

Hacia una caracterización de los lenguajes del *street art*

Lucía Bit Chakoch Larribité¹, Vicente Girardi Callafa²

Resumen

Desde el año 2015 nos involucramos en el establecimiento de diálogos/tensiones entre la disciplina geográfica y diversas expresiones del hacer artístico, con particular énfasis en el estudio del paisaje urbano contemporáneo, profundizando en el entendimiento del devenir estético de la ciudad. Durante el periodo 2018-2020 nos abocamos a investigar las expresividades del *street art* en el marco de la elaboración de nuestra tesis de grado, la cual tuvo por título: Trayectorias, prácticas y manifestaciones estéticas en la ciudad contemporánea. Las expresividades del *street art* y su devenir paisaje en Córdoba, Argentina. Este artículo tiene como finalidad presentar parte de las emergentes analíticas devenidas de la investigación, proponiendo una clasificación y caracterización de los lenguajes del *street art* que ayude a lxs³ lectorxs a distinguir gestos artísticos reconocibles en el espacio público a partir de sus materialidades, cualidades expresivas, historicidades, actorxs involucradxs y discursividades.

Palabras clave: *street art*; paisaje urbano; ciudad; arte

Towards a characterization of the languages of street art

Abstract:

Since 2015 we have been involved in the establishment of dialogues/tensions between the geographical discipline and various expressions of artistic work, with particular emphasis on the study of contemporary urban landscape, deepening the understanding of the aesthetic evolution of the city. During the period 2018-2020 we focused on investigating the expressivities of street art in the framework of the development of our degree thesis, which was entitled: *Trajectories, practices and aesthetic manifestations in the contemporary city. The expressivities of street art and its becoming landscape in Córdoba, Argentina*. The purpose of this article is to present part of the analytical emergences derived from the research, proposing a classification and characterization of the languages of street art that will help readers to distinguish different artistic

¹ Licenciada en Geografía. Departamento de Geografía, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Correo: luciabtc@gmail.com

² Licenciado en Geografía. Departamento de Geografía, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Becario CONICET, lugar de trabajo: IECET, Córdoba. Orcid: 0000-0003-1540-4609. Correo: pvgc_awake@hotmail.com

³ Con el fin de mantener un lenguaje inclusivo, no sexista, optamos por evitar pronombres, verbos, artículos y sustantivos que presuponen una identidad de género binaria (hombre - mujer) o involucran una perspectiva androcéntrica: ej. "Nosotros consideramos"; "los artistas". De este modo utilizaremos la letra X en lugar de A/O para el caso de palabras que se definen genéricamente por las mismas: ej. "Nosotrxs consideramos"; "lxs artistxs".

gestures recognizable in the public space from their materialities, expressive qualities, historicities, actors involved and discursivities.

Key words: street art; urban landscape; city; art

Introducción

El *street art*⁴ constituye una forma de expresión urbana que engloba distintas prácticas y lenguajes artísticos, que tienen lugar en los espacios públicos. En el entramado del paisaje juega un rol significativo, desde diminutos gestos en semáforos y postes hasta obras de grandes dimensiones emplazadas en paredones, puentes o escaleras, este fenómeno viste las urbes contemporáneas. En tanto expresión, el *street art* es un componente visible, material y espacial con una distribución variable en la ciudad y una temporalidad y permanencia que se encuentra sujeta a distintas agencias -humanas y no humanas- que co-producen los paisajes de la ciudad. A partir del trabajo de campo y las lecturas específicas acerca del *street art* inferimos en que este fenómeno puede ser estudiado en torno a una clasificación de sus expresividades basada en lxs actorxs que las desarrollan, la materialidad, dimensiones y complejidad de las piezas, el estilo y el contenido discursivo de las obras. En este sentido, reconocemos como principales categorías a las siguientes: murales, *graffitis*, pintadas, pegatinas y esténciles.

Antes de adentrarnos en las especificidades de cada lenguaje, es necesario expresar en este punto que consideramos erróneo concebir una idea romántica del *Arte* como una esfera obligadamente libertaria del hecho social, dado que las manifestaciones estéticas se rigen por vocaciones y valores de artistxs cuya inclinación se extiende hacia todos los ámbitos del espectro político, a su vez que están inmersxs en circunstancias contextuales particulares. Sin embargo, consideramos que determinadas características propias del *street art* lo vuelven un medio potencial capaz de

⁴ Cabe destacar que utilizamos el término *street art*, en inglés, dado que resulta más apropiado para nuestros propósitos que su traducción al español como *arte callejero* o *arte urbano*, pues estas denominaciones en Latinoamérica suelen emplearse para una serie de expresiones que incluyen a las manifestaciones gráficas; pero que a su vez las exceden, por tanto, hacen mención a la música, el teatro, las artes circenses y todas aquellas acciones que se deriven del arte y que ocurran en la calle. Así mismo, encontramos que gran parte de la literatura, especialmente la anglosajona, engloba las artes gráficas callejeras como *graffitis*. Nuestra perspectiva al respecto es distinguir al graffiti como un lenguaje particular dentro del *street art*, que tiene una genealogía diferente a otros estilos. En consecuencia, la denominación que utilizamos para el total de las formas de expresión estudiadas es *street art*.

subvertir un orden dado. En primera instancia porque se encuentra por fuera de las instituciones formales del arte, su espacio de acción es la calle. En segundo término, porque suele escapar al ordenamiento urbano planificado instaurando en la escena pública de las ciudades gráficas que no han sido previstas por entes gubernamentales (propaganda, señalética, etc.) o empresas privadas (publicidad) y que a su vez escapan a los márgenes de la legalidad. En tercer lugar, porque históricamente existe un vínculo entre este fenómeno y las prácticas que se desarrollan en protestas y luchas de movimientos populares que buscan emanciparse de un orden establecido o bien se conducen al reconocimiento de derechos particulares. Cuarto, porque más allá del contenido particular de cada intervención, en cualquiera de los soportes posibles, las gráficas del *street art* disputan el espacio de las ciudades a la imagen publicitaria, la cual, por medio de la repetición y la monumentalidad se convierte en la dueña de la expresión visual pública. Quinto, porque el conjunto de estas manifestaciones acontece por encima de las pretensiones estéticas de cualquier proyecto arquitectónico y urbanístico, introduciendo en el paisaje de la ciudad elementos no previstos, en este sentido se constituyen como parte de una ciudad practicada (Delgado, 1999). Por último, debemos decir que sus técnicas son accesibles y permiten la producción y comunicación de discursos a un sector amplio de la población, siendo también la misma población la que juzga tales propuestas estéticas.

Algunas consideraciones sobre paisaje urbano y *street art*

Entendemos la ciudad como un espacio en el que se despliegan y suceden múltiples estilos, como un paisaje constituido por un palimpsesto fluido de imágenes sobre las cuales nuestros ojos se desplazan, siendo afectados e invitados a participar de diferentes maneras. La ciudad, como una obra de arte, “se encuentra sometida a la mirada estética y, a través de ella, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico” (Maderuelo, 2000, p. 18). Las urbes comunican por medio de sus apariencias, de sus colores, nos plantean modos de habitar a través de sus perfiles y fachadas. Si pensamos la ciudad en términos de su devenir histórico, podemos reconocer que en cada época las culturas asumen patrones de estilo, construyen matrices estéticas que expresan las singularidades de un contexto. El arte espacializa y se espacializa, la ciudad deviene así en un constante derrame estético-edilicio; como un cuadro siempre fresco que se renueva por las manos de infinitxs artistxs. Esta perspectiva nos permite dialogar con las tramas de la ciudad, ahondar en aquello

que se vuelve visible, para dar cuenta de la performance de lo que aparece y el modo en que lo hace. Las prácticas del *street art* pueden entenderse así, como emergencias plásticas sensibles que nos invitan a ser afectadxs, habitar e indagar la ciudad a través de la materialización de experiencias, reclamos, narrativas y emociones desplegadas por artistxs.

Los modos de expresión vinculados al *street art* tienen distintas historicidades, algunas manifestaciones de estas prácticas pueden tener un comienzo difuso y ser temporalmente remotas, otras pueden fecharse y ubicarse geográficamente con mayor exactitud. Interesa mostrar aquí el *street art* como un movimiento plástico heterogéneo que se ha desarrollado durante el siglo XX y madurado en el siglo XXI, y que tiene particular pregnancia en las ciudades contemporáneas. A partir de la década del '60 en un contexto político inestable caracterizado por reclamos y luchas de escalas internacionales y a través de la confluencia y potenciación de diferentes expresividades culturales, entre las cuales para el caso destaca el nacimiento del hip-hop, el *street art* fue mutando y extendiéndose globalmente. Conforme se daba una apertura del mercado global y un proceso de transculturización creciente, la difusión mediática de este fenómeno se amplificaba. Como se verá, en general, todo el movimiento se vio tensionado por el avance de la economía neoliberal, la turistificación de las ciudades y la asimilación a la esfera productiva de numerosos movimientos contraculturales. Desde la disciplina geográfica interesa desentramar de qué se tratan estas imágenes que visten nuestros paisajes cotidianos, quiénes realizan tales intervenciones gráficas y hacia quiénes se dirigen. Resulta apremiante comprender el *street art* a la luz de procesos culturales amplios que se materializan en el devenir urbano y en los que se anudan economía, cultura, arquitectura, producción estética y luchas sociales.

A continuación, realizaremos un recorrido a través de los distintos lenguajes del *street art*, deteniéndonos en aspectos relativos a los insumos utilizados, las técnicas, los estilos, el contexto histórico de gestación, lxs actorxs implicadxs y los discursos que los atraviesan. Al interior de cada apartado realizamos caracterizaciones y clasificaciones que constituyen emergentes analíticas propias de nuestra investigación, las cuales se encuentran apoyadas en informaciones derivadas de lecturas, entrevistas, salidas de campo, registros fotográficos, revisión de materiales audiovisuales y participación en acciones y eventos vinculados a la temática. Si bien esta sistematización ayuda a presentar y ordenar las imágenes desplegadas por el *street art*, debemos reconocer que, de ninguna manera, estos lenguajes aparecen de forma aislada entre sí. Más bien

se aglutinan de forma imprevista, conformando un palimpsesto heterogéneo y dinámico, entretejiéndose unas con otras en las calles de las urbes.

Muralismo

Convencionalmente se denomina mural a las representaciones pictóricas que son realizadas en superficies de gran formato en espacios públicos y/o privados. La técnica del mural existe desde hace varios siglos en Europa, se destacan los frescos del Renacimiento, el Barroco y el Rococó, frecuentemente asociados a temáticas religiosas. Si bien el monumentalismo en la pintura tiene una historia que se remonta al viejo continente, la corriente artístico-política conocida como Muralismo surge en la primera mitad del siglo XX en México después de la Revolución Mexicana.

En contexto de posguerra, bajo el gobierno de Álvaro Obregón, se iniciaban en México una serie de cambios políticos, administrativos, financieros y culturales, entre los cuales tuvieron lugar incentivos económicos destinados a la educación y las artes. José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública de México, patrocinó a Gerardo Murillo, considerado el padre del muralismo, con el fin de fomentar este arte como un medio didáctico de comunicación popular. Murillo invitó a varios jóvenes al movimiento que él estaba fundando, entre ellos se encontraban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Nace de esta reunión, el primer manifiesto muralista de América, que fue publicado en el periódico *El Machete* que acompañó a este proyecto artístico e ideológico como medio de expresión para lxs artistxs politizadxs del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México (SOTPE). El muralismo mexicano, sus técnicas, sus características y sus funciones, se distinguía por tener un fin político revolucionario: “Las obras se realizaban sobre los muros de edificios públicos importantes y exaltaban temas como la patria y la cultura mexicana, el sistema político socialista, la clase trabajadora, el ambiente rural” (Moreno Araiza, 2012, p. 49) y el pasado maya y azteca.

Como antecedente de los futuros y diversos lenguajes que se manifiestan y mutan bajo el título de lo que hoy conocemos como *street art*, podemos recalcar que ya en sus orígenes estas prácticas se desenvuelven como manifestaciones artísticas contestatarias, desafiantes de un orden establecido. Las temáticas elegidas por lxs muralistxs apuntaban a la transmisión de mensajes éticos, sociales,

políticos y pedagógicos con el fin de que llegaran a las personas por fuera de los circuitos cerrados y elitistas del arte formal. En este sentido, el arte salía de su ámbito habitual, exteriorizándose y volviéndose un bien público patrocinado por el Estado y dirigido al total de la población. Procurando que las obras perduraran el mayor tiempo posible lxs artistxs debieron reinventar las técnicas utilizadas hasta el momento, buscaron, entonces, los medios necesarios para adaptar la técnica a materiales más resistentes ya que se trabajaba sobre superficies expuestas al aire libre, en estas circunstancias se da el desarrollo de la pintura acrílica:

Si bien las resinas plásticas existían ya desde hacía tiempo en el campo industrial nunca antes se habían empleado como vehículo para pigmentos, el descubrimiento importante aquí es el uso de medios polimerizados para aglutinar dichos pigmentos. Los beneficios de estas nuevas pinturas acrílicas consistían en: ser un medio soluble en agua, permitir un secado rápido en cuanto se evapora el agua para repintar o aplicar veladuras con absoluta seguridad, resistencia a la oxidación y a la descomposición química y por último funcionar como un fuerte adhesivo para que cada capa de pintura se pegue a la anterior [...] (Pretto, 2013, p. 13).

El muralismo se sostuvo en parte por el apoyo del gobierno a lxs artistxs más renombradxs, pero también por la propia fama que adquiría el movimiento a nivel internacional, tanto Siquieros como Rivera y Orozco vivieron y trabajaron en Estados Unidos, influyendo en la escena artística norteamericana. Esta corriente iniciada en México tuvo su máxima expresión entre las décadas del '20 y el '50. Hacia mitad del siglo pasado comenzaron las críticas por parte de un conjunto de artistxs, posteriormente conocido como Generación de la Ruptura, que buscaban instaurar nuevas temáticas y estéticas distintas a las tradiciones del muralismo. Así, el movimiento se debilitaba; sin embargo, en el período en que se mantuvo en auge, se extendió geográfica y temporalmente conformando un lenguaje artístico que perdura hasta la actualidad, aunque bajo otras premisas, y que resulta fácil de apreciar en cualquier ambiente urbano.

Actualmente, el mural como forma de expresión gráfica, ya desligado de la escuela muralista mexicana, se ha transformado en diversos aspectos. Por empezar, no siempre está asociado a la figura de una artistx públicx y conocidx, pueden encontrarse murales anónimos en casi cualquier ciudad o incluso una multiplicidad de murales colectivos, lxs actorxs que realizan las obras se han diversificado y con ellxs su autoría. En cuanto al contenido, reconocemos que en términos de clasificación hay al menos tres tipos de murales:

Murales políticos: en su contenido está inmerso un discurso ideológico claro y explícito, con mayor o menor grado de tratamiento estético, realizado por artistxs, grupos o asociaciones militantes de diversa índole que se expresan y luchan por causas sociales. Apelan, así, al arte mural en la vía pública como medio de protesta o como una forma de darse a conocer, a la vez que difunden un mensaje. En la figura 1 se observa un mural desplegado por la agrupación Las Rojas, cuyo contenido refiere a la legalización del aborto en Argentina y a un paro feminista internacional a realizarse el 8 de marzo de 2019.

Figura 1: Mural Las rojas



Fuente: registro propio - 2019 - Ciudad Universitaria, Córdoba.

Murales ornamentales: se trata de intervenciones con finalidades mayormente estéticas en las que se prioriza el valor ornamental y decorativo. Las temáticas pueden ser infinitamente diversas, lxs actores involucradxs suelen estar asociadxs al mundo del arte y el diseño. En las fotografías reunidas en la figura 2 se pueden observar tres ejemplos de murales ornamentales en la ciudad de Córdoba.

Figura 2: Murales decorativos a lo largo de la Avenida Costanera, Córdoba.



Fuente: Registro propio – 2019

Murales identitarios: enfocados en palabras, frases y/o referencias a una construcción identitaria particular que remiten a una extensión geográfica (barrio, ciudad, calle, nación), una práctica deportiva (ej. equipo de fútbol), una tradición musical (rock, hip hop, cumbia), entre otras. Suelen incluir banderas, mapas, logos, escudos o personajes populares. En la figura 3 se visualiza un mural en barrio Alberdi que reúne tres referencias identitarias: Pirata, relativo al Club Atlético Belgrano de Córdoba; Cordobés, gentilicio de la ciudad y la provincia de Córdoba; Cuartetero: identificación con la cultura de la música popular llamada Cuarteto, tradicional de la provincia de Córdoba.

Figura 3: Mural identitario



Fuente: registro propio – 2019 – Barrio Alberdi.

Respecto a los modos de realización, el muralismo se ha expandido por las ciudades al menos de cuatro formas habituales: por medio de la práctica ilegal, de la contratación por entes privados, del auspicio por parte de galerías de arte y del patrocinio/incentivo por el Estado. En el primer caso, el muralismo es practicado por artistxs particulares en diferentes superficies del mobiliario

urbano sin permiso o habilitación por parte del Estado o de entes privados. Esto quiere decir que, en términos legales, no está permitido y, por lo tanto, puede ser penalizado. Debemos aclarar que, dada la técnica, los materiales y el tamaño de las intervenciones de la pintura mural, el tiempo de elaboración es mayor en comparación con otras formas de *street art*; por lo que, en ocasiones, lxs artistxs piden permiso a propietarixs de uno o varios muros para poder trabajar sin tener problemas legales. En el segundo caso nos encontramos con una adaptación del muralismo a la esfera comercial, aquí lxs artistxs son contratadxs por emprendimientos privados (tiendas, bares, etc.) que requieren de sus servicios para decorar paredes y fachadas de gran porte al interior o exterior del establecimiento de acuerdo a una estética particular. Por su parte, algunas galerías de arte dan crédito al arte mural y realizan concursos para auspiciar a distintxs artistxs otorgándoles subsidios económicos para la realización de obras en espacios previamente definidos, generalmente pertenecientes a la galería o en arreglo con el Estado. Por último, con la finalidad de embellecer ciertos sectores de la ciudad, en algunas ocasiones es el propio Estado el que promueve el muralismo por medio de convocatorias y concursos públicos, como es el caso del programa *Arte de nuestra gente* en la ciudad de Córdoba, desarrollado desde el año 2020. Tanto en la contratación por entes privados como en los concursos de las galerías y el auspicio del Estado, el muralismo suele entrar en un campo donde los límites entre la expresión libre y las pretensiones del comercio se tensionan. En primer lugar, porque la promoción del muralismo en estos casos suele estar asociada a una funcionalidad ornamental, es decir al embellecimiento de ciertas zonas de la ciudad, o incluso a ciudades completas, en donde la existencia de murales puede verse asociada directamente a fenómenos de turistificación del espacio público. Estas vías, por lo tanto, suelen derivar en una forma de adoctrinamiento del mural con el fin de insertarlo en circuitos capitalizables, despolitizando su contenido y reduciendo su potencial subversivo. De este modo, el mural, y en conjunto, los murales pasan a conformar un escenario “vistoso y fotografiable” para un afluente de turistas e inquilinos que se ven atraídos por el decorado. Se han dado casos famosos y polémicos respecto a estos procesos en ciudades como *New York* y *Berlín*⁵.

⁵ Es posible encontrar numerosos artículos respecto a los procesos de gentrificación y los vínculos con el street art, tanto para *New York* y *Berlín* como para otras ciudades en las que pueden verificarse situaciones semejantes. A modo de ejemplo pueden visitarse los siguientes enlaces:

<https://www.bkreader.com/2018/06/07/street-art-gentrification-become-strange-bedfellows-bushwick/>

<http://www.berlinamateurs.com/desaparicion-del-graffiti-de-blu-en-berlin/>

<https://www.lavanguardia.com/internacional/20120821/54339445018/berlin-gentrificacion.html>

Graffiti

El término *graffiti* proviene del italiano, es un vocablo que comenzó a popularizarse en el siglo XIX en el ámbito de la arqueología para referirse a la presencia de marcas, trazos, inscripciones y ralladuras existentes en diversas ruinas, algunas de las cuales databan incluso de tiempos del Imperio Romano. A través de la historia tanto su pronunciación como su escritura han ido mutando; sin embargo, actualmente, la acepción más extendida se ciñe a una serie de prácticas ligadas al *street art* y la cultura *hip hop* surgidas en Norteamérica apenas unas cinco décadas atrás.

Hacia los años '60 en Estados Unidos, en los llamados guetos afroamericanos, comenzaba a gestarse una forma contracultural (Feixa, 1998) derivada de una serie de mixturas étnicas afro-latinas, que culminaron en la conformación del movimiento Hip hop. Fue en *New York*, donde se sucedieron los casos más emblemáticos de este proceso, precisamente en los barrios: Bronx, Harlem, Queens y Brooklyn, los cuales concentran una densa población afrolatina, víctima de segregación espacial derivada del racismo, la xenofobia y la estigmatización social. La población de estos sectores fue categorizada como marginal, con altos índices de criminalidad, escasos ingresos y servicios, así como pocas o nulas posibilidades de movilidad social. En tal contexto floreció el Hip hop, una forma de expresividad urbana popular y contestataria que se manifestaba a través de la música, el baile, el deporte, la pintura y la vestimenta. Como expresa Moreno Araiza, el *Hip hop*

[...] es un movimiento artístico surgido en Estados Unidos en el que se integran baile, música, plástica, vestimenta y actitudes relacionadas con el ambiente callejero y marginal de los guetos. A finales de la década de 1950 en las comunidades afroamericanas y latinoamericanas, concretamente en los barrios marginados de Nueva York, como el Bronx, Queens o Brooklyn se realizaban una serie de fiestas callejeras llamadas “Block Parties”, donde los sonidos del Funk y el Soul tenían el protagonismo del ritmo. Una década después, el estilo musical hip-hop apenas comenzaba a tomar forma cuando se van integrando ritmos como el Turntablism, los DJ manipulando los vinilos en sus tornamesas [...] y MC o MCing, el canto conocido como [...] rap; El breakdance hace lo propio en el apartado del baile, ejecutado por los Bboys quienes dominan una serie de movimientos desenfadados y veloces que han hecho de este estilo un símbolo de las danzas urbanas. Por el lado de la plástica, el graffiti y todas sus variantes: firmas, estencils, “placazos”, murales son las categorías en las artes visuales urbanas. El skateboarding y el bikeboarding [...] conforman el apartado deportivo. Esta serie de estilos se presentan como los pilares de la cultura hip-hop y las escenas urbanas e integran un conglomerado que fusionados simbolizan a toda una sub-cultura de las calles, conjuntándose como una serie de actividades propias de un segmento (casi) exclusivamente juvenil. Su origen estadounidense ha traspasado fronteras al

grado de irse globalizando conforme su expansión geográfica (Moreno Araiza, 2012, p. 35-36).

Como señala el autor, el movimiento plástico que se vio asociado a la cultura del *hip hop* fue el *graffiti*. Nos detendremos en algunas particularidades de su historia, por tratarse de una de las expresiones del *street art* que más han impactado mundialmente y cuya idiosincrasia está estrictamente asociada a una cultura urbana de fuerte impronta territorial y callejera.

El *graffiti*, entendido como firmas y escrituras realizadas con aerosol y marcador de colores platinados y fuertes en dimensiones y formas variables sobre el mobiliario urbano, surge simultáneamente en Filadelfia y *New York* a mediados de los '60. Se populariza en los '70 por la visibilidad creciente que adquiere en la prensa neoyorquina dado a su presencia masiva en los metros de la ciudad, particularmente en las líneas que atravesaban los barrios Bronx, Harlem, Queens y Brooklyn. La década del '70 fue el momento clave para la conformación del movimiento, tanto las pandillas como lxs grafitersxs solitarsxs ganaban protagonismo en la ciudad a partir de la inscripción del nombre de su equipo (*crew*) o su firma personal (*tag*) en las líneas de trenes de la ciudad. En un principio se acostumbraba a firmar en base a un pseudónimo continuado por una serie de números que indicaban la calle de procedencia del artistx. Así se realizaban entonces competencias para ver quién lograba cubrir la mayor cantidad de vagones de una línea de tren o la mayor cantidad de líneas posibles. De este modo, fueron surgiendo diferentes grafitersxs famosxs por su tipografía, audacia, persistencia, monumentalidad, etc. La competencia por ganar fama entre sus pares fue haciendo que los estilos se ramifiquen a través de innovaciones estéticas muchas veces influenciadas por la industria del cómic.

El *graffiti* fue ganando popularidad en Estados Unidos junto con el movimiento *hip hop*. Las opiniones al respecto se fueron diversificando y esta cultura nacida en los barrios marginalizados comenzaba a consagrarse como una fuente de identidad ampliamente extendida en todo el país. La popularidad del fenómeno *graffiti/hip hop* llegó sin duda a la prensa a través de diarios, estaciones de radio y revistas, pero también se extendió por medio de la publicación de libros como *The faith of graffiti* (1974), *Subway Art* (1984); documentales: *Watching My Name Go By* (1976); videoclips: *Planet Rock – Afrika Bamabaataa* (1981) y películas: *Wild Style* (1983), *Style Wars* (1983) y *Beat Street* (1984) que retratan la cultura callejera neoyorquina. Incluso en el año 2000, el *graffiti* llegó a la escena de los videogames por medio de *Jet Set Radio* (2000) de Sega y

Marc Eckō's Getting Up: Contents Under Pressure (2006) de PlayStation2. Sin duda, estos títulos, en conjunto con la dinámica poblacional (migraciones/turismo) hicieron que el fenómeno se trasladara y expandiera geográficamente por fuera de las fronteras del país en formas poco precisas y difícilmente rastreables.

En Europa el *graffiti* con aerosol y marcadores se inicia en las áreas metropolitanas hacia la década del '80. En general estuvo marcado por la influencia de la cultura norteamericana; sin embargo, tuvo algunas particularidades, en especial en España. Allí se desarrolló el estilo llamado *flechero* que se caracterizó por el uso de flechas en los graffitis. Este estilo se debe a la influencia de una sola figura reconocida como Muelle (Juan Carlos Argüello), quien había cubierto la ciudad de Madrid en los años '80 con su *tag* y que fue identificado como el primer grafitero madrileño; más tarde retratado en el documental *Mi firma en las paredes - Muelle* (1991) y el libro *El francotirador paciente* (2013). Mencionamos este caso como uno de los pocos que se pueden historiar con precisión dado al reconocimiento que ganó el nombre del grafitero en su ciudad natal.

En la misma década el *graffiti* ingresa a Latinoamérica, principalmente en las ciudades de México, Ecuador, Colombia, Argentina y Uruguay, aunque en este caso la literatura y la filmografía no arrojan datos precisos al respecto. Moreno Araiza (2012) argumenta que para el caso de México la expansión del graffiti se intensifica en la década del '90 cuando el país ingresa a la economía de libre-mercado y se incrementa el intercambio socio-cultural y la transculturización. Por su parte Silva (2006) analiza el desarrollo de la cultura del *graffiti* en Latinoamérica como parte de un proceso extenso que se fraguó en diferentes movimientos sociales de la década del '80 asociados a contextos de hostigamiento militar y gobiernos conservadores, así como a la proliferación de la música y la cultura rock en español. El autor destaca de igual modo que el graffiti se fue hibridando entre cultura popular y la consolidación de nuevas vanguardias plásticas academizadas a partir de una institucionalización de tales prácticas expresivas:

Lo popular trajo consigo la expresión obscena como herramienta discursiva, los dichos y leyendas populares [...] y el dibujo blasfematorio. Mientras tanto lo universitario aportaba el dicho inteligente, la consigna política, la frase célebre, el dibujo abstracto o, en todo caso, una elaboración artística con alcances plásticos y no sólo informativos [...].

De la unión de esos dos "modos" de hacer imágenes nacen fabulosas e increíbles mezclas, como lo sucedido en Brasil, en Sao Paulo, donde en 1990, luego de la explosión de los ochenta y dentro de una trivialización del fenómeno expresivo contestatario, aparecen varios avisos callejeros invitando a una gran reunión para formar nada menos que un "Sindicato de Graffiteros". Asisten varias personas tanto universitarias como trabajadores y personas de la rua, de fuerte raigambre popular, y se consolida un grupo de trabajo "por la ciudad", donde ya no se trata de hacer imágenes subversivas sino expresión mural, música, recuperar espacios como puentes y paredes. De esta iniciativa, llamada *projeto passagem da Consolação*, se consiguió con la misma municipalidad de la ciudad la adjudicación del túnel peatonal que une a la Avenida Paulista con la calle de la Consolação para fines artísticos (Graffiti, Band, etc.), y esto ya nos deja ver su entronque con las mismas autoridades (Silva, 2006, p. 39-40).

Actualmente, el *graffiti* puede considerarse como una expresión independiente, como un lenguaje con códigos, actorxs, técnicas, saberes y tradiciones propias, que a su vez tiene suficiente especificidad para diferenciarse de otras formas de expresión que acontecen en el espacio de la calle. Si bien estuvo fuertemente asociado al *hip hop* y a toda una performática identitaria y cultural propia de los guetos neoyorquinos de los '70, con el paso de los años se dio por fuera de este movimiento en razón de su fuerza pictórica. Rojas señala que el *graffiti*:

(...) es una práctica, un lenguaje, un arte que la mayoría de las veces se inserta al interior de la cultura hip-hop, pero no siempre. Aquellos artistas que se reconocen como integrantes del mundo del Graffiti, pero que no necesariamente comparten el gusto por la música hip-hop y por su estilo de vida, lo hacen principalmente por utilizar una determinada técnica y por manejar ciertos códigos significantes y de conducta. De todas formas, es una constante el modo en que un artista llega a ser escritor de Graffiti y esto sucede por la influencia de la música rap y de los elementos estéticos asociados a ella (Rojas, 2008, p.120).

Como práctica el *graffiti* surge fundamentalmente a partir de la creación de una identidad individual o grupal con uno o más pseudónimos escogidos (pueden ser nombres, siglas, caracteres y/o números), que luego se diseñan en forma de *tags* (firmas) y se plasman en la ciudad con aerosol, marcador, pinceles y rodillos. Para realizar tal labor, lxs escritorxs juegan con la inclinación, grosor, degradado, textura, distorsión, rotación y colores de las letras, desarrollando así estilos tipográficos específicos y únicos.

En base a la bibliografía, filmografía y los registros realizados, podemos decir que encontramos al menos dos actorxs asociadxs al *graffiti*: *taggers* o *writers* y *graffers*, según su actividad esté mayoritariamente afectada a la realización de *tags* o *graffitis*:

Tags: firmas simples, pequeñas o medianas, de rápida realización, efectuadas con aerosol, crayón o marcador, cuya repetición en diferentes superficies se denomina *tagging*. En la figura 4 se puede ver un escaparate intervenido por numerosos *tags*.

Figura 4: *Tags* sobre un escaparate



Fuente: Registro propio – 2018 – Barrio Nueva Córdoba

Graffitis: firmas elaboradas, de gran tamaño, que pueden incluir personajes, numerosos colores y que se realizan utilizando pinceles, rodillos, plantillas, aerosoles y marcadores, por una o más personas en un tiempo prolongado. Son obras con un tratamiento estético más detenido que solían ser llamados “piezas maestras”, hoy también conocidas como *post-graffitis* (Moreno Araiza, 2012, p. 23). En las figuras 5 y 6 se observan ejemplos de *graffitis*.

Figura 5: *Graffiti* con personajes



Fuente: Registro propio - 2019

Figura 6: Graffitis



Fuente: Registro propio - 2019

Cabe mencionar, que tanto *taggers* como *graffers* suelen estar agrupadxs a una *crew*, es decir a un grupo de “jóvenes con afinidades comunicativas e ideológicas que se dedican a la producción del *graffiti*, como equipo, tanto legal como ilegalmente” (Moreno Araiza, 2012, p. 26). En cuanto a la tipografía utilizada en *tags* y *graffiti*, puede ser legible o modificada. En el segundo caso, aunque la palabra no pueda leerse, al menos no por una mirada ingenua, si se puede reconocer como una marca estética de autoría anónima. En relación a esto, podemos reconocer diferentes estilos tipográficos, ejemplificaremos 3 de ellos:

Letras *flop*: son letras anchas, grandes, bien formadas y delineadas que usualmente se leen con facilidad (Figura 7).

Figura 7: graffiti estilo *flop*



Fuente: Registro propio – 2019

Letras *wildstyle*: son letras que se hallan dibujadas con un estilo personal y libre, suelen estar enredadas unas con otras y por lo general son difícilmente legibles por personas ajenas al mundo del graffiti (Figura 8).

Figura 8: Graffiti con letras *wildstyle*.



Fuente: registro propio - 2019

Letras 3D: sugieren tridimensionalidad, volumen y profundidad (Figura 9)

Figura 9: Graffitis con letras 3D



Fuente: Registro propio - 2019

Dentro de los lenguajes del *street art*, es la práctica del *graffiti* la que ejerce una territorialidad más inmediata, o más franca, en donde lo que se disputa no tiene que ver tanto con el contenido del mensaje, ni se pone en juego una necesidad de interpretación de sentidos, sino la inscripción de una marca en la ciudad, su permanencia y su interacción con otras intervenciones. Es la identidad por medio de esa marca la que otorga sentido a la práctica, lxs *taggers* y *graffiterxs* se relacionan con la ciudad por medio de su escritura como una forma de rebeldía y visibilidad. En tal sentido, en el seno del movimiento se encuentran tanto la transgresión de las estructuras institucionales y la formalidad del espacio urbano como también el propio orgullo. Como expresa Rojas:

(...) en todo graffiti y en todo graffitero reside el germen de la clandestinidad, de la osadía y del placer por lo prohibido. El hacer el graffiti es casi tan importante como verlo realizado. En la realización surge toda la adrenalina del acto preformativo y en la observación de la obra terminada surge el ego personal. Orgullo por contemplar el estilo propio, el cual será observado por otros, y aunque esos otros gusten o rechacen el graffiti, tendrán que saber que este o ese graffitero estuvo ahí e hizo de las suyas (Rojas, 2008, p. 121).

Hoy en día el graffiti es parte integral de casi cualquier ambiente urbano, se encuentra en la calle, es posible verlo; sin embargo, es por lo general desaprobado socialmente y combatido por organismos gubernamentales, pues se asocia al vandalismo. Para “quienes desconocen o carecen de formación artística, el *graffiti* es sinónimo de problemas, derivados del pandillerismo y el ocio, incluso llega a considerarse como expresión de la carencia socioeconómica y educativa de quienes lo realizan” (Moreno Araiza, 2012, p. 47).

Hacia finales de los '70, las autoridades metropolitanas de transporte en *New York* iniciaban diversos planes para combatir el *graffiti*, incrementando la seguridad e invirtiendo en mayor control y nuevos equipos de limpieza. En 1989 casi todas las líneas del metro estaban limpias. Estas experiencias de “limpieza urbana” se repitieron en diversas ciudades. Actualmente la práctica del *graffiti* es particularmente dificultosa cuando se realiza de forma ilegal, pues los espacios metropolitanos suelen estar controlados por multitud de cámaras de vigilancia sumado a la posibilidad de la denuncia inmediata por parte de ciudadanxs posible gracias a la portación de tecnología móvil, fenómeno que no ocurría en las décadas del '70 y '80.

Debemos agregar que desde sus inicios hasta el presente el *graffiti* se ha ido formalizando como expresión y capitalizando a través de la asimilación de su estética al mundo del arte y la belleza, proceso compartido por la cultura *Hip hop* devenida en una industria musical detentada por

grandes sellos discográficos. En tal sentido, el graffiti atraviesa una etapa de adoctrinamiento, extensible igualmente a otros géneros del street art, en el cual se capitalizan y controlan sus expresiones gráficas amoldándolas a requerimientos urbanísticos planificados por medio de convocatorias y concursos para pintar espacios específicos de la ciudad. O incluso pasando a formar parte de colecciones de moda de corporaciones internacionales, como es el caso de Osgemeos (Brasil), quienes fueron contratados por la firma Nike (Caldeira, 2010). Estas formas de control, sin embargo, se dirigen sólo al post-graffiti; es decir, al graffiti de tipo decorativo que se encuentra más próximo al mural, dejando de lado a los tags, pues estos aún no cumplen, o no son vistos, con la suficiencia estética que los legitime como arte, quedando abyectos a la esfera de la fealdad y el vandalismo.

Pintadas

Con el término pintadas, nos referiremos a todas aquellas intervenciones callejeras que utilizan el texto como forma de expresión y resultan imposibles de agrupar bajo un movimiento estético, una técnica particular, una consigna única o un conjunto de actorxs definidxs. Las pintadas

Figura 10: Pintada en barrio Güemes.



Fuente: Registro propio - 2019

comparten una historicidad extendida, habiendo sido estudiadas por la arqueología como *graffitis* y encontrándose en ruinas que datan de hasta dos mil años. Se trata mensajes escritos por medio de diferentes técnicas (rayado, raspado, pintado, tallado, etc) que se realizan en superficies públicas o semipúblicas, desde muros hasta baños, y que buscan comunicar un mensaje dirigido a unx o varixs ciudadanxs (Figura 10). Los contenidos de las pintadas son variados pero podríamos clasificarlos a grandes rasgos en: románticos, políticos o de protesta, absurdos, escatológicos e identitarios. En general se podría decir que son mensajes anónimos pues, al menos que se

encuentre explicitado, es difícil adivinar su autoría. A su vez, suelen contener informaciones acotadas, reducidas a pocas palabras, conformando oraciones cortas. Algunas pintadas, especialmente aquellas que se vinculan con movimientos de protesta social, se tornan

Figura 11: Pintadas en barrio Centro



Fuente: Registro propio - 2019

particularmente eficientes por su capacidad de síntesis y claridad ante la complejidad de un hecho histórico, convirtiéndose en una especie de lemas de dominio público que son replicados cientos de veces en el país de origen o incluso al exterior de sus fronteras. Así sucedió con los famosos “Prohibido prohibir” y “La imaginación al poder” presentes en mayo del 68' en París (Moreno Araiza, 2012, p. 23) o en el ámbito nacional contemporáneo el slogan “Ni una menos” (Figura 11) del movimiento feminista homónimo.

Figura 12: *Pichações* en Brasil.



Fuente: Wikipedia

Incluimos esta categoría dado a que las pintadas constituyen un rasgo común a cualquier ciudad contemporánea, sin embargo, debemos aclarar que, aunque su presencia es significativa, su práctica comúnmente no se asocia con una intención artística, siendo sus practicantxs sujetxs que intervienen el espacio esporádicamente sin la intención de manifestar una distinción estética particular. Aparecen por doquier sin guardar relación con su contexto, en este sentido el *tag*, y en extensión el *tagging*, guarda una relación estrecha con este fenómeno, aunque en este caso si existe una tradición de estilo y propósito que se inscribe en la cultura *hip hop*.

Las pintadas pueden conducir a la conformación de estéticas particulares y tendencias de escritura urbana. São Paulo, Brasil, ha visto crecer en sus calles un estilo peculiar de pintadas (*pichações*, Figura 12) realizadas por jóvenes negrxs de condiciones humildes que viven en barrios periféricos considerados marginales (Caldeira, 2010, p. 120). Se trata de escritos de grandes dimensiones en letras impresas de formato vertical y alargado, que se han adueñado de la ciudad en todos sus ángulos, haciendo imposible no atender a su presencia. “La *pichação* es concebida por sus usuarios como una intervención anárquica y un deporte radical urbano. La idea

es inscribir los lugares más imposibles, poniendo en riesgo la seguridad y bombeando adrenalina” (Caldeira, 2010, p. 124), la reputación de sus autorxs depende del número de veces que realicen su pintada. En efecto, este fenómeno es análogo al *tagging* norteamericano de los '70. Caldeira (2010) advierte que tanto el *tagging* como las *pichações* son condenadas socialmente debido a su carácter invasivo y su escaso valor estético, mientras que el *graffiti* es aceptado e incluso promovido por entes gubernamentales y ONGs. La autora va más allá de estos aspectos al enunciar que:

[...] a través de las *pichação*, los expulsados de las escuelas escriben en toda la ciudad. Con la *pichação* y el *graffiti*, los que han sido mantenidos fuera de los sistemas culturales dominantes dominan la escritura y la pintura (del mismo modo que los raperos dominan la rima), inventan nuevos estilos y los imponen en toda la ciudad, esparciendo los signos de su rebelión (Caldeira, 2010, p. 129-130).

Al momento de publicar *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil* (2010) Caldeira da cuenta del estado de São Paulo respecto a este modo de intervenciones endémicas, y de la valoración desigual en cuanto al *graffiti* y al mural. Alerta, entonces, los modos en que la estetización de una forma de expresión disidente puede controlarse y volverse un bien capitalizable. El *graffiti* y el universo vinculado a la escena *Hip hop* ha sido víctima de este proceso. Las llamadas *pichações* comenzaron su historia en *São Paulo* pero pueden extenderse a otras regiones. Un ejemplo de la reciente mediatización de este movimiento plástico es su utilización en el video *Paraíso* (2018) de lxs cantantes brasileñxs Pablllo Vittar y Luco Lucca, en el inicio del mismo se visualiza una escena urbana con edificios en los que pueden leerse los nombres de lxs artistxs con un estilo que imita las *pichações*, tan solo en la plataforma *Youtube* el *clip* cuenta con más de 106 millones de visitas (dato de abril 2022), lo cual ya señala la difusión masiva de estas formas de expresión.

Stencil

Stencil significa en lengua inglesa “plantilla”, se trata de un tipo de arte callejero gráfico bidimensional que se ha masificado en distintas ciudades del mundo desde su explosión junto al *graffiti* en la década de 1970. Es una técnica simple y económica que ha sido utilizada por distintas culturas en Roma, Japón, China y África a través de la historia. El *stencil*, o estarcido, consiste en crear una plantilla por medio del dibujo y calado de un material duro (cartón, plástico, madera) sobre el que posteriormente se aplicará una capa de pintura por medio de pincel, aerosol o rodillo permitiendo reproducir el diseño elaborado un número elevado de veces de forma rápida

y sencilla (Figura 13). A diferencia del muralismo y el *graffiti*, resulta un lenguaje con menos requerimientos técnicos (plantilla, aerosol/pintura, superficie a intervenir) y a su vez exige un menor tiempo de realización. Quizás estos motivos, sumados a la posibilidad de una reproducción y repetición ligera, hayan incrementado la popularidad del *stencil* como forma de intervención en las calles.

Figura 13: *Stencil* en barrio Güemes.



Fuente: Registro propio - 2019

Rojas (2008) refiere a las características de esta técnica:

Un stencil puede ser reconocido y diferenciado a partir de ciertos recursos gráficos que utiliza: son imágenes fabricadas en alto contraste las cuales posteriormente se plasman en una pared o cualquier superficie plana del espacio público, entiéndase por esto la calle. Al decir alto contraste queremos dar a entender que la imagen realizada a partir del stencil se apoya en un juego de luces y sombras amplificado, pero que tiene relación con la percepción real del ojo humano, el cual debe diferenciar profundidad, fondo y relieve. Estos son los stencils más simples ya que utilizan una sola plantilla, pero también existen otros de mayor complejidad en que las luces y sombras ya no dependen del color del muro, es decir del fondo, sino que surgen a partir de otras plantillas y pinturas; de este modo el stencil deja de ser monocromático y se vuelve multicolor (p. 109).

El *stencil* puede parecer una técnica simple y acotada, pero para lxs artistxs que dominan su lenguaje se vuelve una importante fuente de posibilidades estéticas y expresivas. El movimiento *Pop Art*, surgido a mediados de los '50 en Reino Unido y Norteamérica, utilizó esta técnica como

vía de experimentación plástica. Quizás las obras de mayor controversia realizadas por medio de la técnica del *stencil* sean las que se adjudican al artista británico Banksy. Bajo este seudónimo (y permaneciendo en el anonimato) su carrera se inicia a finales de los '80, las obras se caracterizan por su dimensión satírica acerca de la política internacional, la cultura pop y la moralidad conservadora. Aunque el contenido de sus piezas denuncia las injusticias del capitalismo, las guerras, la avaricia y el poder, varias de ellas han sido subastadas por más de un millón de euros, algunas se encuentran en museos de alta categoría y su figura ha pasado a ser una referencia de la capitalización de la cultura del street art, al respecto Moreno Araiza reflexiona:

[...] en la posmodernidad, el arte abandona la “libertad crítica” y la autonomía personal para convertirse en objeto del entretenimiento, algo que muchos critican en la obra de Banksy al sentenciar que el sentido intencional se pierde cuando se convierte en lo que el artista mismo detesta: objeto de consumo, un negocio por el cual sus obras llegan a valuarse en decenas y hasta cientos de miles de dólares (2012, p. 45).

Si trazamos una analogía con las categorías presentadas para el muralismo, nos encontraremos con que el stencil político es el que se puede hallar con mayor frecuencia, seguido del *stencil* ornamental y el identitario. Entendemos que este orden puede estar dado por el potencial gráfico y la posibilidad técnica que el *stencil* significa para aquellas personas o agrupaciones que desean apropiarse del espacio público de un modo rápido y extendido, lo cual suele tener lugar en marchas, manifestaciones y reclamos sociales masivos. En este caso, los *stencils* suelen tratarse de textos, imágenes asociadas a un texto que la respalde o bien imágenes solas con una fuerte capacidad evocativa que no necesitan aclaración textual. En cualquier caso, el objetivo es comunicar de forma efectiva un mensaje expresamente político (Figura 14) a las masas de transeúntxs que recorren las calles de la ciudad.

Figura 14: *Stencil* político



Fuente: Registro propio – 2019

Dentro de la categoría de *stencil* ornamental (Figura 15) se encuentran una amplísima variedad de intervenciones cuyo único rasgo compartido es el de no perseguir un fin explícitamente ideológico o de transformación social. En estos casos las imágenes y textos se pueden hallar juntos o no. Son intervenciones que varían desde dibujos figurativos, abstracciones y caracteres indescifrables hasta palabras u oraciones que a simple vista parecen carecer de sentido o ser de naturaleza errática.

Figura 15: *Stencil* ornamental



Fuente: Registro propio - 2019

Menos frecuente resulta el stencil identitario (Figura 16), su escasa aparición suele estar asociada a escudos de equipos de fútbol, ONGs y siglas de partidos políticos.

Figura 16: *Stencil* identitario



Fuente: Registro propio - 2019

Pegatina o *sticker art*

Se conoce a la pegatina, *sticker* o calcomanía como un papel con una imagen o texto que posee una cara en la que se ha dispuesto una fina capa de pegamento (papel autoadhesivo). Del mismo modo, también puede tratarse de un papel común que posee imagen o texto que luego es untado con cola vinílica para poder ser pegado (Figura 17). En cualquier caso, el objetivo es el mismo, intentar adherir el papel a toda superficie posible. Las pegatinas están así dispuestas en la ciudad ocupando todo tipo de espacios: muros, vidrios, escaparates, señalética vial, etc.

Figura 17: Pegatinas en barrio Güemes



Fuente: Registro propio - 2020

En términos materiales, son intervenciones menos duraderas si se las compara con el *graffiti* o los murales, ya que se trata de un papel adherido que puede rasparse, tacharse o arrancarse fácilmente. Sin embargo, se las puede considerar, junto al *stencil* y el *tagging*, una de las formas de expresión más económicas y accesibles, en su modo más elemental para realizar una pegatina solo basta con tener engrudo casero y una hoja dibujada a mano alzada.

En cuanto al tamaño, si bien predominan las pegatinas pequeñas (que no superan el formato de una hoja A4), sus medidas son variables. Si prestamos atención al paisaje urbano en nuestros trayectos cotidianos, encontraremos desde milimétricas aplicaciones que constan de una sola

pieza hasta pegatinas de tamaños monumentales, las cuales consisten en varias piezas ensambladas que conforman una obra (como se puede apreciar en las Figuras 18 y 19).

Figura 18: pegatina de pequeño formato



Fuente: registro propio - 2019

Figura 19: pegatina de gran tamaño realizada a partir de múltiples piezas de papel



Fuente: registro propio - 2019

Actualmente, esta técnica es utilizada en las calles como forma de expresión artística y como medio publicitario. En este sentido, las intervenciones realizadas por lxs artistxs que desarrollan este lenguaje dialogan en el espacio con *stickers* publicitarios, promocionales e informativos de diversa índole.

Como se mencionó anteriormente, dado a que la imagen descansa sobre un papel, el diseño de una pegatina puede ser creado por una infinita variedad de técnicas: dibujo, ilustración digital, serigrafía, fotografías, cianotipia, grabado o collage. De igual modo, los materiales utilizados

responden a una gran variedad de tipos, se pueden encontrar *stickers* realizados en papeles simples, papeles encapados, cartulinas de alto gramaje o incluso en vinilos y otros materiales plásticos.

La pegatina como forma de expresión plástica tiene hoy un protagonismo importante en la escena del *street art*. Muchxs artistxs contemporáneos optan por realizar reproducciones de sus obras en formato *sticker* para poder intervenir el mobiliario urbano, las paredes interiores y exteriores de bares y restaurants, los baños de clubes nocturnos o incluso para intercambiar con artistxs de otras localidades.

La ciudad de Córdoba no se encuentra exenta a este fenómeno, en sus calles es posible observar una gran cantidad y diversidad de pegatinas, las cuales han proliferado en los últimos años principalmente en los barrios Güemes, Alberdi y Nueva Córdoba. En este sentido, hemos sido capaces de identificar ciertas regularidades a la hora de analizar este tipo de intervenciones, lo cual nos permite distinguir algunos rasgos característicos de este lenguaje particular. En primer lugar, que en mayor medida la realización de pegatinas está dada por actorxs (individuales o colectivxs) que tienen conocimientos acerca de diseño y arte lo cual se ve reflejado en propuestas estéticas elaboradas. En segundo término, que existe mayor concentración de este tipo de intervenciones en barrios que son populares por la permanencia y circulación masiva de una población mayoritariamente joven. En tercer lugar, existe un modo peculiar en que se pueden encontrar estas intervenciones en el espacio y es el llamado “bombing”, en castellano “bombardeo” también denominado “combo”. Se trata de la acumulación de una cantidad elevada de stickers sobre una superficie, esto puede ocurrir sin planificación o bien por la acción colectiva de un grupo de artistxs que deciden realizar una intervención en conjunto; en cualquier caso, el resultado es el de una pared repleta de pegatinas una sobre otra de modo análogo a lo que ocurre con las promociones e informativos sobre las fachadas de kioskos y almacenes (Figura 20). Por último, en cuanto a las temáticas, si bien estas pueden ser infinitas, encontramos que las pegatinas fluctúan entre propuestas fuertemente políticas hasta intervenciones meramente ornamentales.

Figura 20: combo de pegatinas en barrio Centro.



Fuente: registro propio - 2019

Conclusiones

Al preguntamos acerca de las características estructurales de la ciudad, de su forma material, de los modos en que se proyecta la arquitectura y el urbanismo, consideramos que la estética y la imagen proveen formas de aproximación que nos permiten reconocer mediaciones entre rasgos histórico-ideológicos, rugosidades presentes y particularidades estilísticas visibles desde la cotidianidad de nuestras realidades locales. En este sentido, el estudio de las expresividades del espacio urbano nos lleva a navegar entre distintos niveles de análisis, para desentramar gestos del paisaje que son parte integral de nuestro habitar cotidiano. Entendemos así que una mirada geográfica y crítica sobre las manifestaciones plásticas estudiadas permite vislumbrar los modos en que las continuas e infinitas intervenciones de lxs artistxs devienen en paisaje móviles y movilizantes en nuestras ciudades contemporáneas.

De acuerdo a la posición y al posicionamiento desde donde se mire, el street art puede ser asumido como un conjunto expresividades artísticas, acciones vandálicas, resistencias, ornamentos, estímulos al consumo, modas, imágenes totalizantes e invasivas, o hibridaciones de todas ellas. En el desarrollo de este artículo caracterizamos los lenguajes que observamos en nuestra investigación, apoyadxs en los recursos metodológicos enunciados en un comienzo. Propusimos, de este modo, una clasificación que diferencie y compare las intervenciones estudiadas tanto por sus particularidades estilísticas como performáticas e históricas. El objetivo

de esta tarea es aportar a lxs lectorxs una base que les permita identificar y discernir los modos en los que se expresa el street art en la ciudad. Asimismo, a lo largo del texto dimos cuenta de ciertas tensiones que se generan entre estas formas de expresión y una tendencia a la privatización y mercantilización de las prácticas artísticas.

Consideramos que estos aportes resultan significativos en la medida en que reúnen en un solo texto una multiplicidad de informaciones que se encontraban dispersas. A partir de los recorridos y las experiencias transitadas en el desarrollo de la tesis de la cual se desprende esta publicación, diremos que la investigación resultó un desafío teórico, metodológico y analítico en tanto que el street art es un tema escasamente abordado desde una perspectiva histórica y geográfica. La bibliografía disponible en español suele limitarse a presentarlo de modo acotado, generalmente en forma de catálogo. Algunos estudios asimilan todas las prácticas propias del street art dentro del mundo del graffiti, lo cual, a nuestro parecer, invisibiliza la multiplicidad de lenguajes mediante los cuales se expresa el fenómeno. En nuestro caso, nos interesó estudiarlo como un movimiento artístico complejo, propio de los espacios urbanos, que alberga en su interior una diversidad de técnicas, actorxs, historias, materiales y discursos, que recrean a dichos espacios, los tensionan y dinamizan. En efecto esperamos que este ensayo pueda contribuir a fomentar la apreciación de propuestas estéticas que emergen por fuera de los circuitos artísticos institucionalizados y sea un recurso para quienes deseen conocer las dinámicas de estas expresividades, bien sea por curiosidad o por un interés académico.

Para finalizar, creemos que sería positivo ampliar los márgenes de la mirada, discutir el velo que se ha condensado en el tiempo en torno a nuestra valoración y concepción del arte y el paisaje, para redescubrir así la ciudad y el universo de imágenes que en la cotidianidad se nos presentan. En un mundo fagocitado por el marketing, el street art nos ofrece signos inesperados, relatos alternativos y estéticas rebeldes. Contribuye a la pluralidad de discursos y estilos en el espacio público, resistiendo a la hegemonía visual de la publicidad y a la privatización de la cultura. Lxs invitamos a encontrarse e involucrarse con los murales, graffitis, pintadas, pegatinas y estenciles, reconocerlos como formas potentes de expresión plástica que devienen arte público, como obras constitutivas de amplios movimientos sociales y artísticos que se inscriben en los pliegues de la ciudad.

Bibliografía

- Bit Chakoch, Lucía y Girardi, Vicente (2021). *Trayectorias, prácticas y manifestaciones estéticas en la ciudad contemporánea. Las expresividades del street art y su devenir paisaje en Córdoba, Argentina* (Tesis de grado). Departamento de geografía. UNC. Argentina.
- Caldeira, Teresa (2010). *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Madrid: Safekat S.L.
- Copper, Martha y Chalfant Henry (1984). *Subway Art*. London: Thames & Hudson.
- Delgado, Manuel (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Feixa, Carles (1998). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Maderuelo, Javier (2000). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Mailer, Norman. (1974). *The faith of graffiti*. New York: Praeger Publishers, It Books.
- Moreno Araiza, Jos P. (2012). *Muros que gritan: espacios de expresión más allá del aerosol en Guanajuato, México* (Tesis de licenciatura). Departamento de Cultura y Arte. Universidad de Guanajuato. México.
- Pérez Reverte, Arturo (2013). *El francotirador paciente*. España: Alfaguara.
- Preto, Natalia (2013). *Desde el corazón. Pinturas murales en espacios públicos y privados de la ciudad de Córdoba*. Trabajo final de la Licenciatura en Pintura. Facultad de artes. Departamento de plástica. Universidad Nacional de Córdoba.
- Rojas, Brian C. (2008). *La calle como lienzo en disputa, espacio público y arte en Santiago*. Tesis para optar al título de Antropólogo y al grado de Licenciado en Antropología Social. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago de Chile.
- Silva, Armando (2006). *Imaginario Urbanos*. Medellín: Arango.

Material audiovisual:

- Watching My Name Go By. (1976). Documental
- Planet Rock. (1981). Afrika Bamabaataa
- Wild Style. (1983). Charlie Ahearn
- Style Wars. (1983). Tony Silver
- BeatStreet. (1984). Stan Lhatan
- Mi firma en las paredes - Muelle (1991). Cervera Pascual
- Paraiso. (2018). Pabblo Vittar y Lucas Lucco.
- Jet Set Radio. (2000). Sega
- Marc Eckō's Getting Up: Contents Under Pressure. (2006). PlayStation2