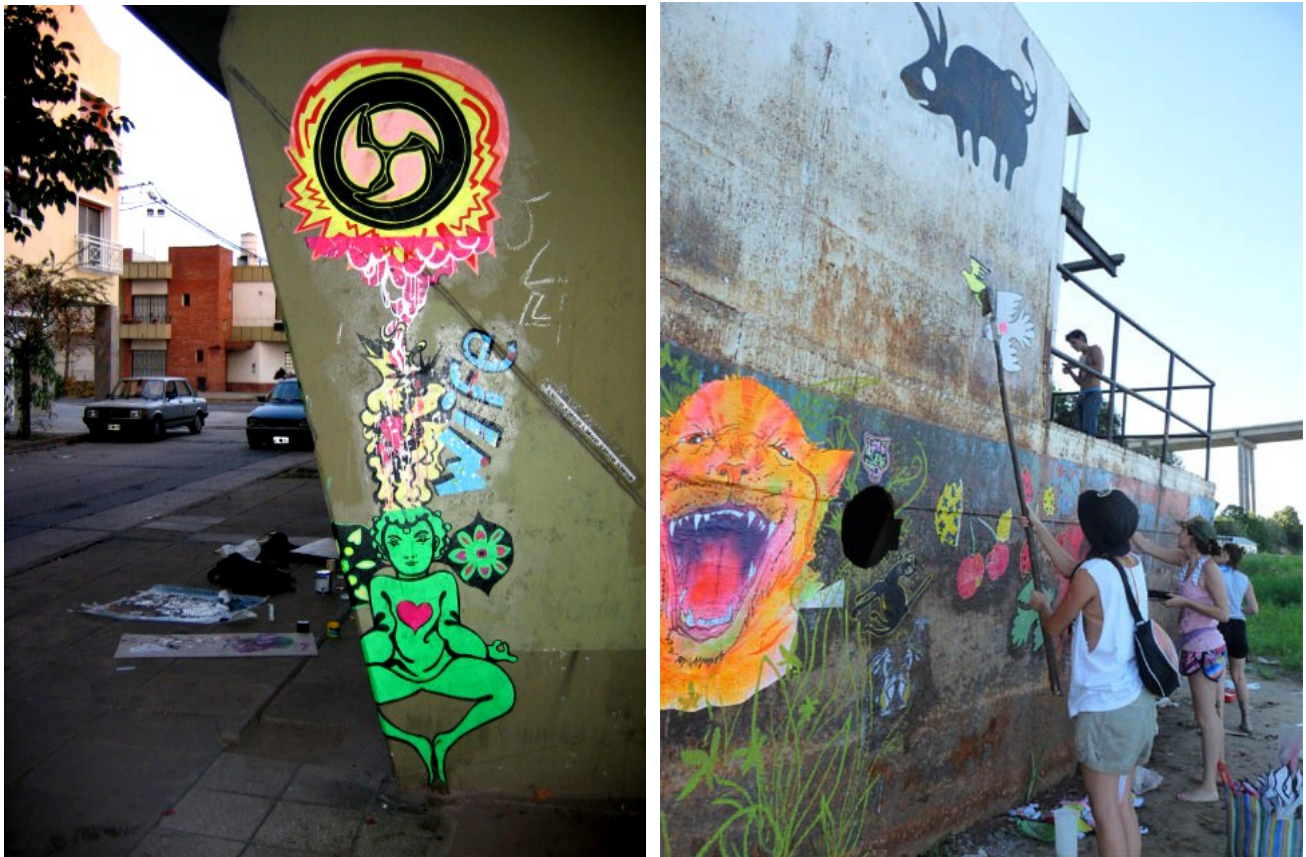


Fig. 102 - Stickboxing. Diferentes Rounds. A) Rosario, 2009
B) 3º Round “Animal”, puente Rosario-Victoria, 2009

La “activación” como clave de una sinergia transformadora es la base del stickboxing, que termina por situarla en el polo opuesto a las prácticas dentro del género del *street art* que se han ido “institucionalizando” (como analizamos en capítulos previos). Esto implica que la actividad de hacer pegatinas es de un grado de autonomía que se aleja del modelo de “obra” más radicalmente, privilegiando experiencias más que el resultado gráfico, que es de una enorme efimeralidad. En palabras de Damita Dinamita:

“si llevamos adelante la más efímera de las prácticas, proponemos la convivencia como factor aglutinante, convivencia visual, técnica y de relación, y generamos una visión nómada de la ciudad construyendo pequeños centros que se potencian y promocionan para cada ocasión. Si la competitividad es una conducta y una actitud normalizada como modalidad y método de eficacia en las relaciones sociales y a su vez el uso mismo del tiempo y la puesta en práctica de habilidades y trabajos están constantemente justificados por su utilidad, sostenemos el placer como centro contagiando prácticas gráficas y vínculos humanos exclusivamente en virtud de su inutilidad.”

Finalmente, como también hemos señalado, la enorme variedad que asume la práctica del *stickering* en nuestro contexto no nos posibilita distinguir una particularidad iconográfica aunque sí performativa. Dentro de los géneros de la creatividad urbana, es tal vez el más

amplio en relación a los posibles creadores involucrados, no se necesitan conocimientos especiales ni tecnologías complejas para realizar posters y pegatinas. En los últimos años han surgido nuevos productores que se acercan a la práctica revitalizando el género del cartel y las grandes pegatinas. Estos productores ya se encuentran con la actividad reconocida desde los entornos artísticos y culturales, pero también han desarrollado un camino inverso, esto es: desde el conocimiento de su trabajo como poderosa herramienta, han derivado en un uso militante de la pegatina en apoyo a las luchas y movimientos sociales, haciendo surgir imágenes contra-hegemónicas. Esto es particularmente muy evidente en torno a la lucha feminista, donde los colectivos y las activistas han encontrado un terreno fértil para distribuir económica y eficazmente nuevos imaginarios sobre los géneros, los deseos y la presencia fortalecida de la mujer. Aquí se puede hacer una comparación simbólica respecto a la dinámica que ha asumido el colectivo de mujeres: al igual que con las pegatinas, su visibilidad y su activación de la esfera pública multiplica su poder en la cantidad de individuos sosteniendo la energía al mismo tiempo. Los *stickers* en forma aislada posiblemente pasen desapercibidos, pero es en la forma colectiva en donde encuentra una poderosa fuerza de intervención.

En definitiva, los productores creativos urbanos y dentro de ellos, los que trabajan en la disciplina del *stickering*, son hoy mucho más consciente del papel que pueden cumplir en la cultura visual global, y se están instalando como esfera de oposición con un nivel de pregnancia que difícilmente tengan otros dispositivos gráficos contemporáneos.

Conclusiones

La gran escena de la Creatividad Urbana. Consideraciones finales

Hemos procurado responder en esta tesis a varios interrogantes y aportar al crecimiento de la investigación para conformar un campo de estudios poco desarrollado en nuestro contexto desde la matriz específica de la creatividad urbana. Nuestro interés ha sido consolidar información ya acreditada, seguir indagando aspectos poco claros y traer a la luz información de primera mano, cada vez más difícil de recuperar con el paso del tiempo. Presentamos estos datos articulados y sostenidos sobre la base del conocimiento precedente, para asentarnos con solidez en nuevos paradigmas teóricos sobre el tema sin perder la perspectiva desde donde partimos. Bajo estas premisas hemos trabajado aún a conciencia de los baches y las propias falencias, presentando un desarrollo teórico que debe ser revisado y debatido pero que consideramos, aportará notables avances en este campo.

La decisión de explorar terminología utilizada para referir a las prácticas que nos interesan se debe a dos cuestiones: primero, para delimitar el *corpus* sobre el que estamos aplicando análisis. Segundo, para seguir un modelo metodológico que pondera las prácticas en su propia inmanencia, sin etiquetas por fuera de ellas mismas. Basamos el debate en torno a los términos que se discuten actualmente en nuestro campo procurando llegar a acuerdos de base sobre qué entendemos por graffiti, *street art*, o activismo. Dado que estas disciplinas adquieren características locales específicas, no se pueden manejar equivalencias directas. La exploración de estos debates también nos permitió ver similitudes o diferencias del fenómeno en otros contextos y vincularlo a la gran escena urbana global, en diálogo con la escena académica internacional.

Esta tesis procuró organizar sistemáticamente información sobre los orígenes de nuestra creatividad pública independiente de forma que podamos a futuro continuar con un programa de investigación articulado. Habiendo una notable carencia en este sentido, el presente trabajo propone una cronología en función de hitos documentados, como un modelo explicativo de las tendencias que acontecieron progresivamente. Las lagunas son todavía notables, no obstante, los hallazgos y dataciones sistematizan gran cantidad de fuentes y documentos dispersos. Resulta fundamental esta organización a fin de poder analizar la proyección de las escenas creativas hacia los modos en que se desarrollan en la actualidad. Esta propuesta teórica está en desarrollo, entendemos que a futuro pueda haber avances tendientes a refinar el modelo.

Desde las hipótesis sostuvimos que la escena creativa urbana actual es el resultado de una práctica progresiva del arte en las urbes, en unas dinámicas diferentes a las desarrolladas hasta el momento por el arte público. No tienen a la ciudad sólo como soporte exhibitivo sino que hay una simbiosis desde las intervenciones que procuran modificar física y simbólicamente el espacio compartido. Brindamos diferentes ejemplos que demuestran que las disciplinas de base que sostienen el *street art* surgieron como necesidad de un sector joven de expresarse en y sobre el ámbito público donde se puso en juego la herencia de su cultura visual y sus intereses de clase. Estas prácticas tomaron dimensión de movimiento al confluir un número importante de productores actuando juntos, lo que le confirió visibilidad y cohesión. Las condiciones sociopolíticas y culturales coyunturales posibilitaron el crecimiento y desarrollo de las distintas escenas con características propias pero en sintonía con el movimiento global del que proceden. Hemos demostrado también la coexistencia con otras prácticas alternativas, lo que brinda un panorama comparativo entre ellas.

La exploración terminológica termina por evidenciar conceptos claves que hacen distintivas las prácticas, estableciendo cuatro tipos de linajes o adscripciones propuestos: graffiti, *street art*, arte urbano y activismo artístico. Concebimos dichos linajes como formas diferenciadas de acción y creación que mantuvieron en el tiempo una dinámica consistente. La idea de “linaje” o “herencia” es una herramienta metodológica que permitió establecer nexos entre los “modos de hacer” dentro de la escena creativa. Primeramente porque en la misma sintonía en la que deseamos describir el fenómeno desde sus propios términos, los artistas y productores adscriben a una forma de práctica sin necesidad de que el investigador defina o delimite; se ubican bajo el amparo de herencias como una voluntad no solo inspiradora sino ética y política. Sí una obra puede pensarse en función de los diálogos que establece con los antecedentes y modelos que articulan estos linajes como paradigmas o herencias, pueden ejercerse mejores críticas y valoraciones en torno a las mismas, a la cita o alusiones a determinadas éticas y estéticas, incluso ubicarlas en el entorno de constelaciones similares en su discurso artístico. Observamos así que los límites sutiles entre las prácticas hacen muy complejo asirlas a definiciones cerradas. Es mucho más responsable conceptualizarlas en diálogo a cómo los productores se definen y conciben las disciplinas.

Cuestiones performáticas inciden en la concreción de una obra desde su misma concepción, ya que el artista procura una relación con el entorno que evalúa los factores de visibilidad, permanencia y riesgos. Este parecería ser realmente el eje decisivo en torno al cual podemos distinguir las prácticas propias de la creatividad urbana, articulado al concepto de “linaje”.

La performance entonces no sólo es “la acción sobre” sino el proceso desde el cual emerge la obra. Lo contextual incide y diferencia sustancialmente las producciones. En esta elección ética, estética y política los productores se inspiran en los recursos pasados, estableciéndose en una constelación, de linajes, vías que distinguen modos de hacer, en los cuales encontramos ciertos modelos. También destacamos que, dentro de ellos, el graffiti ha sido uno de los más importantes y estimulantes.

Una de las líneas de investigación surgió a raíz de observar una característica que atraviesa a todas las formas creativas urbanas en mayor o menor medida. La denominamos “ética” o “espíritu” antisistema y la presentamos como una actitud en base a su autonomía, que condiciona las praxis fuertemente. Es una inercia casi ontológica que sustenta las prácticas creativas urbanas en su propia escena, por fuera tanto de los circuitos del arte comercial como desde una nueva proyección de la tradición del activismo político por fuera de estructuras partidarias. Entre lo artístico y lo vandálico –como modelos estereotipados de intervención- se desarrollan múltiples propuestas, con sus fluctuaciones hacia uno y otro polo. Hemos puesto de relieve la importancia que tiene el *writing* como modelo de intervención autónomo sobre el entorno, y la herencia que esta práctica propone para el desarrollo de una escena local por fuera del circuito del arte comercial, en los subsiguientes años. Para ello intentamos recorrer una línea temporal desde sus orígenes independientes a su reconocimiento institucional. Convenimos en señalar el hito que constituyó la exhibición “Ficus Repens” (2008) en la consagración de un paradigma de graffiti como arte, proceso que se da en sintonía con la valoración que significó para el *street art* global la exhibición de la Modern Tate meses antes del mismo año. Al mismo tiempo, pusimos de relieve la particularidad de la creatividad urbana de persistir en los lindes de ambas alternativas: por fuera del sistema y en la escena cultural dominante.

De esta línea de investigación se derivó otra muy cercana tendiente a observar las implicancias de lo político dentro de las propuestas de la creatividad urbana. En el estudio se pudo apreciar que existe en primer lugar una cuestión constitutiva en torno a ellas que las posiciona desde el origen en un lugar de alternatividad o contra-hegemonía, al ser el espacio público un ámbito de disputas, cargado de sentidos. También nos concentramos en comprender y describir las influencias de activismos que utilizan la *praxis* artística como plataforma de reflexión y militancia, generando narrativas que tienen contenido político explícito y desarrollan una vertiente de la práctica más comprometida ideológicamente. Podemos afirmar que en la escena local conviven tanto expresiones apolíticas o apartidarias con otras cuyo sentido es expresamente militante, que establecen vínculos desde la

tolerancia hasta la colaboración. Esto genera una escena versátil, de trabajo conjunto y de carácter internacional, con una proyección al exterior importante y una imagen positiva en la escena global. A pesar de que algunas de ellas son de intención claramente artística y/o estetizante, la creatividad urbana actual tiene muy en claro que el espacio público es un territorio de disputas y que la actuación en esta esfera siempre es un asunto político.

Debido a esta condición, el análisis derivó en lo que llamamos “políticas de visibilidad”, es decir que entendemos que las prácticas de arte urbano –sean militantes o no- se insertan en la esfera pública como formas alternativas del discurso hegemónico, proponiendo un uso del espacio público que muchas veces choca con los intereses de las administraciones. Esto nos llevó a explorar distintas acepciones del término “intervención urbana” que estuvo de moda por cierto tiempo en el lenguaje académico y de los medios en referencia a las prácticas que describimos, sin consenso sobre su interpretación. En sintonía con la idea de performatividad, dichas prácticas pueden asentarse sobre el concepto de intervención urbana y especialmente porque su carácter de “no solicitado” tensiona la idea de “lo público” como “espacio de y para todos”. Utilizado como criterio nominal, la categoría “intervención urbana” no admite distinciones entre las disciplinas al equipararlas sobre la base de un proceso, que para algunos es contravencional y para otros, estético. Nos propusimos repensar este criterio y concluimos que por la particular permeabilidad de la noción podríamos proponer para el término, no un uso categorial sino adjetivacional: “intervención urbana” no designa un género sino un modo de acción (performático) que puede connotar distintas características: ser una actividad testimonial o territorial, una práctica gnoseológica o exploratoria estéticamente hablando, o bien ontológica al permitirnos constituirnos por fuera de la alienación de las estructuras sociales imperantes a través de la *praxis* estética liberadora. Creemos importante destacar que este modelo adjetivacional se puede aplicar a las producciones por fuera de sus propias categorías terminológicas (un modelo de intervención que incluye tanto al graffiti, a las propuestas del activismo o del *street art*). Con esto queremos señalar que una obra de arte en la calle se transforma en intervención por el factor performático que señalamos previamente, por una intención de convertirse en un objeto disruptivo (incluso cuando sólo persigue estetizar). Sin embargo parece evidente que la idea de intervenir espacios está más relacionada a modificar estructuras físicas que a realizar gráficas. Para nosotros toda intención de incidir sobre el espacio de la ciudad para transformarla es de por sí, una intervención.

Siguiendo esta misma línea de investigación, exploramos modos específicos de intervención como el escrache -que resulta en una complejidad de estrategias para la visibilización, toma

de posición y generación de conciencia- en la deriva de nuevos métodos de activismo. Desde estas maneras híbridas de entender la *praxis* política, pensamos como se ponen en circulación imágenes disidentes, alternativas al discurso visual hegemónico, con lo cual además del repertorio iconológico tradicional del arte político (Cadenas Rotas, Proletarios en Lucha, por poner ejemplos) hay actualmente una apelación a las señas de identidad de aquellos sectores invisibilizados (pueblos originarios, comunidad LGBT, identidad villera, colectivos feministas, etc.) que no recurren sólo a la estética del realismo/ naturalismo y la tradición del mural libertario sino que se representan desde estilos gráficos similares a los tratados por algunas disciplinas del *street art*, con una sensibilidad más relacionada a la ilustración y al diseño gráfico contemporáneos.

En una segunda parte de este eje de análisis, nos propusimos dar cuenta de un fenómeno muy reciente del cual actualmente podemos hacer una introducción. Se trata de la política que tomó el colectivo de mujeres muralistas argentinas para visibilizar las desigualdades que rigen las relaciones de comitencia para el arte público local. En sintonía con las luchas feministas de estos últimos años en nuestro contexto y en consonancia con una reivindicación de la figura del artista urbano como profesional, la emergencia de AMMurA vino a poner de relieve una vez más que el entorno público es un espacio altamente politizado, donde hay una administración que sustenta y reproduce las matrices políticas del sistema hegemónico (patriarcal), generando desigualdades que benefician enormemente a los varones de la disciplina.

A la luz de los reclamos de AMMura surge el interrogante por el rol de las mujeres en el arte urbano, lo que motiva a un compromiso de la escena académica con la investigación y divulgación de la historia del colectivo en el movimiento global. Por ello brevemente bosquejamos un recorrido por los datos que actualmente se han relevado en nuestra escena sobre las representantes femeninas del *street art* y del *writing*, historia muy parcializada que merece una investigación nueva y profunda, a la vez que comentamos, también en forma breve, la emergencia de una nueva escena de muralistas monumentales, en las cuales las chicas están altamente calificadas y tienen un rol muy destacado.

Siguiendo estas disquisiciones nos preguntamos por las relaciones entre las escenas creativas con las instituciones culturales y nos preocupamos por comprender la cuestión relativa a la independencia de las prácticas que las caracteriza a nivel mundial. Entendemos que existen dos modelos o esferas de producción diferenciadas en tanto intenciones respecto del mundo institucional del Arte, por su grado de acercamiento o alejamiento a éste que

expresan en sus matices las posibilidades relacionales de los sujetos y colectivos estudiados: desde quienes no desean adscribirse a ningún linaje de índole artístico-institucional, ni ser incluidos en los circuitos formales del arte hasta quienes reconocen influencias y se proyectan desde las tradiciones artísticas locales. Por las dinámicas actuales observadas, el *street art* se torna cada vez más institucionalizado, es decir que termina por volverse al modelo del arte urbano, gestionado y financiado en forma externa al artista. Aun así, todavía existen muchos productores creativos que persiguen únicamente un interés lúdico o de carácter meramente expresivo y no procuran un reconocimiento por fuera de la actividad en sí misma, también participan de pequeños circuitos autogestivos o de financiamiento en forma de becas y pequeños subsidios. Otros evolucionaron su performance y se adscribieron a la figura del artista con interés en participar e incidir en el mercado artístico tradicional. Incluso desde este formato institucionalizado, se ha generado un nuevo circuito artístico especializado con estándares que contemplan las particularidades del arte urbano, con agentes y curadores específicos.

Brevemente también hemos querido poner en relación como el imaginario de la creatividad urbana responde a la dinámica de la cultura visual global, propia de nuestros mundos contemporáneos. Cada una de estas disciplinas muestra que a través de sus linajes, recupera, cita y parodia todo un universo iconográfico previo, haciéndolo por supuesto en las formas que las propias prácticas posibilitan. El *graffiti writing* en nuestro país se despliega entre la admiración y la erradicación, como una subcultura institucionalizada y otra periférica, cada vez más extendido hacia todas las regiones de la Argentina. Lo mismo sucede con otras formas de gráfica callejera: apelan a un universo visual compartido, referencian productos que consumimos en las más variadas formas y principalmente durante nuestra niñez y juventud. Las disciplinas creativas están haciendo de la calle una extensión de nuestros espacios íntimos al expandir la identidad sobre un territorio y el deseo de habitarlo desde las imágenes que se instalan en él.

Por último, hemos querido contribuir a la construcción de un concepto de **Creatividad Urbana** vertebrador de todo el trabajo. Proponemos dicho concepto en base a la percepción global del arte en las calles, indiferenciada a la audiencia cotidiana que es su principal público, y hacia la dinámica general de convivencia e hibridación de las disciplinas. Llamamos creatividad urbana a las múltiples imágenes y objetos creados en el ámbito público de las ciudades, con fines expresivos, lúdicos y autoafirmativos, artísticos y político-militantes que hacen uso de estos espacios como territorios de comunicación y manifestación. Estas producciones conviven con monumentos, difusión y propaganda

comercial y político partidaria, formas de arte público tradicional y de arte callejero; constituyen prácticas enlazadas con herencias y mutuas interconexiones con otras *praxis* artísticas, políticas y culturales. El rol y la importancia de estas imágenes supera los significados individuales pues han contribuido a formar un nuevo modelo de nuestras urbes, al hacer de ellas un lugar habitable a escala humana, librarnos del abandono, moldear nuestros entornos desde la libertad de hacer intervenciones: elecciones sobre el medio en que vivimos y el goce de nuestros espacios de encuentro.

Hemos demostrado a través de distintos ejemplos que los modos creativos de hacer contemporáneos poseen una vida digital y circulan por redes cibernéticas (como sucede en nuestra cultura digital actual con otras instancias y situaciones). Conforman un imaginario global compartido porque se sustentan en una cultura popular mundializada, con inflexión en lo local. Para la creatividad urbana, las condiciones de realización son tan importantes como el producto creativo, y la permanencia en las redes y medios son también parte del proceso. Los aspectos de registro, circulación y archivo modelan y transforman los procesos creativos contemporáneos conformando un estadio más de la producción. Estos aspectos constituyen un componente propio y diferenciador de la creatividad urbana en relación con otras formas artísticas donde el acento está en el producto final.

Proponemos entonces concebir la Creatividad Urbana como un campo de estudios abierto que incluya todo tipo de proyectos contemporáneos que utilizan lenguajes artísticos, sean institucionales o no; de tecnología visual o de procesos –como las *flashmob*, por ejemplo– con elementos tradicionales o alternativos –por ejemplo el *yard bombing*– y toda clase de intervenciones en el espacio público (y su extensión, la esfera pública). Proponemos sostener desde un lugar amplio la construcción de conocimiento acerca de la forma en que la actividad artística y expresiva tiene lugar en nuestros territorios. Debemos ser inclusivos frente a los fenómenos que desbordan las herramientas con que hasta el momento hemos teorizado, pues son un reflejo de la vida contemporánea en nuestras ciudades, nuestras relaciones con el entorno (local y global) y nuestras sociedades en interacción. La propuesta de Creatividad Urbana introduce una mirada *macro* de los eventos sin querer homogeneizar, destacando la apreciación de lo *micro* dentro de su entorno.

Aspiramos a que lo descrito y registrado en estas páginas sea un avance de calidad para seguir indagando en este campo y pueda entablar diálogos con las pesquisas que se están generando a nivel global sobre el tema.

Bibliografía general, marcos teóricos y metodológicos

Abarca, J., *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Barragán, R., *Pegame: Un estudio sobre el sticker artístico* (Tesis de posgrado) Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Bellas Artes, 2015.

Bengtsen, P. *et Al.*, "In search of academic legitimacy: The current state of scholarship on graffiti and street art" en *The Social Science Journal*, 54, 2017, pp. 411-419,

Berti, G., *Pioneros del Graffiti en España*, Valencia: UPV, 2009.

Blanché, U., *Banksy. Street art in a material world*, Marburg: Tectum, 2016.

Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

Brea, J. L., "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales" en *Estudios Visuales*, núm. 3 [en línea] enero de 2006, recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf (Acceso: 14-9-2010).

Buck-Morss, S., "Estudios Visuales e imaginación global" en *Antípoda*, 9, julio-diciembre, 2009.

Camnitzer, L., "Luis Camnitzer Looks Back: Thoughts on Global Conceptualism" en *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*. MoMa [Sitio web] 11 de mayo de 2015 recuperado de https://post.at.moma.org/content_items/596-luis-camnitzer-looks-back-thoughts-on-global-conceptualism (Acceso: 30-8-2018).

Carazo, L.; Mingardi Minetti, M.; Roman C., *Comunicación e identidad en las prácticas culturales juveniles de Hip Hop* (Tesis de grado) Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2007.

Castleman, C., *Getting Up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, Madrid: Capitán Swing, [1982] 2012.

Castleman, C., *Los graffiti*, Madrid: Hermann Blume, 1982.

Chang, J., *Can't Stop, won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, New York: St. Martin's Press, 2005.

Davis, F., "El conceptualismo como categoría táctica" en *ramona* 82 | *Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta*, julio 2008 [edición electrónica corregida y ampliada] recuperada de <http://www.ramona.org.ar/node/21556> (Acceso: 19-08-2018).

Debord, G., "Teoría de la deriva" (1958) en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris, 1999.

Debord, G. y Wolman, G., "Métodos de tergiversación" (1956), en *Acción directa sobre el arte y la cultura*, Madrid: Radicales Livres, No 5, 1998.

De Certeau, M, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*, México: Universidad Iberoamericana/ ITESO, 2000.

De Rueda, M., *Historia de los medios y sistemas de comunicación contemporáneos*, Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Bellas Artes, 2009.

dos Santos, L., "Performatividad y Creatividad Urbana", en *Actas de las IX Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Universidad de Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, 2017.

dos Santos, L., "Arte urbano, de la calle a las redes" en Del Rio Riande, G. (Ed.) *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Humanidades Digitales, 2016.

Dobleg, G. e Indij, G., *Buenos Aires Street Art*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2011.

Drien, M.; Espantoso, T.; Vanegas Carrasco, C.; (eds.) *III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica "Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina"*, Santiago de Chile: GEAP / UAI, 2013.

Espantoso, T.; Vanegas Carrasco, C.; y Torres, A. (eds.) *V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Intervenciones estético – políticas en el arte público latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2017.

Espantoso, T.; Muñoz, C; Recio, C.; y Vanegas Carrasco, C.; (eds.) *IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. "Pasados presentes. Debates por las memorias en el arte público en Latinoamérica"*, Cali: Universidad del Valle- GEAP-Latinoamérica, 2015.

Farver, J., "Global Conceptualism: Reflections" en *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*. MoMa [Sitio web] 29 de abril de 2015, recuperado de https://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections (Acceso: 30-8-2018).

- Fernández Quesada, B., *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*, Barcelona: Centre Recerca POLIS, 2004.
- Figuerola Saavedra, F., *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid: Minotauro, 2006.
- Frith, S., Straw, W. & Street, J., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Fukelman, M.C. (Ed.), *Arte de Acción en La Plata. Modos de hacer contemporáneos 2001-2010. Análisis de intervenciones artísticas en el espacio público*, Editorial Académica Española, 2012.
- Fukelman, C., “Consideraciones acerca del arte de acción: hacia una designación de las prácticas platenses” en *Boletín de Arte*, Núm. 13, diciembre de 2012. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/boa/13/13.html> (Acceso: 19-8-2016).
- Fukelman, C., Sánchez Pórfido, E. y Di María, G., “La diversidad de prácticas artísticas efímeras en el espacio público platense” en *Plurente, Artes y Letras*, Año 1, vol. 2, 2012. Recuperado de <http://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/463> (Acceso: 19-8-2016).
- Gabbay, C., “El fenómeno posgraffiti en Buenos Aires” en *AISTHESIS* N° 54, 2013, pp. 123-146.
- GAC, *Pensamientos, prácticas y acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- Gadsby, J., “Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts” en *ArtCrimes* [Sitio Web] 1995, recuperado de <https://www.graffiti.org/faq/critical.review.html> (Acceso: 3-9-2018).
- Gándara, L., *Graffiti*, Buenos Aires: EUDEBA, 2002.
- Ganz, N., *Graffiti World. Street Art From Five Continents*, New York: Harry N. Abrams Publisher, 2004.
- García Canclini, N., *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós, 2012 [1989].
- Giglio, M. P., *El aprendizaje del hacedor de graffitis. Aportes a la sociología del arte. Caso Mar del Plata* (Tesis de licenciatura) Universidad Nacional de Gral. San Martín, Escuela de Humanidades, 2004.
- Giunta, A., *Poscrisis: Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

- Giunta, A., *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Gómez Muñoz, J., *25 años de graffiti en Valencia* (Tesis doctoral) Valencia: Universidad Politécnica, 2015.
- Groys, B., *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja negra, 2016.
- Guasch, A., “Las distintas fases de la identidad: Lo intercultural entre lo global y lo local” en *La Puerta*; N°1, 69-75, 2004.
- Hebdige, D., *Sulcultura. El significado del estilo*, Barcelona: Paidós, 2004 [1979].
- Indij, G., *Hasta la victoria, Stencil!*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- Indij, G., *1000 Stencil. Argentina Graffiti*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2007.
- Irvine, M., “The Work on the Street: *Street art* and Visual Culture” pp. 235-278 en Sandywell, B. y Heywood, I. (Eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Berg, 2012.
- Katzenstein, I., (Ed.) *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, New York: Museum of Modern Art, 2004.
- Kozak, C., *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.
- Lacy, S., *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995.
- Lewisohn, C., *Street Art. The graffiti revolution*, London: Tate, 2008.
- Longoni, A., “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches” en *Aletheia*, Vol.1, núm.1, octubre de 2010.
- Longoni, A., “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López” en *Errata*, Núm. 0, diciembre 2009.
- Longoni, A. y Bruzzone, G., (Comp.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Longoni, A. y Mestman, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Longoni, A., “Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70” en *Brumaria. Arte y Revolución*, primavera de 2007.
- Longoni, A., “Encrucijadas del arte activista en Argentina” en *Ramona*, núm.74, septiembre de 2007.

Longoni, A., *Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)*, conferencia (inédita) presentada en Vivid [Radical] Memory (V[R[M] Workshop, Proyecto europeo para investigación sobre arte y cultura, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, Mayo de 2007, recuperado de http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bcn_Essays/Inicios_Longoni_eng.pdf (Acceso: 19-08-2016).

Manco, T., *Street Logos*, London: Thames & Hudson, 2004.

Manco, T. *Stencil Graffiti*, London: Thames & Hudson, 2002.

Mirzoeff, N., *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós, 2003.

Mirzoeff, N. "El derecho a mirar" en *IC*, N°13, 2016, pp. 29 – 65. E-ISSN: 2173-1071.

Ortiz, R., *Mundialización y Cultura*, Buenos Aires: Alianza, 1997.

Pérez Balbi, M., "Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico" en: *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, 3, 4 y 5 de diciembre de 2014.

Pérez Balbi, M., "Yendo de la calle al museo... y volviendo por la web: sobre "Calle tomada" y la intervención de LULI" en *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2011.

Reguillo, R., *Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto*, México: Siglo XXI, 2012.

Ruiz, M., *Graffiti Argentina*, London: Thames and Hudson, 2008.

Schacter, R., *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, Sidney: NewSouth Publishing, 2013.

Schechner, R., *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del rojas, 2000.

Schwartzman, A. *Street Art*, New York: The Dial Press, 1985.

Silva, A., "La ciudad como comunicación" en *Diálogos de la comunicación*, N°23, 1989.

Silva Téllez, A. *Imaginario Urbanos*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.

Silva, A., *Punto de vista ciudadano*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1987.

Schacter, R., *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*, Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

Szir, S., (Comp.) *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930)*, Buenos Aires: Ampersand, 2016.

Taylor, D. y Fuentes, M., (Eds.) *Estudios avanzados de performance*; México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Viale, H., "Testimonios de la Resistencia Peronista" en *Militancia Peronista*, nº 2, junio de 1973.

Vigo, E.A., «La calle: escenario del arte actual» [Ensayo – manifiesto] en *Hexágono '71*, be. La Plata: Edición del autor, 1971. Disponible desde el archivo digitalizado del CAEV <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/hexagono-71.html> (Acceso: 25-8-2017).

Vila, P., "Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil", en Jelin, E., (Comp.). *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires: CEAL, 1985.

Wortman, A., "Cambios culturales, cambios en los consumos culturales" en *Revista Indicadores Culturales 2009*, Buenos Aires: UNTREF, julio de 2010.

Wortman, A., "Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos Una vez más sobre los sentidos de la palabra cultura" en *Perfiles de la Cultura Cubana*, Nº 3, pp.1-26, mayo/agosto, 2007.

Wortman, A., "Industrias culturales argentinas: entre lo local y lo global. El impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información" en Ministerio de Desarrollo Económico de la Ciudad de Buenos Aires, *Anuario del Observatorio de Industrias Creativas*, Buenos Aires: Dirección de Industrias Creativas, período 2006-2007.

Bibliografía sobre graffiti

Baudrillard, J., "Kool Killer o la insurrección del signo" en *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Ávila, 1980.

de Martinelli, L., *Plagar: el graffiti desde el Bronx a La Plata*, La Plata: Malisia, 2017.

Dickens, L., *The Geographies of Post-Graffiti: Art World, Cultural Economy and the City* (Tesis doctoral) University of London, 2009.

dos Santos, L., *Graff-City. Aportes para una lectura del graffiti hip hop desde la teoría del arte*, (Tesis de grado) Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades, 2009.

Figuroa Saavedra, F., *El graffiti de firma. Un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*, Madrid: Minobitia, 2014.

- Figueroa Saavedra, F., "Graffiti: Un problema problematizado" en VV.AA. *Madrid. Materia de debate*, Vol. IV "Retrato de grupo", Cap. 8 "Se mueve Madrid". Madrid: Club de Debates Urbanos, 2013.
- Giglio, M. P., "El habitar la ciudad del graffitero" en *Actas del V Congreso de Problemáticas Sociales Contemporáneas "Infancia y Juventudes en los Escenarios Culturales Actuales"*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina, septiembre, 2003.
- Güerri, A., Aíta, F., Lucadamo, T. y Giovinnazzi, L., *Escritos en la Calle*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2017.
- Gómez Muñoz, J., "De Filadelfia a Europa: El viaje del graffiti" en *Ecléctica*. Núm. 3, 2014.
- González Foerster, A., *Graffiti Es Como Hablar Con La Pared*, Buenos Aires, Planeta, 1996.
- Kozak, C., "No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto" en *Artefacto*, [en línea] Enero 2009, publicado electrónicamente en: <http://www.revista-artefacto.com.ar:80/textos/nota/?p=12> (Acceso: 29-8-2014).
- Kozak, C., "Desautomatizar la palabra / Quebrar la ciudad" en *No Retornable* [en línea] número cero. Dossier, abril 2008, ISSN 1853-1814, recuperado de <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0088.html> (Acceso: 12-6-2018).
- Kozak, C., "Ciudades y palabras. Construcción de sentidos urbanos desde la letra". en Filch, J., (Org.) *Territorios itinerarios fronteras. La cuestión cultural en el Área Metropolitana de Buenos Aires (1990-2000)*, pp. 159-174. Buenos Aires: Al Margen / Universidad Nacional de General Sarmiento, 2002.
- Kozak, C., Bombini, G., Floyd e Istvan, *Las paredes limpias no dicen nada. Libro de graffitis*, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor, 1990.
- Lehmann-Nitsche, R. (Víctor Borde), *Textos eróticos del Río de La Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*. Traducción directa del alemán de Juan Alfredo Tomasini. Buenos Aires: Librería Clásica, 1981. Edición original: (1923) *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch. Nach dem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt von Victor Borde*. Leipzig: Ethnologischer Verlag (Beiwerke zum Studium der Anthropophyteia, vol. 8).
- Mailer, N. & Naar, J., *La fe del graffiti*, Madrid: 451 Editores, 2009.
- Marzullo, O., *¡Viva el graffiti!*, Buenos Aires: Galerna, 1988.
- Mileo, P., *Los más divertidos graffitis*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

Milnor, K., *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

Neelon, C., "Critical Terms for Graffiti Study" en *ArtCrimes* [Website] 2003, recuperado de http://www.graffiti.org/faq/critical_terms_sonik.html (Acceso: 15-3-2014).

Randrup, M. y Ferraresi, M., *El graffiti tiene la palabra* (Tesis de Licenciatura) Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2009.

Reisner, R., *Graffiti (inscripciones en los baños)*, Buenos Aires: Ediciones Papiro (ed. E.C.A.S.A.), 1971.

Reisner, R., *Graffiti 2. Graffiti total: inscripciones en todas partes*, Buenos Aires: Ediciones Papiro (ed. E.C.A.S.A.), 1972.

Bibliografía sobre street art, stencil, arte urbano, pegatinas

Abarca, J., "El graffiti no es 'Arte'" en *Ensayos Urbanos* [publicación electrónica] 11 de febrero de 2018, recuperada de <http://www.ensayosurbanos.com/2018/02/11/el-graffiti-no-es-arte/> (Acceso: 08-03-2018).

Abarca, J., "From street art to murals: what have we lost?" en Soares Neves, P. & de Freitas Simões, Daniela (Eds.) *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Vol 2, Num. 2, 2016, Lisboa: Urbancreativity.org.

Abarca, J., "Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?" en *Urbanario*, Madrid: Urbanario, 2008. ISSN 2255-1239. Recuperado 11 de diciembre de 2016, Recuperado de <http://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/> (Acceso: 30/11/2017).

Abarca, J., "El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación" en Fernández Quesada, B. y Lorente, J., *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Abarca, J., "Qué es en realidad el arte urbano" en *Urbanario*, Madrid: Urbanario, 2009. ISSN: 2255-1239. Recuperado de <http://urbanario.es/articulo/que-es-en-realidad-el-arte-urbano/> (Acceso: 3-9-2018).

Abarca, J., "Graffiti o arte urbano: Julio 204 y Daniel Buren en 1968" en *Urbanario*, Madrid: Urbanario, 2008. ISSN 2255-1239. Recuperado de <http://urbanario.es/articulo/graffiti-o-arte-urbano-julio-204-y-daniel-buren-en-1968/> (Acceso: 3-9-2018).

Ayarza, S. y Jajamovich, G., “Nuevas intervenciones urbanas: el caso de los stencils en la ciudad de Buenos Aires” en *Actas de las III Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, septiembre de 2005.

Arrieta, V., “Branding in the street” en *ForoAlfa* [Entrada blog], 3 de diciembre de 2007, recuperado de http://foroalfa.org/A.php/Branding_in_the_street/116 (Acceso: 15-05-2014).

Barragán, R., de la Cruz, M. G., “Representación visual adhesiva en automóviles: stickers de familias” en *Actas de las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, octubre de 2012.

Blanché, U., “Street Art and related terms. Discussion and working definition” en Soares Neves, P. y de Freitas Simões, D. (Eds.), *Street art & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research*, Vol 1 N°1, Lisboa: 2015. ISSN: 2183-3869.

Chiodini, V. y Galarza, G., “Ciudad mutante, el devenir naufrago. La poética del después. Memorias e identidades” en *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad Nacional de La Plata, septiembre de 2013.

Cockroft, J., *Street Art and The Splasher: Assimilation and Resistance in Advanced Capitalism*, (Tesis de maestría) Nueva York: Stony Brook University, 2008.

dos Santos, L., “Agitadores del día y de la noche. Pervivencia de las poéticas de Vigo en el *Street Art*” trabajo presentado en la *Jornada Internacional de Estudios sobre y desde Edgardo Antonio Vigo*, La Plata, 10 y 11 de noviembre de 2017, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (en prensa).

dos Santos, L. y Barragán, R., “Pegar con efecto. El *sticker art* en argentina desde la plataforma de “Stickboxing”” en *Actas de las 8vas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2016.

dos Santos, L., “Postgraffiti ¿y ahora qué? Consideraciones terminológicas para el estudio del *street art* local” en *Actas de las Décimas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

dos Santos, L., “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*, Buenos Aires, GEAP / Universidad de Buenos Aires, 2014 (en prensa).

Fox-Tucker, M. y Zauith, G., *Textura dos. Buenos Aires Street Art*. New York: Mark Batty Publisher, 2010.

Gabbay, C., “Semiótica para el transeúnte: la Desmemoria como modificación del discurso patrimonial. Grafiti y estencil en Buenos Aires” en *Actas del 2º Congreso Internacional de Arte Público*, Buenos Aires, GEAP / Universidad de Buenos Aires, 2014 (en prensa).

Gabbay, C., “Desmantelamiento del simulacro cultural mediante los cuerpos del imaginario callejero” en *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*, en Drien Fábregas, M., Espantoso Rodríguez, T. y Vanegas Carrasco, C. (Eds.) GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires y Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pp. 185-199.

González, S., Gatica, D. y Alberro, M., “Representaciones e intervenciones en el espacio público: colectivo arte al ataque” en *Actas de las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, octubre de 2012.

González, S., Gatica, D. y Alberro, M., "Grupo La olla" en *Actas de las Octavas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2011. ISBN 978-987-595-141-9.

Guerra Lage, M. C., “Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)” en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 7, núm. 1, (enero-junio), 2009, pp. 355-374.

Hegert, N., “Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City” en *Rhizomes*, Núm.25, [en línea] 2013, recuperado de <http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html> (Acceso: 20-5-2017).

Hoppe, I. & Blanché, U., *Urban Art. Creating the Urban With Art. Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu Berlin, 15-16 July, 2016*, Lisboa: Street Art & Urban Creativity, 2018. ISBN: 978-989-97712-8-4.

Kane, S. C., “Stencil graffiti in urban waterscapes of Buenos Aires and Rosario, Argentina” en *Crime, Media, Culture*, Vol. 5, núm. 9, 2009, pp. 9-28.

López, M., “Artistas vs. Vándalos: construcciones binarias desde la prensa comercial” en *CS*, N°22, mayo-agosto de 2017, pp. 55-82.

Randrup, M., Ferraresi, F, Randrup, D. Sandoval, S., *La Plata, ciudad pintada. Veinte años de arte callejero: 1997-2017*, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2017.

Ruiz, M., *Nuevo Mundo: Latin American Street Art*, Germany: Gestalten, 2011.

Servat, C., Mazzarini, N., Galarza, G., “Arte-contexto-ciudad” en *Actas de las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, octubre de 2012.

Servat, C. y Castillo, E., “La obra en el espacio urbano. Caso ‘Jacarandales y nervaduras’” en *Actas de las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)* Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, octubre de 2012.

Servat, C., “Comunidades ocasionales de ocupación subjetiva” en *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad Nacional de La Plata, Septiembre de 2013.

Sobre activismo artístico

AA.V.V., “Expedientes VIGO” en *Ramona* [Edición en línea] 5 de agosto de 2014, recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/53162> (Acceso: 27-10-2014).

Alonso, R., “Entre la intimidad, la tradición y la herencia” en Alcázar, J. y Fuentes, F. (ed.). *Performance y arte-acción en América Latina*, México DF: ExTeresa, Ediciones Sin Nombre y CITRU, 2005 (2003), recuperado de http://www.roalonso.net/es/arte_cont/intimidad.php (Acceso: 24-5-2016).

Alonso, R., “La ciudad escenario. Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana” en *Encuentros de Teoría y Crítica*. La Habana: VII Bienal de La Habana, 2000.

Bugnone, A., *Edgardo Vigo: Arte, política y vanguardia*, La Plata: Malisia, 2017.

Bugnone, A., (Ed.) *La revista Hexágono '71 (1971-1975)* [Edición Crítica], La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Centro de Arte Experimental Vigo, 2014.

Bugnone, A., “El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos” en *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, 5(8), pp. 9 – 51, 2013.

Chempes, G., *El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006 - 2008*. Trabajo inédito, 2009, recuperado de http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf (Acceso: 13-5-2018).

Correbo, M., “Las muestras ambulantes o cuando el arte vivo intervino un ferro-barrio” en *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2010.

Longoni, A., “El Deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo” en: Usubiaga, V.; Longoni, A., *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Espigas, 2006.

Longoni, A., “¿Tucumán sigue ardiendo?” en *Sociedad*, núm.24, invierno de 2005.

Longoni, A., Lucena, D., Risler, J. y otros, “Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo”. Entrevista colectiva a Brian Holmes en *Ramona*, Núm. 55, octubre de 2005.

Longoni, A. y Mestman, M., “Después del pop, nosotros desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo” en AA.VV. *Listen, Here, Now. Argentina art in the sixties, Writtings of the Avant-Garde*. New York: Museum of Modern Art (MoMA), 2004.

Longoni, A., “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia” en *Actas del I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes “Poderes de la Imagen”*, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Buenos Aires, 2003.

López, M., *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* (Tesis doctoral) Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2017.

Marengo, M.E., “Arte en acción y movimiento: El caso de Sandra Ayala Gamboa” en *Aletheia*, Vol. 2, Nº 3, noviembre de 2011. ISSN 1853-3701.

Montequín, D y Estévez, M., “Colectivo Siempre - Danza y activismo” en *Actas del Congreso Internacional Artes en Cruce*, Ciudad de Buenos Aires, Agosto de 2013.

Pérez Balbi, M., "Muñecos y marchas. Cronología de los escraches de HIJOS La Plata (1995-2003)" en *8vas. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016. ISBN: 978-950-34-1376-0.

Pérez Balbi, M., “Otros barrotes que los encierren. El escrache en HIJOS La Plata” en *Aletheia*, octubre de 2016.

Pérez Balbi, M., “Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina” en *Question*, Vol. 1, Núm. 35, julio-septiembre de 2012, pp.140–153.

Pérez Balbi, M., “Entre Internet y la calle: activismo artístico en La Plata” en *Versión*, Núm. 30, Octubre de 2012.

Pérez Balbi, M., “Calle Tomada: una muestra mutante, un espacio de encuentro” en *La Pulseada*, 82, agosto de 2010.

Artículos en Prensa y medios

s/a “15 meses sin Johana Ramallo: nuevos murales en la ciudad” en *Pulso* [edición electrónica] 27 de octubre de 2018, recuperado de <https://pulsonoticias.com.ar/22345/15-meses-sin-johana-ramallo-nuevos-murales-en-la-ciudad/> (acceso 25-11-2018).

s/a, “La Plata: reabrirán la Casa “Sandra Ayala Gamboa” como un centro de atención a la víctima” en *Infocielo* [periódico digital] 10 de septiembre de 2018, recuperado de https://infocielo.com/nota/95878/la_plata_reabriran_la_casa_sandra_ayala_gamboa_como_un_centro_de_atencion_a_la_victima/ (Acceso 12-9-2018).

s/a, “¿Quién busca a Johana Ramallo?” En *Página 12* [Edición digital] 27 de julio de 2018, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/130967-quien-busca-a-johana-ramallo> (Acceso: 27-8-2018).

s/a “agrupaciones pro vida también pintaron las baldosas de Plaza Moreno” en *0221.com.ar* [periódico digital] 1 de julio de 2018, recuperado de <https://www.0221.com.ar/nota/2018-7-1-9-46-0-aborto-agrupaciones-pro-vida-tambien-pintaron-las-baldosas-de-plaza-moreno> (Acceso: 1-8-2018).

s/a “Restauran mural del cuádruple femicidio frente a la Plaza Paso” en *El Día* [Edición electrónica] 15 de mayo de 2018, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2018-5-15-2-43-10-restauran-mural-del-cuadruple-femicidio-frente-a-la-plaza-paso-la-ciudad> (Acceso: 17-9-2018).

s/a “El genocida escrachado” en *Página 12* [Edición digital] 17 de marzo de 2018, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/102220-el-genocida-escrachado> (Acceso: 13-5-2018).

s/a “Plaza de Mayo: qué harán con las históricas baldosas de los pañuelos de Madres” en *Clarín* [edición digital] 25 de enero de 2018, recuperado de https://www.clarin.com/politica/plaza-mayo-haran-historicas-baldosas-panuelos-madres_0_rJlGM9bLHz.html (Acceso: 30-3-2018).

s/a ““Pintó cuidar lo nuestro”: El municipio platense recuperó las fachadas de 6 colegios” en *Info blanco sobre negro* [sitio Web] 25 de agosto de 2014, recuperado de <http://infoblancosobrenegro.com/noticias/5095-pinto-cuidar-lo-nuestro-el-municipio-platense-recupero-las-fachadas-de-6-colegios> (Acceso: 17-6-2018).

s/a “Estos son los graffitis en el tren que indignaron a Randazzo” en *Infobae* [Edición Digital] 26 de mayo de 2014, recuperado de <https://www.infobae.com/2014/05/26/1567687-estos-son-los-graffitis-el-tren-que-indignaron-randazzo> (Acceso: 28-1-2019).

s/a “Criaturas de la noche: quiénes están detrás del street art porteño” en *Brando* [Edición Electrónica] 1 de noviembre de 2013, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1634532-vandals-grafiti-buenos-aires-subte-graffiti> (Acceso 6-3-2019).

s/a, “Homenaje y mural por cuádruple crimen” en *Infoplatense* [periódico digital] 27 de noviembre de 2012, recuperado de <http://www.infoplatense.com.ar/nota/2012-11-27-homenaje-y-mural-por-cuadruple-crimen> (Acceso: 20-9-2017).

s/a, “Arquitectos cuestionan "oficinas provisorias" en el Teatro Argentino” en *El Día* [Edición digital] 8 de abril de 2011, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2011-4-8-arquitectos-cuestionan-oficinas-provisorias-en-el-teatro-argentino> (Acceso: 13-5-2018).

s/a, “La UNLP restaurará el mural de Julio López en la ex facultad de Humanidades”, *HOY* [edición electrónica] 20 de julio de 2017, recuperado de <https://diariohoy.net/interes-general/la-unlp-restaurara-el-mural-de-julio-lopez-en-la-ex-facultad-de-humanidades-100729> (Acceso: 13-5-2018).

s/a, “Teatro Argentino: las rejas no frenaron las pintadas y el deterioro” en *El Día* [Edición digital] 21 de julio de 2016, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2016-7-21-teatro-argentino-las-rejas-no-frenaron-las-pintadas-y-el-deterioro> (Acceso: 13-5-2018).

s/a, “Festival por un Teatro Argentino sin rejas” en *ANRed* [Sito Web] 1 de agosto de 2015, recuperado de <http://www.anred.org/?p=49949> (Acceso: 13-5-2018).

s/a, “El complejo del Teatro Argentino sometido a inexplicables descuidos”, en *El Día* [Edición digital] 12 de julio de 2015, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2015-7-12-el-complejo-del-teatro-argentino-sometido-a-inexplicables-descuidos> (Acceso: 13-5-2018).

s/a “El Colegio de Arquitectos rechaza el enrejado del Teatro Argentino” en *HOY* [Edición digital] 9 de mayo de 2015, recuperado de <https://diariohoy.net/interes-general/el-colegio-de-arquitectos-rechaza-el-enrejado-del-teatro-argentino-50585> (Acceso: 13-5-2018).

s/a, “Revolución `street art`” en *La Nación* [edición digital] 6 de junio de 2010, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1271506-revolucion-street-art> (Acceso: 17-10-2017).

s/a, “Fronteras interiores, muros infranqueables” *Prensa de Frente* [en línea] 22 de abril de 2010, recuperado de <https://web.archive.org/web/20111223163913/http://www.prensadefrente.org:80/pdfb2/index.php/a/2010/04/22/p5593> (Acceso: 13-5-2018).

s/a “Justicia para Sandra Ayala Gamboa: Basta de impunidad y encubrimiento” en *AnRED* [publicación electrónica] 22 de agosto de 2009, recuperado de <http://www.anred.org/?p=12697> (Acceso: 13-5-2018).

s/a, “2/10: Conferencia de prensa Justicia YA! La Plata” en *ANRed* [periódico digital] 1 de octubre de 2008, recuperado de <http://www.anred.org/?p=76425> (Acceso: 18-8-2018).

s/a, “2 años sin López .Cronograma de actividades en La Plata” (Gacetilla de prensa) en *ANRed*, [Sitio Web] 5 de septiembre de 2008, recuperado de <http://www.anred.org/?p=76360> (Acceso: 13-5-2018).

s/a, "Stencil, la otra voz de las paredes de La Plata" en *El Día* [edición electrónica] 21 de noviembre de 2004, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2004-11-21-stencil-la-otra-voz-de-las-paredes-de-la-plata> (Acceso 03-03-2017).

s/a, “Stencils, el heredero del graffiti” en *Clarín* [en línea] 20 de junio de 2004, recuperado de https://www.clarin.com/ediciones-antiores/stencils-heredero-graffiti_0_BJheVq2JRYx.html (Acceso: 15-11-2017).

s/a, “ 'Taki 183' Spawns Pen Pals” en *The New York Times*, 21 de julio de 1971.

Aranda, A., “El encanto anárquico y libre del arte callejero rosarino” en *El Ciudadano* [Edición en línea] 12 de diciembre de 2011, recuperado de <https://www.elciudadanoweb.com/el-encanto-anarquico-y-libre-del-arte-callejero-rosarino/> (Acceso: 25-09-2018).

Bressan Camps, G., “Graffiteras: una manera de habitar el mundo” en *Clarín* [edición digital] 1 de julio de 2014, recuperado de https://www.clarin.com/arte-y-cultura/graffiti-arte-calle-ciudad-buenos_aires-genero-trabajo_0_BJXbTRFw7g.html (Acceso: 29-05-2018).

Cabana, C., “Oscar Brahim, el taxi-artista que deja mensajes en el puente de Juan B. Justo y Córdoba” en *Almagro revista*, [en línea] s/f, recuperado de <http://almagrorevista.com.ar/oscar-brahim/> (Acceso: 18-5-2018).

Camino, M., “Pintar paredes en tiempos de Facebook: un submundo donde todavía pelean la militancia y un negocio millonario” en *La Nación* [en línea] 16 de junio de 2015, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1802204-pintar-paredes-en-tiempos-de-facebook-un-submundo-donde-todavia-pelean-la-militancia-y-un-negocio-millonario> (Acceso: 29-4-2018).

Casas, J.M., “Todos los Stickers del Mundo” en *Ramona* [Edición en línea] recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/55345> (Acceso: 12-05-2015).

Colonna, G., “Dame: El arte de pintar murales” en *Castelar Digital* [en línea] 10 de mayo de 2011, recuperado de <http://www.castelar-digital.com.ar/nota.asp?id=142> (Acceso 4-10-2018).

Cowan, K. “Pictoplasma returns to celebrate the next generation of character design and art” en *Creative Boom* [Sitio Web] 2 de septiembre de 2016, recuperado de <https://www.creativeboom.com/inspiration/pictoplasma-returns-to-celebrate-the-next-generation-of-character-design-and-art/> (Acceso 16-10-2018).

D'Alesio, R., “El circuito represivo que denunció Julio López” en *La Izquierda Diario* [Edición digital] 18 de septiembre de 2017, recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/El-circuito-represivo-que-denuncio-Julio-Lopez> (Acceso 12-05-2018).

DGCV, “KID GAUCHO – TEN YEARS / Una década de arte y diseño” [Sitio Web] mayo de 2012, recuperado de <http://www.dgcv.com.ar/kid-gaicho-ten-years-una-decada-de-arte-y-diseno/> (Acceso: 12/7/2018).

Di Génova, F., “Muros sin lamentos” en *Página 12* [edición digital] 15 de diciembre de 2005, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2015-2005-12-15.html> (Acceso: 23-2-2017).

Enriquez, M. “La animación para adultos es un fenómeno a punto de estallar” en *Página 12* [edición digital] 5 de junio de 2000, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-06/00-06-05/pag20.htm> (Acceso: 16-10-2018).

Espíndola, C. “La Plata: realizaron un mural a casi un año de la desaparición de Johana Ramallo” en *La Izquierda Diario* [edición electrónica] 15 de julio de 2018, recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/La-Plata-realizaron-un-mural-a-casi-un-ano-de-la-desaparicion-de-Johana-Ramallo> (acceso: 18 8-2018).

Ferreira, P., [Miss Bolivia] “Ellas Pegan”, *Página 12* [edición en línea] 27 de agosto de 2010, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5944-2010-08-27.html> (Acceso: 27-01-2014).

Galar, S., “La novela del Código Contravencional, con final abierto” en *La Pulseada*, [edición electrónica] de diciembre de 2010, recuperado de <http://www.lapulseada.com.ar/la-novela-del-codigo-contravencional-con-final-abierto/> (Acceso: 13-5-2018).

Gallota, N., “La calle, el subte y los trenes, los escenarios que sirven de vidriera para miles de artistas” en *Clarín* [edición digital] 11 de agosto de 2018, recuperado de https://www.clarin.com/ciudades/calle-subte-trenes-escenarios-sirven-vidriera-miles-artistas_0_SJMyBiSm.html (Acceso: 20-9-2018).

Garzillo, J., “Contra el virus del silencio” en *La Pulseada* [edición electrónica] 22 de septiembre de 2013, recuperado de <http://www.lapulseada.com.ar/contra-el-virus-del-silencio/> (Acceso: 17-5-2018).

Ginzberg, V., “Diez años de H.I.J.O.S.” en *Página 12* [Edición digital] 17 de abril de 2005, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-49866-2005-04-17.html> (Acceso: 13-5-2018).

Janson, D., “Spray Paint Adds to Graffiti Damage”, *The New York Times*, 21 de julio de 1971.

Lisica, F., "Paredes con altura" en *Página 12* [edición digital] 1 de febrero de 2007 recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2614-2007-02-01.html> (Acceso: 18-5-2018).

Martyniuk, C., "El graffiti condensa rasgos clave de la cultura juvenil" en *Clarín* [en línea], 6 de marzo de 2005 recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2005/03/06/z-03815.htm> (Acceso: 12-6-2018).

Molina, V., "Los "graffiteros" cubren la fachada de la Tate Modern Gallery de Londres". En *Eñe*, 23 de mayo de 2008, recuperado de <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/05/23/01678708.html> (Acceso: 29-6-2018).

Moynihan, C., "Art Critic or Vandal? 'The Splasher' Leaves Clues" en *The New York Times* [edición digital] 27 de junio de 2007, recuperado de <https://www.nytimes.com/2007/06/27/arts/design/27splash.html> (Acceso: 30-10-2016).

Morosi, G., "Graffitis que patean la pelota" en *Me lo contó un graffiti* [entrada blog] 27 de noviembre de 2014, recuperado de <http://locontoungraffiti.blogspot.com/2014/11/graffitis-que-patean-la-pelota.html> (Acceso: 12-6-2018).

Mu'min, N., "This Is Not a Game: An Interview With Lady Pink" en *Jon Reiss* [Entrada blog] 31 de Julio de 2013, recuperada de <http://jonreiss.com/2013/07/this-is-not-a-game-an-interview-with-lady-pink-guest-post/> (Acceso: 27-12-2018).

Paz, L., "'Parias" en el palacio de las artes", en *Página 12* [edición digital] 6 de agosto de 2008, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-10829-2008-08-06.html> (Acceso: 20-10-2016).

Petrucci, M., "El dueño de las paredes" en *Revista Nueva* [en línea] s/f (circa 2012) recuperada de <http://revistanueva.com/portal/verNota/308> (Acceso 7-8-2018).

Pisani, A., "Asamblea abierta de artistas callejeros frente a la Legislatura porteña" en *Agencia Paco Urondo* [Sitio Web] 2 de julio de 2018, recuperado de <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/asamblea-abierta-de-artistas-callejeros-frente-la-legislatura-portena> (Acceso: 20-9-2018).

Prial, F.J., "Subway graffiti here called epidemic", *The New York Times* 11 de febrero de 1972.

Rodríguez, A., "Dano: La Revolución del Graffiti" en *Vida Surrealista* [entrada blog] 5 de marzo de 2011, recuperado de <http://www.vidasurrealista.com/2011/03/05/dano-la-revolucion-del-grafiti/> (Acceso: 20-10-2018).

Santander, A., "Milu Correch, la muralista argentina reconocida en el mundo que pone en la mira al arte urbano" en *Infobae* [edición digital] 13 de marzo de 2018, recuperado de <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/03/13/milu-correch-la-muralista-argentina-reconocida-en-el-mundo-que-pone-en-la-mira-al-arte-urbano/> (Acceso: 15-4-2018).

Sobrero, N., "Entrevista a Nerf. El graffiti me enseñó a ser más libre", en *BK Magazine* [revista On Line], 30 de enero de 2012, recuperada de <http://www.bkmag.com.ar/bkmag.php?seccion=3&contenido=551> (Acceso 10-8-2018).

Soto, M., "Las paredes hablan" en *Radar* [edición electrónica] 13 de febrero de 2005, recuperada de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2023-2005-02-13.html> Acceso 03-03-2017).

Sued, G. y Rodríguez Niell, P., "Último capítulo de la guerra por la calle" en *La Nación* [en línea] 22 de octubre de 2011, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1416859-ultimo-capitulo-de-la-guerra-por-la-calle> (Acceso: 29-4-2018).

Urquiza, M., "Domádro" en *Página 12*, Suplemento NO, 13 de diciembre de 2001.

Vidiella, R., "Entrevista a MArt-Aire" en *Ciclosfera*, Núm. 9, verano de 2014, pp. 72-77.

Vignoli, V., "La pegada de copar calles con arte" en *Rosario12* [edición en línea] 10 de marzo de 2009, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-17629-2009-03-10.html> (Acceso: 15-8-2016).

Fuentes documentales

Fuentes en línea

s/a, “Nazza Stencil” en *Regia* [Revista en línea] 20 de agosto de 2016, recuperado de <http://regiamag.com/nazza-stencil/> (Acceso 27-2-2017).

s/a, “Entrevista a ROCI CMN GRL” en *Valvular* [entrada blog] 14 de febrero de 2014, recuperado de <http://valvular-blog.tumblr.com/post/76200238545/entrevista-a-roci-cmn-grl> (Acceso: 29-05-2018).

s/a, “La lucha política es también una batalla cultural. Entrevista al colectivo Insurgentes”. *Encuentro interprovincial arte y política “La calle es Nuestra”* [entrada blog] 20 de agosto de 2010. Recuperado de <http://www.lacallenuestra.com.ar/> (Acceso: 29-8-2018).

s/a, “No al Código de Scioli” [entrada blog] 6 de diciembre de 2009, recuperado de http://noalcodigodescioli.blogspot.com/2009_12_01_archive.html (Acceso: 13-5-2018).

s/a, “Síntesis de la primera reunión de calle tomada:: 11.12.09” [documento] archivo CAEV.

0221comar, “#ElDroneDe0221 en Plaza Moreno” [video en línea] 2 de julio de 2018, recuperado de <https://youtu.be/rMYpiRkf4IM> (Acceso: 18-11-2018).

ADDHES Prensa, “Lo que sí hicimos” (Documental en 10 capítulos, 2015), [Video en línea] recuperado de https://www.youtube.com/channel/UCFwyLHjb_dbOnEp7m8iQUgA (Acceso: 17-5-2018).

Aita, F., “¿Y si lo pintamos en la calle?” en *Escritos en la calle* [Sitio Web] 24 de agosto de 2011, recuperado de <https://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=53> (Acceso: 18-5-2018).

Aíta, F. y Güerri, F., “El graffiti es un subproducto de la ciudad - Entrevista a Claudia Kozak” en *Escritos en la calle* [Sitio Web] 19 de diciembre de 2011, recuperado de <https://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=68> (Acceso: 12-6-2018).

Ala Plástica, “Fronteras interiores” [Video en línea] recuperado de <https://vimeo.com/164908632> (Acceso: 13-5-2018).

Alonso, R., “En torno a la acción”. En *Arte de Acción. 1960-1990* [catálogo exposición] Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1999.

Alonso, R., “Arte de Acción” en *Página 12*, Artículo prensa de exposiciones, 1999, [digitalización] recuperado de: <http://170.210.60.20/index.php/001-32> Archivo UNTREF. (Acceso: 6-8-2018).

AMMurA, “Presentación de AMMurA en #México de la mano de Mariela Ajas” [videoconferencia en línea] publicado en el perfil Facebook de AMMurA el 7 de noviembre de 2018, recuperado de <https://www.facebook.com/mujeresmuralistasarg/videos/272182876653345/> (Acceso 10-11-2018).

AMMurA “INTRO”, [documento de texto] recuperado de https://docs.google.com/document/d/1jIzrT82WV8IDWTvu6az0x3lA70eUqHYUKGF-_jdRyrY/edit?fbclid=IwAR0ji18R81mhRK_uz0EQbVVILmw7FFj91BuVbla59Rn9_nob2v3QsXXXcUE (Acceso: 5-9-2018).

AMMurA, (Video en línea) [Perfil Facebook] 13 de agosto de 2018 recuperado de <https://www.facebook.com/mujeresmuralistasarg/videos/297982844099702/?v=297982844099702> (Acceso: 13-8-2018).

Angeloni, S., “La imaginación a las calles: arte urbano en Burzaco” [entrada blog] 28 de abril de 2009, recuperado de <http://sebastianangeloni.blogspot.com/2009/04/burzaco-stencil.html> (Acceso: 12-11-2017).

Antrophe [James R. Big], "Interview: Vómito Attack On The Streets of Buenos Aires" en *Soundtracksforthem* [entrada blog], 6 de agosto de 2007, recuperada de http://soundtracksforthem.blogspot.com/2007_08_01_archive.html (Acceso: 15-11-2017).

Artealataquefnds “Arte al Ataque - ¿Qué es?” [Video en línea] 5 de diciembre de 2011, recuperado de https://youtu.be/TU2_u3TvZP8 (Acceso: 8/5/2017).

Arte de Acción La Plata, “30.0000 corazones por la memoria - Arde Minga” [Video en línea] 28 de julio de 2014, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=O4yj7R20XVo> (Acceso: 13-5-2018).

Asignación Universal a la Niñez, “Para empezar a hablar” [entrada blog] agosto de 2009, recuperado de <http://ningunmuro.blogspot.com/2009/08/jornada-cultural-por-los-derechos-de-la.html> (Acceso: 13-5-2018).

BA Street Art, “Gallery” [sitio Web] s/f, recuperado de <https://buenosairesstreetart.com/gallery/> (Acceso: 8-12-2017).

“Beyond Walls” [Sitio Web] recuperado de <https://www.beyond-walls.org/mariela-ajras/> (acceso: 18-11-2018).

Borobio, F., “Un proyecto de ley para promover el arte callejero en la Provincia de Buenos Aires” en *Recursos Culturales* [Sitio Web] s/f, recuperado de: <https://www.recursosculturales.com/proyecto-de-ley-arte->

callejero/?fbclid=IwAR1AW2zu8AvQtGmAg-zhG1HDyPYHk5bwBwCkcd-xLXzPfUyYI0ENQ9TNLqo (Acceso: 20-9-2018).

Bronstein, V., “ARTE URBANO PUERTAS ADENTRO Una contradicción? Un caso de estudio” [documento] 24 de septiembre de 2010, recuperado de <https://es.slideshare.net/violebron/ficus-repens-enamorados-del-muro> (Acceso: 30-11-2014).

Carpita, M., “Ser útil” en Carpita- Muralismo y arte público [entrada blog] recuperada de <http://carpita.blogspot.com/2017/10/ser-util.html> (Acceso: 2-11-2018).

Correch, M., “contra el *street art*. Caóticas ideas para una pintura en conflicto” [documento] publicado en: *Nodal Cultura* “Un manifiesto a favor del arte y el artista” [Sitio web] 6 de abril de 2018 recuperado de <https://www.nodalcultura.am/2018/03/milu-correch-contra-el-street-art/> (Acceso: 5-5-2018).

Data, J., “Leyenda del aerosol porteño. Entrevista a Federico Sáenz-Recio (Ex Rasta)”, en *La Curandera* [revista en línea], sin fecha (circa 2013) recuperada de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2767> (Acceso 6-8-2018).

Data J., “Verano del ’99. Crónica de un bombardeo” en *La Curandera* [revista en línea] s/f recuperado de <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2012> (Acceso 6-8-2018).

Data, J., “Primer Jam Argentino” en *La Turma Archives* [entrada blog] 19 de mayo de 2007 (publicado originalmente en *laturma.com* circa 1999) recuperado de <http://laturma.blogspot.com/2007/05/primer-jam-argentino.html> (Acceso 15-7-2018).

Data, J., “MustaFastApolo: La Santísima Trinidad” en *La Turma Archives* [entrada blog] 19 de mayo de 2007 (Originalmente publicado en *Moshpit Posse* #10, Buenos Aires, Noviembre 1998) recuperado de <http://laturma.blogspot.com/2007/05/mustafastapolo-la-santsima-trinidad.html> (Acceso 15-7-2018).

Data, J. [Manga King], “Viene del Oeste” (Intro) en *Moshpit Posse. Revista independiente de Hip Hop*, Año 2, Núm 10, 1998.

Data, J. [Manga King], “Graffitis a montones” en *Moshpit Posse. Revista independiente de Hip Hop*, Año 2, Núm 10, 1998.

Desobedientes de mierda, “Desobedientes en Calle Tomada - 8 de abril 2010” [Entrada blog] 18 de abril de 2010 recuperada de http://desobedientesdemierda.blogspot.com/2010/04/desobedientes-en-calle-tomada-8-de_3048.html (Acceso: 17-5-2018).

Fraga, D., Graffiti en el subte [Video en línea] 12 de enero de 2009, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A67qPF2kRuo> (Acceso: 12-12-2016).

Graffitimundo, “Entrevista: ROMA” [Sitio Web] s/f, recuperado de <https://graffitimundo.com/es/blog-2/interviews-blog-2/interview-roma/> (Acceso 22-7-2018).

Graffitimundo, “Murales y proyectos artísticos” [Sitio Web] s/f, recuperado de <https://graffitimundo.com/es/proyectos/murales-proyectos-artisticos/> (Acceso: 8-12-2017).

Hora de los cuerpos, “Manifiesto” [Entrada blog] 19 de abril de 2009, recuperado de <http://serdesobedientes.blogspot.com/search/label/-%20MANIFIESTO%20-%20%20Desobedientes> (Acceso: 17-5-2018).

Isla sin Mar Cine, *2 años sin López: ¿a qué te podés acostumbrar?* (documental, 2008). [Video en línea] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9vWyOrXnwI8> (Acceso: 13-5-2018).

ITV, “Banksy’s Peckham Rock returns to British Museum” [Sitio Web] 24 de agosto de 2018, recuperado de <https://www.itv.com/news/2018-08-24/banksys-peckham-rock-returns-to-british-museum/> (Acceso: 2 -9-2018).

La Grieta, “En Calle Tomada” [Entrada blog] 24 de abril de 2010, recuperado de <http://lagrieta-bitacora.blogspot.com/2010/04/en-calle-tomada.html> (Acceso: 13-5-2018).

LULI tiene Blog, “Museo aceptado / calle penalizado. LULI “¿esto no es una contravención?”” [Entrada blog] 12 de abril de 2010, recuperado de <https://lulitieneblog.wordpress.com/2009/12/20/esto-no-es-una-contravencion/> (Acceso: 13-5-2018).

LULI tiene Blog, “¿esto no es una contravención?” [Entrada blog] 12 de abril de 2010, recuperado de <https://lulitieneblog.wordpress.com/2009/12/20/esto-no-es-una-contravencion/> (Acceso: 13-5-2018).

LULI tiene blog, “Regalo a calle tomada” [Entrada blog] 14 de marzo de 2010, recuperado de <https://lulitieneblog.wordpress.com/2010/03/14/regalo-a-calle-tomada/> (Acceso: 13-5-2018).

Maxs, “Los francotiradores del aerosol” [Entrada Blog] en *Secuestro S.A.*, 17 de noviembre de 2009, recuperado de <http://secuestropunk.blogspot.com/2009/11/los-francotiradores-del-aerosol.html> (Acceso: 12-6-2018).

Montana Colors, *s/t*, [Entrada blog] septiembre de 2013, recuperado de <http://www.mtn-world.com/en/blog/2013/09/09/montana-colors-argentina/> (Acceso: 12-12-2014).

Municipio de Gral. San Martín, “San Martín Pinta Bien” [sitio Web] s/f, recuperado de <http://www.sanmartin.gov.ar/san-martin-pinta-bien/> (Acceso: 8-11-2018).

Pictoplasma, “About pictoplasma”, *Pictoplasma* [sitio web] s/f, recuperado de <https://pictoplasma.com/about/> (Acceso 16-10-2018).

Radio Futura La Plata, “Inauguración muestra colectiva Calle Tomada” [Audio] viernes 9 de abril de 2010, recuperado de <https://radiofuturalaplata.blogspot.com/2010/04/inauguracion-muestra-colectiva-calle.html> (Acceso: 8-11-2018).

Regué, A., “necesito lo inútil: sobre el stickboxing en Rosario” en *Ramona* [edición en línea], 26 de Septiembre de 2008 recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/23319> (Acceso: 27-01-2014).

Reguera, H., “Punk” político [Entrada Blog] en *Secuestro S.A.*, 16 de noviembre de 2009, recuperado de <http://secuestropunk.blogspot.com/2009/11/punk-politico-esta-ocupacion-de-la.html> (Acceso: 12-6-2018).

Ruta de murales, “Chistian Riffel – Poeta” [sitio Web] s/f, recuperado de <http://www.rutademurales.com/chistian-riffel-poeta/> (Acceso: 12/7/2018).

Salas, E., "Cultura popular y conciencia de clase en la resistencia peronista" en *Ciclos*, Año IV, Vol. IV, N° 7, 2do. Semestre de 1994.

Sin Ton Ni Son, “Calle tomada 9 y 52” [video en línea] recuperado de <https://vimeo.com/12406502> (Acceso: 13-5-2018).

Socializate todx, “A 2 años y medio - Jornada x SANDRA AYALA GAMBOA” [Entrada blog] 19 de octubre de 2009, recuperado de <http://socializatetodx.blogspot.com/2009/10/2-anos-y-medio-jornada-x-sandra-ayala.html> (Acceso 22-10-2018).

Subterráneos de Buenos Aires Sociedad del Estado, *Arte en el Subte*, Buenos Aires: edición del Gobierno de la Ciudad, 2017.

Subte de Buenos Aires, “Continuamos con la limpieza de graffitis” [Video en línea] 30 mayo de 2014, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YRgYvfHQYk> (Acceso: 6-3-2019).

TATE Gallery, “Street Art”, [Exhibición] 23 de mayo al 25 de agosto de 2008. <https://web.archive.org/web/20080715082510/http://www.tate.org.uk:80/modern/exhibitions/street-art/default.shtm> accesible a través de *Wayback Machine* (Acceso: 29-6-2018).

UNLP, “Homenaje de la comunidad universitaria a Jorge Julio López” [Sitio Web] 19 de septiembre de 2017, recuperado de <https://unlp.edu.ar/ddhh/homenaje-de-la-comunidad-universitaria-a-jorge-julio-lopez-8353> (Acceso: 13-5-2018).

WokiToki, “Rastrojero. Conocer, relacionar y etiquetar” en WokiToki [Sitio Web] 26 de julio de 2010 [actualmente fuera de línea], recuperado vía *wayback machine* desde <https://web.archive.org/web/20120110142808/http://www.wokitoki.org:80/wk/505/rastrojero-conocer-relacionar-y-etiquetar> (Acceso: 30-5-2018).

Videografía

Exit Through the Gift Shop (Documental). (Paranoid Pictures, 2010).

Buenos Aires Rap (Documental). Acéfala, 2014.

Buscando Paredes [Serie documental] Capítulo 9: La WIFE – Damita Dinamita [Video en línea] Recuperado de <https://vimeo.com/30621529> (Acceso: 22-5-2018).

Buscando Paredes [Serie documental] Capítulo 6: Run Don't Walk. [Video en línea] Recuperado de <https://vimeo.com/31081544> (Acceso: 22-5-2018).

El Juego (Documental). La Turma, 1999.

Pura Vida TV, “Luxor Magenta en Pura Vida TV” [Video en línea] 8 de octubre de 2010, recuperado de <https://youtu.be/zICJmSF7yss> (Acceso: 25-11-2018).

Ratones Paranoicos [Documental] parte 2 – primeras presentaciones [Video fuera de línea] recuperado de <https://www.youtube.com/user/chupamelayanki> [Cuenta desactivada], archivo personal.

Recursos digitales

Ala Plástica. ONG artístico-activista [Sitio web] <https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica/about>

Arde Minga. Colectivo de Arte. Bitácora | <http://ardeminga.blogspot.com/> Bitácora del proyecto 30Mil corazones. <https://30000corazones.blogspot.com/>

ArtCrimes [Sitio Web] www.graffiti.org

Art on the Streets (Symposium) [Sitio web] <http://www.artonthestreets.org.uk/>

Arte de Acción en la Plata Siglo XXI. Bitácora | <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/>

“Calle Tomada. Muestra de activismo artístico”. Bitácora | <http://calletomada.blogspot.com/>

Colectivo “Asamblea Justicia x Sandra”. Bitácora | <http://justiciaporsandra.blogspot.com/>

Colectivo “Desobedientes”. Bitácora | <http://serdesobedientes.blogspot.com>

Colectivo “Ne pas plier” [Sitio web] www.nepasplier.fr

Colectivo “Siempre”. Bitácora | <http://colectivosiempre.blogspot.com>

Comisión Provincial por la Memoria | <http://www.comisionporlamemoria.org/la-cpm/historia>

Centro Cultural Recoleta, *Centro virtual de arte argentino* |

http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4_00_lanzaartistas.php

Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) [perfil de Facebook] |

<https://www.facebook.com/centrovigo/>

Escritos en la Calle [Sitio web] www.escritosenlacalle.com

Federación Argentina de Stickboxing [Perfil de Flickr] | <https://www.flickr.com/photos/federacion>

Foto From Recuerdo [perfil de Instagram] <https://www.instagram.com/foto.from.recuerdo/>

Franco Fasoli [Sitio Web] www.francofasoli.com.ar

Franco Fasoli | www.laspinturasdejazz.com.ar [Off Line]

Grupo “La Grieta”. ONG artístico-activista. Bitácora | <http://lagrieta-bitacora.blogspot.com/>

H I J O S [Sitio web] www.hijos.org.ar

Hollywood in Cambodia [Sitio web] <http://hollywoodincambodia.com/>

Kid Gaucho [Sitio Web] <https://www.kidgaucho.com>

Montana Colors [Sitio web] <http://www.montanacolors.com>

Multisectorial La Plata, Berisso y Ensenada [perfil de Facebook] |

<https://www.facebook.com/Multisectorial-La-Plata-Berisso-Ensenada-1580152545586342/> Sitio Web: <http://multisectoriallaplataberisso.blogspot.com/>

Nicolás Romero [Sitio Web] <https://eversiempre.com>

Nuart Art Festival (Festival) [Sitio web] <http://www.nuartfestival.no>

Nuart Journal [Sitio web] <https://nuartjournal.com/>

“Nuart Art Aberdeen” (Festival) [Sitio web] <https://2018.nuartaberdeen.co.uk/>

Proyecto “Ningún muro mata el hambre”. Bitácora |

<http://ningunmuro.blogspot.com/2009/11/murales-por-la-ninez.html>

Red “Conceptualismos del Sur” [Sitio web] <https://redcsur.net/es>

“Street Art” [Exhibición] en Tate Gallery |

<http://www.tate.org.uk:80/modern/exhibitions/streetart/default.shtm> última consulta: abril de 2008.

Hoy accesible a través del *Wayback machine*:

<https://web.archive.org/web/20080715082510/http://www.tate.org.uk:80/modern/exhibitions/street-art/default.shtm>

“The Internet Archive”. Fundación para la preservación de la WWW [Sitio web]

<https://archive.org/>

“Turbo Galería” [perfil de Facebook] | <https://www.facebook.com/Turbo-Galería>

Unidad Muralista “Hermanos Tello”. Bitácora | <http://umht.blogspot.com/>

“Urbanario”. Plataforma de estudio y divulgación sobre Arte Urbano [Sitio web]

www.urbanario.es

“Urban Creativity”, International Research Topic [Sitio web] <http://www.urbancreativity.org/>

Entrevistas realizadas

Analía Regué, entrevista personal, 19 de junio de 2014 / 21 de marzo de 2015.

Analía Regué, comunicación personal, 12 de febrero de 2014 / 23 de febrero de 2016 / 17 de mayo de 2018 / 27 de octubre de 2018 / 28 de noviembre de 2018.

Carolina Sosa Repic, entrevista personal, 18 julio de 2018.

Caru, Comunicación personal, 27 de julio de 2018 / 25 de agosto 2018 /.

Emmanuel Pellegrino (KASE), entrevista personal, 12 de julio de 2012.

Fede (RDW Stencil), comunicación personal, 15 de mayo de 2011.

Gabriela Sandruss, entrevista personal, 17 de julio de 2012.

Javier Abarca, comunicación personal, 12 de diciembre de 2015.

Juan Data, comunicación personal, 3 y 6 de agosto de 2018.

Juan Data, comunicación personal, 26 de octubre de 2018.

Jaume Gómez Muñoz, comunicación personal, 6 de mayo de 2018.

Lumpenbola, entrevista personal, 16 y 20 de julio de 2012.

Magdalena Pérez Balbi, comunicación personal, 19 de agosto de 2014 | 17 de agosto de 2018.

Magdalena Pérez Balbi, entrevista personal, 21 de noviembre de 2014.

Mariana Santamaría, entrevista personal, 21 de noviembre de 2014.

Micaela Santa María, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018.

Nerf, comunicación personal, 13 de diciembre de 2018.

Nesh One, entrevista personal, 22 de agosto de 2006.

Pablo, militante libertario, entrevista personal, 29 de julio de 2018.

Pablo Iris, entrevista personal, 1 de agosto de 2012.

Rober [Stencil Land], entrevista personal, 18 de mayo de 2011.

Rocío Calavera, entrevista personal, 28 de agosto de 2018.

Teko, comunicación personal, 27 de agosto de 2018 / 23 de septiembre de 2018.

Verónica Capasso, comunicación personal, 23 y 24 de mayo de 2016.

IMAGOGRAFÍA

Créditos de las imágenes

Capítulo 1

Fig. 1 – Gráfico líneas de tiempo. Periodización para el desarrollo histórico de la creatividad urbana argentina.

Fig. 2 – Periodización para el desarrollo histórico del street art argentino.

Capítulo 2

Fig. 3 - Graffiti. Tags. A) City Bell, La Plata, 2018. Foto crédito: archivo personal. B) Línea 195 “Costera metropolitana”, 2018. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 4 - *Street Art*. Intervenciones de Pum Pum. s/l. [posiblemente CABA], c. 2005. Foto crédito: Indij, G. y DobleG, G., *Buenos Aires Street Art*, Buenos Aires: La Marca, 2011, p 142.

Fig. 5 – *Writing*. A) Noise, pieza en coche del Subterráneo Línea B, CABA, 2012. Foto crédito: archivo personal. B) ADES, Aerosol Festival. Plaza Islas Malvinas, La Plata, 2012. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 6 – *Writing*, Cromo de estilo *Old School*. San Andrés, provincia de Buenos Aires, 2009. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 7 – *Street art* – Pieza de Poeta, “No a la guerra”. Villa Ballester, 2009. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 8 – *Street art* – Pieza de Poeta, “No a la guerra”. Vista detalle. Villa Ballester, 2009. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 9 – *Writing* – A) Gran mural en ex Frigorífico Huemul. Villa Maipú, 2008. B) Pieza de Crayfish C) Pieza en estilo *wildstyle* por Roma. D) pieza de Poeta. E) Makavre (ExO2 crew) Fotos crédito: archivo personal.

Fig. 10 - *Writing*. Paneles intervenidos para *Ficus Repens*, exhibición en *Palais de Glace*, CABA, 2008. Foto crédito: Teko, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/tekos/2781988098>

Fig. 11 – *Street art*, A) Nazza Stencil, Mural en memoria de Marielle Franco, villa 1-11-14, Buenos Aires 2018. B) Detalle. Fotos crédito: Nazza Stencil/ Plantilla, recuperadas de https://www.flickr.com/photos/nazza_stncl/29285900798 y del perfil Instagram <https://www.instagram.com/p/BhkYRuHFU5L/>

Fig. 12 - *Street Art* – Stencil “Disney War”. BSAS STNCL, Buenos Aires, c. 2001. Foto crédito: Gonzalo DobleG, recuperada de Escritos en la Calle [Sitio Web] <https://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=53>

Fig. 13 – *Street Art*. Bajo porteño, Buenos Aires, 2005. Foto crédito: Vitch, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/vitch/17124200/in/pool-argentina-graffiti/>

Fig. 14 – *Street Art*. *Ídem*. Detalle ampliado de la misma fotografía.

Fig. 15 - *Street art*. Stencil. Primeras exhibiciones. A) BSAS STNCL en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2006. Foto crédito: BSAS STNCL, recuperado de <https://www.flickr.com/photos/dobleg/97184096/> B) diseño de la muestra, en contexto de la calle. Foto crédito: BSAS STNCL, recuperado de <https://www.flickr.com/photos/dobleg/77710414>

Fig. 16 – *Street art*. “Muñequismo”. Terraza de la galería Hollywood in Cambodia (Palermo) c. 2007. Foto crédito: Hollywood in Cambodia, recuperado de <https://www.flickr.com/photos/hollywoodincambodia/15531634609>

Fig. 17 - *Street Art*, stencil de gran formato. HIC Crew. Intervención en Centro Cultural España en Buenos Aires (EX PADELAI), Buenos Aires, 2010. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 18 - Grandes stenciles. A) Run don't walk, Buenos Aires, 2014. Foto crédito: Run don't walk, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/rundontwalk/16179548060/> B) Stencil Land en colaboración con RDW, Buenos Aires, 2009. Foto crédito: Stencil Land, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/stenciland/4214250789/>

Fig. 19 - Creatividad Urbana. Murales conmemorativos, Plaza Moreno, La Plata. 2014. Foto crédito: El Día, recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2016-6-16-un-mural-que-renace>

Fig. 20 - Creatividad urbana. Comunicación de guerrilla para publicitar la muestra “Calle Tomada”, La Plata, 2010. Foto crédito: Calle Tomada, recuperadas del perfil Facebook en A) <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=105385782833774&set=pb.100000870595354.-2207520000.1553984798.&type=3&theater> B) <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=105378136167872&set=pb.100000870595354.-2207520000.1553984916.&type=3&theater>

Fig. 21 – Creatividad urbana y activismos. Intervención con textos en la vereda del Teatro Argentino. Foto crédito: Archivo CAEV con permisos.

Fig. 22 – Creatividad urbana y lucha política. Surcos – Praxis, A) cara del rompecabezas que repone la imagen de Jorge Julio López del mural de la izquierda realizado dos años antes en el edificio de la entonces Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación de la UNLP. Foto crédito A) Foto crédito: Archivo CAEV con permisos. B) Agrupación SURCOS, recuperada de <http://agrupacionsurcos.blogspot.com/2010/07/46-meses-de-la-desaparicion-de-lopez.html>

Fig. 23 - Activismo artístico. “¿Esto no es una contravención?” Murales, LULI. A) Sala del Museo de la Memoria B) vía pública, Plaza Italia, La Plata. Foto crédito: A) Archivo CAEV con permisos. B) LULI, recuperada de <https://lulitieneblog.wordpress.com/>

Fig. 24 – Activismo artístico. Instalación de LULI para “Calle Tomada” (detalle). Foto crédito: Archivo CAEV con permisos.

Fig. 25 - Arte urbano. a) Expression Sesion, CABA, 2007. Mural para proyecto “Ruta de murales”, Bahía Blanca, 2016. c) “Sin Título 2” acrílico sobre tela, 50 x 50 cm., 2013. Foto Crédito: Pedro Perelman, recuperada de https://www.flickr.com/photos/pedro_fase/10297658926 d) Afiche de exposición “Instantes”, 2013. Foto Crédito: Pedro Perelman, recuperada de https://www.flickr.com/photos/pedro_fase/10297588634

Fig. 26 – *Street art*. A) JAZ en Pieza colectiva, Tigre con estilo robótico, Ciudad de Buenos Aires, 2004. Foto crédito: Franco Fasoli, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/franco-jaz-fasoli/4643509064/> B) Mural JAZ Animales antropomorfos y lucha, con Pum Pum, Ciudad de Buenos Aires, 2008. Foto crédito: Franco Fasoli, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/franco-jaz-fasoli/4778430020/>

Fig. 27 - Arte urbano. Murales de Jaz, estilo monumental que trabaja en la actualidad. A). “Yawar fiesta”, City Leaks festival, Colonia, 2015. B) “Asado”, Festival Color BA, Buenos Aires 2017. Fotos crédito: Franco Fasoli, recuperadas de <http://www.francofasoli.com.ar/index.php/mural/>

Fig. 28 - *Street art*. A) “Niño Gurú” Gran pegatina y stencil por Damita Dinamita. Barrio la Esperanza. “Corriente Continua” ciclo educativo de talleres de *street art* en los distritos municipales de Rosario. 2012. B) vista dimensional del mural. Foto crédito: Analía Regué (Damita Dinamita), recuperadas <https://www.flickr.com/photos/ladystick/8205040141> de y <https://www.flickr.com/photos/ladystick/8206130570>

Capítulo 3

Fig. 29 – Creatividad pública independiente. Intervenciones con graffiti y *street art* en el complejo del Teatro Argentino de La Plata, *circa* 2015. Foto crédito: Colegio de Arquitectos de la Pcia. De Buenos Aires, Distrito 1, recuperado de <http://www.capbauno.org.ar/cerco-perimetral-teatro-argentino>

Fig. 30 - Teatro Argentino de La Plata, vista del complejo antes y luego de instalado el enrejado. La Plata, 2016. A Foto crédito: El día, recuperada de <https://www.eldia.com/nota/2015-2-9-avanzan-con-el-proyecto-de-enrejar-el-teatro-argentino> y B) recuperada de <https://www.eldia.com/la-ciudad/el-argentino-ya-estrena-todo-el-perimetro-enrejado-107524>

Fig. 31 – Arte urbano. Intervención, papel crepé color magenta pegado al engrudo, Colectivo Figurones, Plazoleta calles 8 y 61, La Plata, 2010. Foto crédito: FIGURONES, recuperada de <http://figublog.blogspot.com/>

Fig. 32 – Intervenciones urbanas. “Qué importa el antes, lo sé ahora”. Oscar Brahim, La Paternal, CABA, 2015. Foto crédito: Escritos en la Calle [Blog] recuperado de <https://www.escritosenlacalle.com/blog.php?pagina=20&Blog=142>

Fig 33 Pegatinas de grandes dimensiones, Arte al Ataque, Escuela N°10, La Plata, 2018. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 34 - Gráficas y *performance* en los escraches. Escrache a Baume (graffiti, bombas de pintura), Mesa de Escrache Popular, La Plata, 2003. Foto crédito: Mesa de Escrache popular La Plata, recuperada de <http://mesadeescrache.blogspot.com/2007/>

Fig. 35 – Activismo. Mural en jornada artística y cultural, Asamblea Justicia x Sandra, ex ARBA, La Plata, 2009. Foto crédito: A) Colectivo Siempre, recuperada de <http://colectivosiempre.blogspot.com/2009/08/jornada-de-lucha-por-sandra-ayala.html> B) Socializate todx, recuperada de <http://socializatetodx.blogspot.com/2009/10/2-anos-y-medio-jornada-x-sandra-ayala.html>

Fig. 36 – Activismo. Intervención con la imagen de Johana Ramallo sobre las baldosas en Plaza Moreno, La Plata, 2017. Foto crédito: AN Digital, recuperada de

<http://www.andigital.com.ar/policiales-y-judiciales/item/65270-la-plata-nueva-marcha-tras-la-desaparicion-de-johana-ramallo>

Fig. 37 - Activismo. Mural colectivo. “En memoria de Micaela, Bárbara, Marisol y Susana; víctimas de la masacre de La Loma” (segundo mural). La Plata, 2018. Foto crédito: Gabriela B. Hernández para AnRed. Publicada originalmente en <http://www.anred.org/?p=95815>

Fig. 38 - Activismos. A) Intervención con pañuelos a retratos escultóricos en paseos públicos. City Bell, Plaza Belgrano, 2018. Foto crédito: archivo personal. B) Intervención sobre baldosas en favor del aborto legal (vandalizada), Plaza Moreno, frente a Catedral de La Plata, 2018. Foto crédito 0221, recuperada de <https://www.0221.com.ar/nota/2018-7-1-17-7-0-madres-de-plaza-de-mayo-repudiaron-el-ataque-vandalico-y-salieron-a-pintar-mas-panuelos>

Fig. 39 - *Street art*. “Árbol de la Esperanza” (2018) Pegatina de gran formato y “Nuestra Señora de la Guardia Alta (2019) Ilustración. Foto crédito Analía Regué, recuperadas de su perfil Instagram <https://www.instagram.com/soy.dinamita>

Fig. 40 – *Street art*. “Empoderate” Luxor, mural en Calle 6 y 58, La Plata, 2017. Foto crédito: Lucas Luxor, recuperada del perfil Facebook del artista <https://www.facebook.com/soyluxor/photos/a.733050753371666/1507044382638962/?type=3&theater>

Fig. 41 – Activismo Artístico. Performance en el marco del reclamo por la aparición de Jorge Julio López, Colectivo Siempre + público asistente, La Plata, 2007. Foto crédito: Diana Montequín y Mariana Estévez, recuperada de Arte de Acción en La Plata Siglo XXI [Sitio Web] <https://plus.google.com/photos/105005907815688161034/albums/6067855515344137665?banner=pwa>

Fig. 42 - AMMurA. Captura de pantalla. Video denunciando las estadísticas de comisiones desiguales de obra pública entre muralistas varones y mujeres. Tomado del video recuperado de su perfil Facebook <https://www.facebook.com/mujeresmuralistasarg/videos/297982844099702/>

Fig. 43 - AMMurA. *Flyer*. Foto crédito: AMMurA, recuperado de su perfil Facebook <https://www.facebook.com/mujeresmuralistasarg/photos/a.366505470761304/366804234064761/?type=3&theater>

Fig. 44 - Pieza graffiti de Rocío Calavera (ROCI), sobre paredones de la Escuela 10 (*Hall of Fame* platense), La Plata, 2015 (2018). Foto crédito: archivo personal.

Fig. 45 - *Street art* – PUM PUM. A) "Soñadora", escuela *Jinzhukaidexiwangxiaoxue*, Lishui, China, 2016. Foto crédito: PUM PUM, recuperada de https://www.flickr.com/photos/pum_pum/28029578091

Fig. 46 - *Street art, stickering*. “Conciencia Mágica”, Mural colectivo, Parque Rivadavia, Buenos Aires. 2011. Foto crédito: Pccafaro, recuperadas de <https://www.flickr.com/photos/24552655@N07/6616004047/>

Fig. 47 - Taller de producción de pegatinas. “Entrena!” + “Round”, en Centro Cultural España en Buenos Aires (ex PADELAI), Buenos Aires, 2010. Foto crédito: Federación de Stickboxing, recuperadas de A) <https://www.flickr.com/photos/federacion/4579345750/> y B) <https://www.flickr.com/photos/federacion/4578731685/>

Fig. 48 - Arte urbano. Mural “Calma de otoño”. Cuore (Carolina Favale) s/l, 2012. Foto crédito: Buenos Aires Street Art, recuperada de <https://buenosairesstreetart.com/es/2012/07/02/el-circulo->

Fig. 49 - Arte urbano. Mural monumental "Conjuro contra inseguridades". Milu Correch, calles 150 y 14, Berazategui, Buenos Aires, 2018. Foto crédito: Milagros Correch, recuperadas de su perfil Facebook <https://www.facebook.com/milucorrechoficial/posts/1602051719917995>

Fig. 50 - Arte urbano. Mural monumental "Hay que endurecerse sin perder la ternura jamás". Marie Ajras, Festival Colorwalk, Ciudad Juárez, 2014. Foto crédito: Mariela Ajras, recuperada de <https://www.marielaajras.com/>

Capítulo 4

Fig. 51 – *Graffiti Writing*. Mural de Dano y Nerf, CABA, 2010. Foto crédito: Nerf, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/nerff/5356010532>

Fig. 52 - Pieza graffiti de TAM crew (Teko And Maze), fragmento. Belgrano, Ciudad de Buenos Aires, 2008. Foto crédito: TEKO, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/tekos/2716216943/>

Fig. 53 – Pieza graffiti de estilo *Wildstyle*, TEKO, s/l, 2007. Foto Crédito: TEKO, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/tekos/2034568337/>

Fig. 54 –Arriba: Foto crédito: Crayfish (1998), recuperada de https://www.flickr.com/photos/gff_studio/1580170088/in/dateposted/ : Debajo, derecha: Foto crédito: Dame (2004), recuperada de <https://www.flickr.com/photos/damegraffiti/3407965186> Izquierda: Foto crédito: Nerf, recuperada de <https://www.instagram.com/nerfio>

Fig. 55 - Pieza de Kase One. Calles 47 y 14, La Plata, 2016. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 56 - Ilustraciones (*characters*) Pieza de Dame de estilo caricaturesco, para la 8va. Edición de "San Martin Graff". Centro Miguelete, San Martín, 2016. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 57 – Mural de Dame, Centro Cultural Recoleta, CABA, 2011. Foto crédito DAME, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/damegraffiti/5856868869>

Fig. 58 – Flop/ Bomba. Avda. de los Constituyentes al 6000 (Ciudad de Buenos Aires), 2018. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 59 – *Writing*. Pieza por Fatal + Shonis, Caballito (CABA), 2000. Foto crédito: BAGRAFF (sitio *off line*), archivo personal

Fig. 60 – *Writing*. Pieza por Caru + Jaz, s/l, Circa 2006. Foto crédito Art Crimes, recuperada de https://www.graffiti.org/jazdsr/car_u_jazz_4.jpg

Fig. 61 – *Writing*. Pieza *wildstyle* por Dano, s/l, 2011. Foto crédito: Danilo Caruso, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/danograff/5632373353>

Fig. 62 - Pieza de Aerosol Urbano: Os Gemêos (Brasil) + Alfredo Segatori (Pelado), Buenos Aires, circa 1995. Foto crédito: @foto.from.recuerdo recuperada de <https://www.instagram.com/foto.from.recuerdo/>

Fig. 63 - Pieza graffiti de Dano, Rasta, Shonis, Caballito, 2001. Foto crédito: @foto.from.recuerdo recuperada de <https://www.instagram.com/p/Bnyw1GuHnEo/>

Fig. 64 – Pieza *wildstyle* graffiti de Graffactory (Crayfish, Taiz), Villa Urquiza, Ciudad de Buenos

Aires, 1998. Foto crédito: CRAYFISH, recuperada de https://www.flickr.com/photos/gff_studio/1588050826

Fig. 65 – A) Volante para la convocatoria del evento “Graffitis a montones”. Foto Crédito: Juan Data, con permisos del autor B) Crayfish, pintando en el evento “Graffitis a montones”. Caballito, Buenos Aires, 19 y 20 de septiembre de 1998. Foto Crédito: Crayfish, recuperada de <https://www.instagram.com/p/BI3bOnxDvQb/>

Fig. 66 – Pieza graffiti de Lautaro (LCF Crew) en el evento “Graffitis a montones”. Caballito, Buenos Aires, 19 y 20 de septiembre de 1998. Foto Crédito: Juan Data (@bondiblastrer) recuperada de <https://www.instagram.com/p/BoCrPF8gCyI/>

Fig. 67 – Pieza graffiti de CARU, s/l, circa 2005. Foto crédito: CARU, recuperada de *Artcrimes*, https://www.graffiti.org/caru/caru_2.html Fig. 68 - *Writing*. Pieza temprana de Teko, s/d. (1998)

Fig. 69 - *Writing*. Pieza de Teko + Link, San Martín, (2010). Foto crédito: Teko, recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/tekos/5272362284>

Fig. 70 – Cartas de colores de aerosoles Kwait (línea Graff) y Montana (Línea 94). Foto crédito: archivo personal, cartillas comerciales de ambas marcas. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 71 - *Writing*. Os Gêmeos + Cray2+ Taiz. Donado (CABA) 1999. Foto crédito: Crayfish, recuperada de: https://www.flickr.com/photos/gff_studio/1588060488

Fig. 72 - Stencil. Doma. Buenos Aires, c. 1994-98. Secuencia de usos de la plantilla de la vaca. Fotos 1 y 2 crédito DOMA, publicadas en Indij, G., *Hasta la victoria, stencil!* Buenos Aires, Asunto Impreso, 2004, p. 110. Foto 3: s/d, recuperada de https://www.escriosenlacalle.com/detalle_grafiti.php?Grafiti=2098

Fig. 73 – Stencil, DOMA. Buenos Aires, c. 1994-98, Fotos crédito DOMA, publicadas en Indij, G., *Hasta la victoria, stencil!* Buenos Aires, Asunto Impreso, 2004, p. 95, 97, 104 y 104. Foto crédito: Vision Invisible, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/visioninvisible/11466201363/in/photostream/>

Fig. 74 – Stencil c. 2002 – 2004. A) Buenos Aires STNCL, Buenos Aires, circa 2001. Foto crédito: Gonzalo Dobleg, recuperada de *Escritos en la Calle* [Sitio Web] <https://www.escriosenlacalle.com/blog.php?Blog=53> B) s/d, Buenos Aires, foto crédito: BeauNoise, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/beaunoise/166895140/> C) Buenos Aires, 2006, foto crédito: Dimitri DF, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/dimitridf/219642951> D) CAM Bs.As., Buenos Aires, 2006, Foto crédito Graciela Blaum, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/pelekool/101274599/in/album-1341228/>

Fig. 75 - Primeros estenciles en Buenos Aires. Vista de conjuntos. Foto crédito: Emilio Petersen recuperada de <https://graffitimundo.com/es/blog-2/la-magia-sigue-intacta-10-anos-de-hollywood-in-cambodia-crue/>

Fig. 76 – Stencil de gran formato. Run Don't Walk, CABA, 2008. Foto crédito: Fede Minuchin, recuperado de <https://www.flickr.com/photos/rundontwalk/3532266206>

Fig. 77 - *Street art* – Mural Tec, Chu, RDW, Hedek. Córdoba y Bonpland, CABA, 2010. Foto crédito TEC, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/tectec/4367228413>

Fig. 78 - Stencil –Cabaio, entrada restaurante Tegui, Palermo, CABA, 2010. Foto crédito Santiago Spirito, recuperada de <http://cabaiostncl.blogspot.com/>

Fig. 79 - *Street art*. A) Mural por Chu (DOMA) y BLU (Italia), Buenos Aires, 2008. Foto crédito: Julián Manzelli, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/superchu/2376050214/> B) Acid Sweeties (Vinyl dolls set) en colaboración con Kidrobot USA y C) Dr. ILL, Plush series. Toys diseñados por DOMA. Foto crédito: DOMA, recuperadas de <http://www.doma.tv/arttoys/>

Fig. 80 - *Street art*. “Lilliput”, Gualicho, Buenos Aires, 2007. Foto crédito: Pablo Harymbat, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/gualicho/1336983604/>

Fig. 81 - Stencil CABA, 2006-2008. – CAM BsAs, Foto crédito: Juan Pablo Cambariere, recuperada de: <http://cambsas.blogspot.com/> BSAS SNTNCL Foto crédito: Isaías Garde recuperada de: <http://factorfotos.blogspot.com/2008/08/bolche-y-gabbana.html> y Burzaco Stencil Foto crédito: Burzaco Stencil, publicadas en Indij, G., Hasta la victoria, stencil! Buenos Aires, Asunto Impreso, 2004, p. 55.

Fig. 82 - *Street art*. Mural colectivo por Pedro-Tec- Defi (FASE), Pum Pum, Gualicho, Justi, RDW y Chu, edificio de Edenor en el barrio de Colegiales, año 2007. Foto crédito: Pedro Perelman, recuperada de https://www.flickr.com/photos/pedro_fase/2148977663/

Fig. 83 - Muñequismo. CABA. 2008. A) Mural de Kid Gaucho, Foto crédito: Lucas Lasnier (Parbo), recuperada de <https://www.flickr.com/photos/parboart/2050946560/in/dateposted/> B) Mural de Lucas Lasnier (Parbo) + Hernán Lombardo (Nasa), Foto crédito: Lucas Lasnier (Parbo), recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/parboart/1975836138/>

Fig. 84 – Mural por CHU, Parvo, Gualicho, Nasa, Maybe y otros. Holmberg y Monroe, 2008. Foto crédito: Julián Manzelli, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/superchu/2375211043/>

Fig. 85 – Muñequismo. Mural colaborativo, córdoba y Bonpland, CABA, 2006. Foto crédito: Lucas Lasnier (Parbo), recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/parboart/1975789558>

Fig. 86 - Stencil. Nazza Stencil. “Mulher bonita é a que luta” Santa teresa / Rio de Janeiro, 2012. Detalle. Fotos crédito: Nazza Stencil. Recuperadas de <http://nazza-stencil.tumblr.com/post/171878397659/mulher-bonita-%C3%A9-a-que-luta-paso-del-tiempo> y <http://nazza-stencil.tumblr.com/post/171657785074/mulher-bonita-%C3%A9-a-que-luta-mujer-bonita-es-la>

Fig. 87 - “Mujer bonita es la que lucha” A) intervenciones para Estación Angel Gallardo, línea B de subterráneos de Buenos Aires (2014). Foto crédito: Martha Cooper. Recuperada de https://www.flickr.com/photos/nazza_stncl/15695369126 B) “Niña de Chuao” en Aragua, Venezuela (2013) Foto crédito: Nazza Stencil. Recuperada de https://www.flickr.com/photos/nazza_stncl/9599336753 y pintada sobre tabla, para Galería Unión (CABA, 2017). Foto crédito: Nazza Stencil. Recuperada de <http://nazza-stencil.tumblr.com/post/158123197114/obras-ni%C3%B1a-de-chuao-vnzl-nene-de-mar%C3%A8-brsl>

Fig. 88 - Stencil – Nazza Stencil, “Memoria Verdad Justicia” (2012) y “Aparición con Vida de Luciano Arruga”. La Matanza, Buenos Aires (2014) Fotos crédito: Nazza Stencil. Recuperadas de https://www.flickr.com/photos/nazza_stncl/7011953645 y https://www.flickr.com/photos/nazza_stncl/12240216196

Fig. 89 - A) “La Muestra Nómade”, Ral Veroni, figuritas serigráficas a 5 colores (42 diseños), 1990. Foto crédito: Revista Kirk recuperada de <https://revistakirk.wordpress.com/tag/muestra-nomade/> B) Afiche para la instalación “violencia”, (1973), Juan Carlos Romero. Foto recuperada de <http://www.petitesmelodies.com/blog/2015/01/06/juan-carlos-romero-violencia>

Fig. 90 -Papel de carta ilustrado, años 80 y 90. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 91 - Autoadhesivos (stickers) comerciales de los años 80 y 90. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 92 - Figuritas escolares con motivos educativos, años 70 y 80. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 93 - Figuritas coleccionables, años 80 y 90. Foto crédito: archivo personal.

Fig. 94 – *Sticker*, Nerf, Subterráneo de Bs. As. Línea B, 2005. Foto crédito: Nerf, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/nerfff/116185107>

Fig. 95 - *Sticker*, Sonni, CABA, 2006. Foto crédito: Sonni, recuperada de https://www.flickr.com/photos/_sonni/294508491

Fig. 96 - *Stickering*. Intervenciones de Cherrycore (Dana Roger), Buenos Aires y La Plata, c. 2007. Foto crédito: Dana Roger, recuperadas de: <https://www.flickr.com/photos/cherrycore/270693088> y <https://www.flickr.com/photos/cherrycore/187537200>

Fig. 97 - *Stickering*. Pegatinas hechas a mano, Maybe (Bernardo Henning), Buenos Aires, c. 2006. Foto crédito: Dana Roger, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/cherrycore/18374852>

Fig. 98 - Prensa La Libertad. Afiche “Insista” (2008). Foto crédito: Federico Cimatti, recuperada de <https://www.instagram.com/p/BmyfELLFG8y/> Copia pegada para encuentro internacional Letterpress Workers, Milán, 2015. Foto crédito: Federico Cimatti, recuperada de <https://www.facebook.com/presnalalibertad/photos/a.1543067029117224/1723675934389665/?type=3&theater>

Fig. - 99 Pegatinas de gran formato. Arriba: “Felino” por Damita Dinamita (Analía Regué) Rosario, 2009, Foto crédito: Federación Argentina de Stickboxing, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/federacion/3857628068/in/dateposted/> . B) Tiny Paintings instalando pegatinas en un muro al aire libre, La Matanza, Gran Buenos Aires, 2006. Foto crédito: Caro Sosa Repic, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/carososa/4519775970/>

Fig. 100 – *Stickering*. Federación de Stickboxing, 4º Round “rápido y furioso”. Biblioteca Alfonsina Storni, Rosario, 2008. Foto crédito Federación Argentina de Stickboxing, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/federacion/3897045232/>

Fig. 101 – Pegatinas en diferentes “rounds” de la Federación. “Jab Session” 4º Edición de la Semana del Arte en Rosario, octubre de 2008. Intervención en el bar del museo MACRO. Foto crédito: Federación de Stickboxing, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/federacion/2947051432/>

Fig. 102 - Stickboxing. Diferentes Rounds. A) Rosario, 2009, foto crédito La Wife, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/lawife/2600141443> B) 3º Round “Animal”, puente Rosario-Victoria, 2009, Foto crédito: Federación Argentina de Stickboxing, recuperada de <https://www.flickr.com/photos/federacion/3283071555/in/dateposted/>

Anexo II

LISTADO DE ARTISTAS Y PRODUCTORES

Fecha relevada de inicio de actividad

1992 | Os Gemêos, Tinho, Binho, Speto (Brasil) + Alfredo Segatori (Pelado) “Aerosol Urbano”

1994 | Maze

1994 | Nazza Stncl

1995 | Imaq/ Rasta (Federico Sáenz)

1996 | Crayfish + Taiz

1996 | Teko

1996 | Caru

1996 | Pato

1996 | Dano (Danilo Caruso)

1996 | Brujo (Juan Abba)

1996 | Roy

1996 | Shonis

1996 | Roma (Martín Privitera)

1997 | Oscar Brahim (subvertising)

1998 | Cabe (Hernán Borda)

1998 | Dame (Damián)

1998 | DOMA (Julián Manzelli “CHU”, Orilo Blandini, Mariano Barberi, Matías vigliano)

2000 | FASE (Leandro Waisbord “TEC” + Pedro Perelman + Gustavo Gagliardo “Defi” +Martín Tibabuzo)

1998 | Os gemêos + Vitche + Zekis (cl) + sick88 + Derik + Taiz & Cray + Imaq

1998 | Convención “Graffitis a montones” (Caballito)

1999 | Esher, Lite, Daim (Alemania)

1999 | JAZ (Franco Fasoli)

1999 | convención en La Reina

Fines de los 90 | NERF

2000 | Poeta

2001 | Vómito Attack

2001 | Cucusita

2001 | Pastel / Francisco M Diaz (como *writer*)

2001 | CHUN LI Erica

2002 | CHAZ Yasmin Lamerain

2002 | Run don't walk (Federico Minuchín + Tester)

2002 | BS AS STNCL (Nicolás NN + Gustavo DobleG)

2002 | Kid Gaucho (Parbo + Larva)

2003 | Dardo Malatesta (Dario Suárez)

2003 | Stencil Land (Rober)

2003 | Burzaco Stencil (Federico Martínez Aquino "El Feder" + Valentina Buratti)

2003 | Cherry Core (Daniela Roger)

2003 | CROKI (Iván Andrada)

2003 | Maybe (Bernardo Henning)

2003 | Oscar Brahim (textos)

2004 | Pum Pum (Jimena)

2004 | Libro: Contra la Pared (Kozak)

2004 | Libro Hasta la victoria stencil (Indij)

2004 | Cabaio Stencil (Santiago Spirito) se separa de Vómito Attack

2005 | CAM BSAS (Juan Pablo Cambariere)

2005 | Etapa MUSICOS de JAZ

2005 | Nasa (Hernán Lombardo)

2005 | exhibición EX Argentina

2005 | exhibición Artistas plásticos por Kosteki y Santillán

2005 | Rocio Calavera

2005 | Tec (miembro de Fase)

2005 | Acra (Rodrigo Acra)

2006 | exhibición Stencil en el Centro Cultural Borges

2006 | Expression Session Buenos Aires

2006 | Grolou (Louis Danjou)

2006 | María Bedoian

2006 | Gualicho (Pablo Harymbat)

2006 | Sonni (Adrian Sonni)

2006 | eMePeCe (colectivo: Oveja, Marto, Tave, Pipo y Rafa)

2006 | Damita Dinamita (Analía Regué)

2007 | Federación de Stickboxing

2007 | La Wife (Marianela Leguizamón)

2007 | Lumpenbola (Eduardo)

2007 | Lean Frizzera

2007 | Martín Ron

2007 | Libro: 1.000 stencil (Indij)

2008 | Pedro Perelman (miembro de FASE)

2008 | Prensa La Libertad (Federico Cimatti)

2009 | Ever (5 meses en París)

2009 | Pastel (Francisco M Diaz)

2009 | Cuore (Carolina Favale)

2010 | Georgina Ciotti (regresada de Barcelona, pinta desde 2000)

2010 | Aire (antes Mart, desde el evento “Afuera” en el CCEBA)

2010 | Martín Privitera

2010 | Luxor (Lucas) LP

2010 | Gaucho Ladri (Marcos Zerene + Federico Calandria)

2011 | Meeting of Styles Argentina

2011 | Elián Chali

2011 | Milu Correch

2011 | Fio Silva

2011 | Santiago Fallon de eMePeCe (Oveja)

2012 | Gurí

2012 | Mariela Ajras

2014 | Pablo Harymbat deja de firmar como gualicho