



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Graffiti hip hop, juego de provocación urbano

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Gabriela Bressan Camps

Mariana Inés Conde, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2009

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

Graffiti hip hop, juego de provocación urbano

Gabriela Bressan Camps

D.N.I: 29.479.136

Tel: 4-566- 3680/ cel: 15-5977-0369

bressangab@hotmail.com

Tutora

Mg. Mariana Inés Conde

condem@infovia.com.ar

Diciembre - 2008

Índice

<i>Introducción</i>	2
<u>Parte I</u>	
1. ESTADO DEL ARTE	5
2. GENEALOGÍA DEL GRAFFITI.....	12
3. METODOLOGÍA Y ORDENAMIENTO DEL CORPUS.....	20
<u>Parte II</u>	
4. EL LUGAR DEL GRAFFITI <i>HIP HOP</i> EN LA DISPOSICIÓN URBANA.....	30
5. TERRITORIALIZACIÓN.....	35
6. EL SOPORTE.....	43
7. EL LUGAR DE LO VISIBLE.....	62
8. INVITACIÓN DE INGRESO AL ESPACIO SEMIPÚBLICO.....	80
<u>Parte III</u>	
9. ESPACIO, CONTROL Y SIGNIFICACIÓN.....	92
10. CONCLUSIÓN.....	99
<i>Bibliografía</i>	106
<i>Videografía</i>	112
<i>Anexo</i>	113

Introducción

El graffiti *hip hop* es un fenómeno que cobró vida a partir de los años '70 en Nueva York. Surgido como modo de expresión de minorías excluidas, y perteneciente a la cultura *hip hop*, se expandió al resto del mundo como una práctica de expresión plástica y cultural particular, desarrollada en cada territorio con características diversas.

Los estudios específicos acerca de esta manifestación urbana son escasos, sobre todo en la Argentina. En referencia a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires si bien son muchas las páginas Web que se encargan de esta manifestación artística, son contadas las investigaciones académicas efectuadas.

La existencia del graffiti *hip hop* como tal depende no sólo de una estética propia, sino también del espacio en el que existe. Sólo es graffiti cuando se ubica en un lugar que no le pertenece y no le pertenecerá jamás.

Es por ello que en la presente tesina proponemos esclarecer ciertas cuestiones de este fenómeno, mediante el análisis de la relación simbiótica existente entre la pieza de graffiti *hip hop*, como expresión plástica, y el espacio en el cual se inscribe.

Desde el concepto de lugar, en tanto territorio, materialidad de inscripción y espacio social (público, semipúblico y privado) echaremos una mirada analítica sobre esta expresión plástica, buscando desentrañar las significaciones en ella imbricadas. En esta búsqueda se describirán tanto sus rasgos estilísticos, como su interacción con otros graffitis y su relación con el paisaje urbano, lugar de nacimiento y espacio al cual pertenece.

El presente trabajo se sustenta en la idea de que la marcación del espacio, el desarrollo de formas estilísticas, el uso del color y el brillo y la inscripción táctica en el espacio, hacen de esta forma expresiva un juego de acción provocador, que actúa como elemento revitalizador de la ciudad gris.

La tesina se encuentra dividida en tres secciones: una primera parte histórica y metodológica; una segunda descriptiva y analítica; y una tercera parte que, sustentada en las anteriores, busca proponer interpretaciones sobre la cultura desde esta particular manifestación plástica.

En la primera parte, realizaremos un recorrido bibliográfico de los textos que resultaron medulares para la investigación sobre graffiti en general y específicamente sobre graffiti *hip hop*, ahondando en las diferencias y variantes de producciones a nivel internacional, latinoamericano y nacional. Asimismo especificaremos qué conceptos fueron centrales para realizar la investigación.

Luego trazaremos una genealogía del graffiti que permita la comprensión de las circunstancias en que fue gestándose esta manifestación expresiva contemporánea, como así también el modo en el que fue adquiriendo las cualidades propias que hoy la caracterizan. Sobre todo, profundizaremos en el contexto espacio-temporal en el que se encuentra el graffiti *hip hop*.

Por último, procederemos a detallar la metodología utilizada en la recolección y ordenamiento del corpus documental, para luego realizar una descripción minuciosa de las distintas tipografías y la regularidad de inscripción de las piezas.

En la segunda parte, analizaremos el lugar del graffiti *hip hop* en la disposición urbana, la vigilancia que sufren los distintos espacios y la normativa que rige en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en cuanto a la prohibición de la inscripción de graffiti. Además, interpretaremos si esta práctica expresiva da cuenta de un accionar territorializador de los espacios.

Más adelante focalizaremos en el soporte como lugar físico donde surge el graffiti, analizando los tipos de vínculos que en él se desarrollan: la relación del graffiti *hip hop* con la materialidad en la que se inscribe y su interacción con otros graffiti. Asimismo contemplaremos las implicancias de ser un fenómeno que se inscribe en el límite entre el espacio público y el espacio privado; como así también, su cualidad de expresión revitalizadora de la ciudad.

Seguidamente, consideraremos cuál es la relación del graffiti *hip hop* con las variables de exposición, tiempo y movimiento; y cuál es el uso que la práctica graffitera realiza de las mismas para optimizar su visibilidad. A continuación analizaremos cómo influyen las variables antes mencionadas en el proceso de interpelación que la ciudad realiza sobre sus habitantes. Asimismo, indagaremos sobre las influencias culturales y de género que se vislumbran en las pintadas en tanto mensajes.

Por último, pensaremos en las modificaciones que sufre el graffiti *hip hop* cuando se escribe en espacios convocados, convirtiéndose en objeto de arte o producto de consumo. Además, explicitaremos los distintos gestos que dan muerte al graffiti como manifestación urbana.

En la tercera parte nos basaremos en concepciones de tipo teóricas, para comprender efectivamente cuánto hay de vigilancia en la ciudad, cuánto hay de desvío en la práctica graffitera y si el fenómeno de graffiti *hip hop* debe ser entendido como transgresor. Finalmente, esbozaremos las conclusiones del análisis y algunas líneas prospectivas.

Parte I



1. ESTADO DEL ARTE

1.1. Recorrido bibliográfico

En virtud de las dificultades que se presentaron a la hora de seleccionar la bibliografía pertinente para la realización del presente trabajo, es intención de estas líneas realizar un paneo de los textos que fueron medulares para la investigación sobre graffiti y específicamente sobre graffiti *hip hop*.

La bibliografía consultada sobre graffiti se divide para su mejor abordaje en tres grandes grupos de textos que, para los fines de este apartado, es necesario distinguir.

Por un lado, existe una bibliografía específica que da cuenta de un desarrollo teórico profundo y estructurado, que otorga las herramientas y el apoyo teórico necesarios. Además, en algunos casos son de gran utilidad otros textos, en su mayoría publicados en páginas Web, que si bien no poseen la misma rigurosidad teórica otorgan un enfoque interesante de lo que es el graffiti y sus implicancias.

Por último, constituyen parte de la bibliografía consultada artículos periodísticos que, aunque en la mayoría de los casos parten del sentido común y no poseen sustento teórico, permiten generar ciertas ideas que actúan como disparadores. Al mismo tiempo, otorgan gran cantidad de datos duros relativos a: ubicación de graffitis, certámenes, encuentros, eventos, normativas, etc. Vale destacar lo curioso que resulta el hecho de que al referirse al graffiti, los periodistas pasan de concebirlo como un fenómeno artístico a pensarlo como un acto de vandalismo, perdiendo la rica gama de matices que se encuentra entre un extremo y otro.

Hacer un recorrido de la bibliografía publicada sobre graffiti permite reconocer que es una temática que desde hace muchos años viene suscitando interés entre los investigadores. Por tanto, como explica Gadsby (1995), existen diversos análisis y acercamientos: los hay lingüísticos, semióticos, sociológicos, antropológicos, estéticos, históricos, cuantitativos, motivacionales, comunicacionales, etc.

Es notorio cómo los primeros acercamientos, y quizás los más conocidos, son relativos al graffiti de leyenda, mientras que las investigaciones dedicadas al graffiti de carácter icónico corresponden más que nada a la década del '90, momento en que dicho fenómeno

ya se había expandido por toda Europa y comenzaba a observarse en los países latinoamericanos.

1.2. A nivel internacional

Castleman (1982, 1987) y Chalfant (1983) deben ser considerados pioneros en la observación de los graffitis de Nueva York. Craig Castleman (1982, 1987), desde un enfoque de tipo sociológico, es uno de los primeros investigadores en dedicarse a ahondar sobre los orígenes del graffiti *hip hop*. Sus estudios se componen de un profundo trabajo de campo, que no sólo le permitió ingresar a los lugares donde las prácticas de graffiti *hip hop* tenían lugar, sino también interactuar con los graffiteros. Su labor se focaliza en la observación e investigación, sin profundizar en cuestiones analíticas o teóricas.

Henry Chalfant, tomando un camino más de tipo documentalista o recopilatorio, realizó interesantes investigaciones acerca del graffiti neoyorkino; ejemplo de esto es su documental *Style Wars*, en el que son narrados los inicios del graffiti *hip hop* como parte de un movimiento cultural aún mayor que incluye otras disciplinas. Asimismo, se dedicó a investigar rasgos propios de esta cultura, creando un glosario que reúne la totalidad de la terminología *hip hop*. Si bien sus trabajos poseen una mirada crítica del fenómeno su desarrollo teórico es acotado. Como explica De Diego (1997), este investigador al igual que Chalfant siempre trabajó en relación directa con los escritores de graffiti, recibiendo gran colaboración de ellos.

Jean Baudrillard (1993), en su texto *Kool Killer*, describe brevemente los inicios del graffiti en Nueva York y el modo en el que, lenta pero constantemente, fue desarrollándose en los espacios urbanos. Realiza una fuerte distinción entre un tipo de graffiti más que nada de contenido político e ideológico (relacionado con el graffiti de leyenda) y éste tipo de graffiti pictórico, vinculado con la imagen y el estilo, de contenido meramente estético. Este autor entiende que el graffiti icónico no otorga ningún mensaje particular, y que justamente es la ausencia de contenido lo que hace a su potencialidad. Analiza el fenómeno basándose en el postulado de que “la ideología profunda ya no funciona a nivel de los significados políticos, sino a nivel de los significantes, y que es allí donde el sistema es vulnerable” (Baudrillard, 1993:94). Si lo revolucionario se funda en el manejo de la significación, el graffiti irrumpe como significante vacío que altera la lógica de los códigos legítimos.

Resulta preponderante destacar el modo en que el autor entiende a la ciudad como el espacio por excelencia del graffiti icónico, sobre todo la forma en que este último se desarrolla en los distintos soportes, inmiscuyéndose en todo “surco urbano” posible, hasta tomar soportes móviles. El autor entiende también que este accionar remarca un olvido o burla de la arquitectura, “el graffiti pasa de una casa a otra, de un muro a otro de los inmuebles, de la pared a la ventana o a la puerta, o al cristal del metro, a la acera” (Baudrillard, 1993:96).

La conversación mural de Joan Garí (1995), como su título lo indica, se encarga de realizar un análisis discursivo y lingüístico del graffiti; por tanto, se basa prioritariamente en la característica dialógica del graffiti europeo. Si bien considera los aspectos pictóricos de los graffitis, siempre lo hace de modo secundario con respecto a la palabra.

Garí realizó uno de los primeros ensayos sobre graffiti sustentado por un marco teórico fuerte, que le permite hacer un análisis multidisciplinar entre conceptos lingüísticos, semióticos y de la imagen. Frente a los discursos hegemónicos y unidireccionales, presenta la característica conversativa del graffiti, mostrando cómo desde lo marginal pueden surgir discursos participativos. Es este último punto el que nos sirve de guía para el análisis del aspecto dialógico del graffiti *hip hop* en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Siguiendo la distinción entre graffiti de leyenda (o europeo) y graffiti “americano”, que realizó Baudrillard, Garí centra su atención en los contenidos del discurso textual más que en las cuestiones de la forma. Esto despierta en De Diego (1997), orientado directamente al análisis del graffiti *hip hop*, una especial molestia sobre la descalificación que, a sus ojos, Garí realiza del graffiti icónico. Este autor entiende que “empeñado en demostrar (...) el carácter dialógico del discurso mural del graffiti, se olvida del análisis de los abundantes aspectos icónicos, simbólicos, referenciales y culturales que el graffiti *hip hop* trae consigo” (1997:25). Acompañando estas consideraciones, tomamos las herramientas utilizadas por Garí para aplicarlas al fenómeno icónico, relegado por este autor.

La tesis de Jesús De Diego es una de las pocas investigaciones académicas que se dedica exclusivamente al graffiti *hip hop*, concibiéndolo como fenómeno artístico - expresivo y analizándolo desde los procesos de intertextualidad y diálogo que en él se ven imbricados. El autor examina cuáles son los vínculos de la cultura *hip hop* con la ciudad, ese espacio de características singulares que los graffiteros habitan, y con el cual interactúan cotidianamente, construyendo su propia identidad. Además, analiza el carácter intertextual del graffiti *hip hop* como práctica cultural, poniendo el acento en los rasgos comunes existentes entre éste y otras disciplinas como el cómic, el cine, la televisión, etc.

Este texto es de carácter central para el desarrollo del presente trabajo, ya que realiza una profunda descripción acerca de las condiciones formales del graffiti, sus disposiciones y composiciones. Asimismo, efectúa una descripción minuciosa de diversas aristas del graffiti *hip hop* como fenómeno estético, que no habían sido consideradas hasta el momento. Conjuntamente, esta tesis nos permite dar con la terminología específica de la cultura *hip hop* en relación al graffiti, entender ciertos aspectos de la relación entre espacio/soporte, exhibición y movimiento, como así también realizar un acercamiento interesante hacia las piezas comerciales y de museo.

Por otra parte, siguiendo la línea internacional, fue necesaria la lectura de autores estadounidenses, país donde surgió el fenómeno, que si bien se desenvuelve de modo distinto que en la Argentina conserva ciertas constantes. Para la localización de los textos fue de gran ayuda Internet, ya que presenta vastas publicaciones a cerca de graffiti *hip hop*, con variados modos de abordar la cuestión.

Los más relevantes para este análisis fueron: las entrevistas a distintos graffiteros estadounidenses realizadas por Susan Farrell (1997) y el trabajo académico de Sarah Giller (1997), quien analiza desde un enfoque cultural cómo la transgresión de las nociones estéticas dominantes y de la propiedad hacen del graffiti una estrategia contrahegemónica, utilizada por las culturas marginales para establecer su voz.

Asimismo, es válido destacar a Element Kevin (1997), quien realiza un recorrido histórico del rol del graffitero y la relación del graffiti con el arte, como así también a George Stowers (1997), quien se dedica a esta última temática pero vinculándola con la idea de vandalismo que corrientemente tiene asociada el graffiti.

1.3. A nivel latinoamericano

Los textos de Armando Silva (1987, 1988) son centrales en el trabajo, no sólo por dedicarse directamente al estudio del graffiti en Latinoamérica, sino porque es uno de los primeros investigadores que lo hace desde una óptica comunicacional y con un corpus documental que analiza, al igual que esta tesina, las propias piezas de graffiti (ni los graffiteros, ni los receptores).

En *Graffiti: una ciudad imaginada* (Silva, 1988) describe al graffiti como proceso comunicativo y elabora un sistema de valencias e imperativos a través de los cuales “filtrar” las obras callejeras y evaluar si efectivamente se está frente a un graffiti. Las

valencias son características que debe poseer la misma pieza y los imperativos son las causas sociales que engendran dichas valencias.

Asimismo, analiza la cuestión política del graffiti, entendiendo que ésta no sólo existe bajo la modalidad de denuncia contestataria, sino también bajo las formas de la creatividad, el humor, lo estético, etc. Para todo su estudio se considera determinante comprender que son las circunstancias histórico-sociales en las que se engendra la pintada las que harán de ella un graffiti y no cualquier otro tipo de manifestación. Además, elabora la concepción de “muro” como lugar límite de la pugna por la significación.

En *Punto de vista ciudadano* (Silva, 1987), realiza una teoría que parte de la configuración de los supuestos ciudadanos que pueden acudir a la comprensión de los graffitis. En dicha investigación pretende dar cuenta de la construcción del enunciatario efectuada en la pintada y los posibles efectos que esto podría producir en los ciudadanos como receptores de esos mensajes. Su estudio resulta pertinente para éste trabajo ya que, dedicándonos a una expresión plástica que difícilmente deja entrever su característica letrada, la construcción del sujeto enunciatario se realiza de modo distinto al caso de los graffitis de leyenda. Los graffitis de tipo icónico apelan a espectadores letrados y no letrados. El interés puntual del autor es siempre “definir un proceso de comunicación para proponerlo como género muy específico de manifestación urbana con sus respectivas caracterizaciones” (1989:5).

1.4. A nivel nacional

Román Mazzilli (1996) desde una enfoque psicosocial fue uno de los pioneros en analizar en Argentina, específicamente en Buenos Aires, el fenómeno comunicacional que implica el graffiti, como así también su carácter de expresión cotidiana. Nos interesa su óptica ya que entiende al graffiti “una práctica popular y creativa de agrietar los discursos monolíticos del poder y las instituciones” (1996, s/p) para hacerse oír. Además, plantea una temática que otros autores (como Kozak, 2004 y Petersen, 2004) van a desarrollar con mayor intensidad, que refiere a la búsqueda de las instituciones de naturalizar y neutralizar al graffiti y hacerlo ingresar al sistema, despojándolo de sus gestos transgresores.

Existen, a nivel nacional, otros estudios dedicados al graffiti, que desde sus distintos enfoques otorgan una perspectiva múltiple del fenómeno en general. Aiziczon de Franco (1991) lo hace reflexionando acerca de la relación del arte con las inscripciones callejeras.

Emilio Petersen (2004) realiza un estudio descriptivo - analítico que abre el abanico de variantes del graffiti desde sus inicios a la actualidad. La vinculación que traza el autor entre estas manifestaciones urbanas y los fenómenos históricos porteños, le permiten pensar al graffiti como “un intento por socavar el orden establecido” (2004: s/p).

Pero al plantearnos el presente trabajo desde los parámetros de la comunicación social, las investigaciones de Claudia Kozak (1990, 2004) y Lelia Gándara (2002), resultaron de carácter medular.

Kozak es la primera académica que se dedicó a analizar el fenómeno graffiti en la Argentina. Su obra *Las paredes limpias no dicen nada* (1990) es un acercamiento inicial a la temática, sobre todo al graffiti de leyenda, que establece los lineamientos centrales de lo que se entiende como tal. No sólo realiza un estudio descriptivo, sino que también plantea determinadas líneas de análisis en función de la ciudad y el lenguaje, tales como la utilización de espacios no permitidos, la autoafirmación y la identidad, la lectura en movimiento y, por sobre todo, el esbozo de políticas graffiteras que pretenden formalizar un fenómeno que, hasta ese momento, no había sido estudiado con profundidad.

En el libro *Contra la pared, sobre graffitis, pintadas y otras manifestaciones urbanas* (2004), provista de un fuerte sustento teórico, realiza un estudio más exhaustivo, describiendo las distintas modalidades de graffiti y las diversas obras que pudieran llegar a ser confundidas con graffiti. Si bien continúa dedicándose mayoritariamente al graffiti de leyenda, también analiza manifestaciones icónicas como el graffiti *hip hop*, y las variantes en que ambas modalidades conviven.

Aunque su objeto de estudio se circunscribe al período que comienza con la vuelta a la democracia, identifica distintos períodos en el desarrollo del graffiti en Argentina; por tanto resulta interesante la vinculación que realiza del graffiti con el transcurrir histórico y político del país, dando cuenta de una genealogía nacional de esta práctica que le otorga cualidades propias.

Kozak elabora un interesante retrato de las distintas inscripciones callejeras, sus variaciones e influencias. En sus líneas se dedica también a otras manifestaciones contemporáneas como son el *stencil*, las pintadas políticas, la pintada mural, la modificación y recreación de publicidades, entre otras intervenciones urbanas.

El tratamiento de estas expresiones que provocan impacto y capturan las miradas es siempre en vinculación con las distintas subculturas jóvenes urbanas, el territorio y la (muchas veces delgada) línea que separa lo transgresor de lo que no lo es.

Lelia Gándara (2002), por su parte, en su análisis del fenómeno toca temáticas que luego fueron retomadas por Kozak (2004), pero el estudio de Gándara se diferencia en que su enfoque es básicamente semiótico y profundiza específicamente en el análisis del discurso, dando cuenta de “la impronta de esa doble cualidad expresiva: la del mensaje verbal escrito y la del pictórico, el dibujo, el color y la forma” (2002:12).

Así, aborda al graffiti como forma de expresión identitaria, de territorialidad y de denuncia. También marca sus vínculos con la sociedad de consumo, las influencias mutuas y la búsqueda del sistema de asimilar el graffiti, modificándolo por completo o extrayéndole su esencia expresiva anti-institucional.

Por último, pero no menos importante, se deben destacar los trabajos de Malamud (2001) y Milione (2006), elaborados como tesinas de licenciatura de la carrera de Ciencias de la Comunicación Social, de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires, con la tutoría de Claudia Kozak.

En la práctica del graffiti se define una identidad territorial, por tanto las líneas de análisis de Luciana Malamud sirven para comprender cómo “los graffiti en tanto fenómeno cultural urbano, contribuyen a definir las identidades de los grupos que habitan la Ciudad de Buenos Aires, de qué manera forman parte de ella” (Malamud, 2001:1).

El análisis realizado por Laura Milione (2006), sobre el graffiti *hip hop* y su cultura, es quizás la única investigación más afín con los objetivos de este trabajo, ya que el corpus documental que analiza es similar al que se estudiará en las próximas páginas. Su investigación se centra en la comprensión del graffiti, específicamente, el graffiti *hip hop* describiendo su desarrollo propio en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Partiendo de la cultura y el graffiti *hip hop* en general, describe las distintas características que fue adquiriendo éste en la ciudad porteña como “forma de comunicación incorporada en el espacio urbano” (Milione, 2006:1).

Asimismo, no sólo estudia las piezas de graffiti *hip hop* en sí mismas y sus técnicas de producción, sino que focaliza en las creencias, intereses, deseos y formas de vida de los graffiteros, planteándose desde el inicio cuáles son los grados de aceptación de esta práctica en la sociedad y hasta qué punto puede pensársela como transgresora.

Esta idea de Milione (2006), que ubica a la práctica realizada por graffiteros *hip hop* en un espacio límite y hasta indefinido entre lo que es legal y lo que es transgresor, nos permitió pensar el fenómeno del modo en que lo examinaremos en las próximas páginas. En nuestro caso, planteándonos la problemática no desde los graffiteros sino específicamente desde las piezas de graffiti *hip hop* y sus lugares de inscripción.

2. GENEALOGÍA DEL GRAFFITI

Realizar una mirada hacia el pasado, dando cuenta de los orígenes y precedentes del graffiti *hip hop*, permite comprender las circunstancias en que se fue gestando esta manifestación expresiva contemporánea, como así también el modo en que fue adquiriendo las cualidades propias que hoy la caracterizan.

Para esto resulta necesario realizar un breve recorrido de la genealogía del graffiti en general, con sus distintas variantes, para luego dedicarnos al graffiti moderno y su desarrollo específico en la Argentina.

2.1. Antigüedad y etimología

Pensar los inicios del graffiti implica, como lo acreditan los estudiosos del tema, (De Diego, 1997; Gándara, 2002; Mazzilli, 1996 y Kozak, 2004) remontarse a la antigua Grecia y Roma. Si bien cada autor toma un suceso diverso como hito fundante, todos coinciden en que para el siglo II d.C., el graffiti ya se encontraba asentado como práctica, siendo muestra de esto las inscripciones en los muros pompeyanos. De esa época datan inscripciones tanto verbales como icónicas, de tipo escatológica, sacra, erótica, declaraciones de amor, poemas y anuncios, en distintos espacios de la esfera pública como baños, piedras, monumentos, estatuas, calles, etc.

Los orígenes del graffiti son pensados en dicha época ya que, aunque podrían considerarse como graffiti las huellas y dibujos realizados en la prehistoria, éstos no se encontraban inmersos ni en un contexto ciudadano ni en un marco legal que implique transgresión de una norma. Por tanto se parte de la idea de que el graffiti existe en tanto tal en las ciudades siendo un fenómeno moderno por excelencia.

En relación a la etimología del término, como sostienen Garí (1995), de Diego (1997), Gándara (2000) y Kozak (2004), la palabra de origen italiano *graffiti* toma fuerza, recién en el siglo XIX, momento en el cual puede rastreársela en enciclopedias y diccionarios. *Graffiti* es un término moderno que proviene del griego *grapheim*, lo cual podría traducirse como escribir, grabar, garabatear, dibujar.

Armando Silva (1988), en cambio, entiende que el origen etimológico del término *graffiti*, proviene de la palabra italiana *graffito*, originada del griego *graphis*, que designa el carbón natural con el cual probablemente fueron realizadas las primeras pintadas.¹

2.3. Graffiti contemporáneo

Para comprender el fenómeno graffiti en la actualidad partiremos de las definiciones otorgadas por Kozak (1990, 2004) y por Silva (1988). Ambas definiciones, complementariamente, permiten una visión acabada en cuanto a lo que refiere a graffiti y espacialidad.

El colombiano Armando Silva entiende que el graffiti es un “mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad, y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta” (Silva, 1989:2).

Silva propone siete valencias para analizar el graffiti que “son motivadas por causas sociales que consideramos apropiado denominar imperativos” (Silva, 1988:29). Estos últimos actúan respectivamente a cada valencia. Si la pieza analizada se corresponde con estas valencias y sus imperativos puede ser llamada graffiti.

La valencia de la marginalidad, motivada por el imperativo comunicacional, refiere a que los graffiti son mensajes que no pertenecen al circuito oficial. La valencia del anonimato, determinada por el imperativo ideológico, refiere a la reserva de autoría, y en caso de hallarse una firma es con sobrenombres que no identifican a una persona particular. La valencia de la espontaneidad, con su imperativo psicológico, señala el hecho de que se utiliza el tiempo exacto para graffitear, sea este momento previsto o imprevisto. La escenidad, con su imperativo estético, señala la elección de los espacios vinculados con su exposición. La valencia de la velocidad, atravesada por el imperativo instrumental, es relativa a los cortos tiempos de realización, sea por su ilegalidad como por su intrascendencia. La precariedad, determinada por el imperativo económico, refiere a los

¹ Para los fines de este análisis, utilizamos la palabra *graffiti* para referirnos tanto al fenómeno en general, como a una pieza de graffiti en particular. En caso de nombrar varias piezas utilizamos el plural: *graffitis*, como así también los derivados de esta palabra. De esta forma, se utiliza el verbo *graffitear* (acción de hacer graffiti), el adjetivo *graffiteado* (una superficie graffiteada es la que contiene graffiti) y el sustantivo *graffitero* (quien realiza graffiti). La palabra *pintada* se utiliza como sinónimo de graffiti. En el caso de referirnos a pintadas políticas, haremos la distinción oportunamente.

medios utilizados; y la fugacidad, signada por el imperativo social, alude a su efímera duración en el espacio.

Kozak, que básicamente entiende al graffiti como una “inscripción no permitida en espacios públicos no concebidos para tal fin” (2004:185), desarrolla también una definición más ampliada, en la cual incluye algunos de los rasgos de los cuales habla Silva, y a su vez lo vincula con las identidades juveniles.

Así, propone una definición más completa que postula que los graffitis son:

Inscripciones en espacios públicos, más o menos relacionados con el campo de las subculturas jóvenes, caracterizadas por ser en líneas generales efímeras y no institucionales y cuya condición anónima – si bien muchas de ellas aparecen firmadas y más o menos clandestina (en tanto se trata de inscripciones no permitidas legalmente) hace difícil el reconocimiento empírico de sus productores (Kozak, 2004:35).

Tomando ambos autores, nuestra definición de graffiti, orientada en este caso particular al graffiti *hip hop* y al espacio, será la siguiente: “inscripción realizada en espacios públicos y semipúblicos” (Milione, 2006:7) caracterizada por ser efímera, anónima, y no institucional, “que se apropia de espacios no concebidos para tal fin, produciendo, en consecuencia, un cambio en las funciones ciudadanas asignadas” (Kozak, 1990:6).

2.4. Siglo XX

La segunda mitad del siglo XX fue el momento en que el graffiti se desarrolló en su mayor esplendor, cobrando notoriedad. De esta época se reconocen dos momentos espaciotemporales clave: el mayo francés de 1968 y Nueva York de 1970. De dichos sucesos, Garí (1995), que sigue a Braudillard (1993), considera una división territorial para el análisis de estos dos modelos de graffiti: el modelo europeo y el modelo americano.

El modelo europeo surge y se fortalece en una situación determinada de movilización social, ideológica y cultural en Francia. Las revueltas estudiantiles y los movimientos sociales de protesta utilizaron el graffiti como herramienta de efectividad contestataria. Este tipo de pintadas, “se despreocupa usualmente de la elaboración plástica del texto, concentrándose en su plano de contenido” (Garí, 1995:30).

Las paredes significaron un espacio de expresión espontánea de mensajes de carácter poético-ideológico, plagado de reflexiones, poesías, comentarios y citas de pensadores

revolucionarios. Este suceso fue de una influencia tal que, como explica Gándara (2002), dio origen a un estilo que en la actualidad sigue vigente.

El modelo americano se corresponde con el movimiento *hip hop* de la década del '70 en Nueva York. La práctica del graffiti en los subtes, que luego se extendió a los muros, era una práctica de gueto. Se ejercía más que nada como modo de resistencia cultural y afirmación de la identidad, tanto individual como de grupo. A diferencia del modelo europeo, esta variante se caracterizó por ser de tipo icónica, si bien muchas veces se encontraban acompañadas de inscripciones de tipo verbal, sobresalía la preocupación por su estética, color y forma.

2.5. Graffiti *hip hop*

El graffiti *hip hop* se encuentra comprendido dentro de lo que fue mencionado como modelo americano. Este estilo de graffiti fue característico del movimiento *hip hop*, que afloró a principios de la década del '70 en los barrios marginales de Nueva York. La cultura *hip hop* se compuso de “un estilo particular de escritura (Graffiti), un tipo de música (*Rap* y *Djs*) y un tipo de baile (*Breakdance*)” (Milione, 2006:14).

Esta cultura de gueto, y sobre todo el graffiti como modo expresivo, “comenzaría a convertirse en una forma de vida, con códigos propios de comportamiento, lugares establecidos y reuniones secretas, un lenguaje propio y criterios estéticos particulares” (Gándara, 2002:25).

Gran cantidad de jóvenes comenzaron a escribir sus nombres en las paredes de sus barrios, buscando dejar huella de su existencia, exhibir que ellos habían estado allí y hacer pública su pertenencia a ese espacio. Al ser una práctica marginal e ilegal, no utilizaban su verdadero nombre, sino un seudónimo, que constituía de algún modo una identidad en la calle. El ejemplo más conocido es el de *Taki 183*, un adolescente de origen griego que fue pionero en escribir su apodo por todos los rincones de la ciudad: paredes, autobuses, monumentos y en el metro de Manhattan. El diminutivo Taki proviene de su nombre: Demetrius, y 183 refería a la calle donde vivía.

Cuando el caudal de adolescentes que realizaba esta práctica fue creciendo, surgió la necesidad de distinguirse creando diversos estilos y caligrafías; también se diversificaron según los lugares en los cuales escribían su firma. Castleman explica que “como el único deseo de los escritores era superar a los demás en cuanto al emplazamiento de sus pintadas

todos ellos dedicaban su esfuerzo en escribir su nombre en los lugares más inverosímiles” (1987: s/p).

En un principio, la caligrafía era bastante legible, hasta la llegada a Nueva York de *Top Cat*, un graffitero oriundo de Filadelfia que escribía su firma con letras muy juntas, finas y alargadas. La dificultad para comprender estas letras lo hacían sobresalir del resto de los *writers*,² lo que hizo que los escritores fueran creando diversos estilos de letra para distinguir un estilo propio.

Cuando la cantidad de graffitis fue creciendo, los graffiteros buscaron distintos modos de diferenciación, muchos se concentraron en el tamaño y color de los caracteres. El objetivo fundamental siempre fue sobresalir del resto de los escritores, marcar un estilo propio y, con él, una identidad, siendo el espacio de competencia por excelencia los vagones de trenes y subtes.

“Los graffiteros se juntaron en grupos (*crews*), se dieron un nombre colectivo, además del alias que cada uno había elegido para sí, y acometieron así empresas mayores” (Kozak, 2002:61). En relación al aumento de graffiteros, aumentó asimismo la represión de esta actividad, para lo que el accionar en conjunto no sólo les permitía realizar las piezas con mayor rapidez, sino que también facilitaba la vigilancia, alertándose para no ser detectados por la policía.

La extrema competencia (no sólo entre *writers*, sino también entre *crews*) y la búsqueda de popularidad llevó a los graffiteros a pintar tipografías cada vez más complejas. En una primera instancia sólo se privilegiaba la cantidad de firmas que habían logrado realizar los escritores, pero luego tomó gran importancia la calidad y el estilo en las obras, existiendo títulos, como el de *maestro de estilo*, que se disputaban en *guerras de estilos*, como lo describe Castleman:

A medida que mejoraban de calidad técnica y de diseño, las obras empezaron también a aumentar de tamaño. Muchos escritores encontraban demasiado pequeño el espacio comprendido entre las ventanillas y la parte inferior de tren y empezaron a extenderse por encima de éstas creando las llamadas obras ‘De arriba a abajo’ (*top to bottom*). Al mismo tiempo se extendían en sentido longitudinal en las llamadas pintadas ‘De extremo a extremo’ (*end to end*) (1987: s/p).

Los graffiteros seguían superándose y planteando nuevos desafíos. Fue en 1973 que se pintó el primer vagón entero y más adelante se llegó a la pintura de *gusanos*; estos eran varios vagones seguidos. Los graffitis fueron puliéndose, utilizando cada vez formas y

² El termino *writer* significa escritor en inglés. Los graffiteros *hip hop* no pintan, sino que escriben de las formas más complejas su propio alias.

dibujos más complejos y elaborados que, como describe Castleman (1987), poseían variadas formas provenientes de múltiples géneros como son las caricaturas, personajes de dibujos animados y visiones personales de los escritores con referencia a la vida en la ciudad.

2.6. En Argentina

Pasados 10 años del estallido en los subtes de Nueva York, con un aumento tangible de la vigilancia y el castigo a estos hechos considerados delictivos, el graffiti *hip hop* en vez de mermar, se expandió por el resto del mundo. Alrededor de los '80 puede detectarse su presencia en países europeos como en Francia y España pero “diversos componentes originarios de la cultura *hip hop* se diluyen en su extensión a Europa. El factor de la etnicidad apenas encuentra arraigo entre los escritores de graffiti europeo” (De Diego, 1997: s/p).

La llegada a América Latina ronda alrededor de la década del '90, mientras que en la Argentina se hizo marcada su presencia, tanto en Buenos Aires como en algunas ciudades del interior, a mediados de esa década. La aparición de un tipo de graffiti sobre todo icónico en un país caracterizado por sus graffitis de leyenda, se encuentra íntimamente vinculado con “la globalización y la hegemónica civilización de la imagen” (Kozak, 2004:165).

Como explica Kozak (2004), los primeros graffiteros argentinos comenzaron a pintar basados en imágenes y experiencias obtenidas durante sus viajes al exterior, y por fotografías de revistas especializadas o publicadas en la Web. El fenómeno en nuestro país se diferencia del estadounidense en el sentido de que ya no se corresponde con una práctica cultural de grupos marginales sino de sectores de clase media y media-alta.

Kozak (2004) reconoce tres generaciones de *writers*. *Rasta, Craig, Tay* y *Maze* son los graffiteros *hip hop* pioneros en la tierra del plata, quienes formaron sus propias *crews* y se lanzaron a la experiencia en suelo porteño. En 1998, *Rasta* organizó la primera convención en el barrio de Caballito, al costado de las vías del tren Sarmiento. Este acontecimiento marcó un inicio prometedor, ya que sirvió para que los graffiteros se conocieran y plasmaran por primera vez grupos de piezas contiguas.

A partir de 1999 la autora reconoce la segunda generación, relacionada con un evento en el boliche La Reina, donde algunos graffiteros fueron convocados para realizar sus piezas. Esta segunda generación estaría integrada por *Brujo, Dano, Pato y Roy*.

En el 2001 tuvo lugar la segunda convención de graffiteros en la intersección de las calles Pringles y Lezica. A partir de este evento señala Kozak que se puede pensar en la tercera generación, con sus máximos exponentes: *Jazz, Teko, Zima, y Wose*.

Las técnicas fueron pasándose de generación en generación, no así el estilo que se corresponde con una expresión personal e individual. La rápida incorporación y mejoramiento de las piezas se relaciona con el hecho de que la mayoría de *writers* argentinos tienen o tuvieron vinculación con las artes plásticas, el diseño gráfico y el dibujo.

Por otra parte, la autora enumera las diferentes *crews* locales, que pudimos corresponder con las piezas de graffiti *hip hop* fotografiadas. Las más reconocidas, compuestas por algunos graffiteros de las tres generaciones son: *TBA* (Trenes bombardeados argentinos) compuesta por *Rasta, Jonis, Nerf, Pato, Saga, Bone, Cris, Junior y Lucas*; *DSR* (Dique San Roque, luego Dique *Spray Rebels*) integrada por *Dano, Jazz, Brujo, Mart, Ever, Ghost, Pier y Poeta*; *TAM* (*Teko and Maze*) y *DTC* (*Destroy the Cops*) conformada por *Ners, Bayer, Crome y Soler* (Kozak, 2004).

Junto con el graffiti *hip hop* se desarrollaron en el país el *rap*, los *djs* y el *break dance*. Si bien el *hip hop* se hizo conocido por su arista musical, “el graffiti es el elemento que ha alcanzado un mayor grado de independencia ya que no necesita de los otros para su crecimiento. Sin música los graffiteros escriben y sin baile también pueden hacerlo” (Milione, 2006:3).

2.7. Tercer momento latinoamericano, momento argentino, graffiti *hip hop*

Armando Silva (1987) argumenta que, luego del mayo francés de 1968 y Nueva York de 1970, en la década de los ´80 surge una tercera etapa del graffiti con una estilística latina particular. Este autor entiende que:

Ha emergido una dimensión nueva basada en el buen humor, la ironía, la sátira o el despecho y, también, en un afán por manifestar en los muros urbanos una breve e inteligente respuesta al clima social y político que agobia a la ciudad. (...) El graffiti ha ganado terreno en las convulsionadas urbes de Sudamérica, imponiendo un tipo

diferente de figuración que es el reflejo de los cambios profundos operados en las relaciones ciudadanas (Silva, 1987:9).

En este tercer momento el graffiti tiene como “propósito de utilizar los espacios y las fachadas públicas para decir o representar lo que es inexpresable por principio en los circuitos oficiales de comunicación” (Silva, 1987:9), acudiendo a nuevas formas, otorgándole a las figuras y no solo a la leyenda, un valor preponderante.

Lo distintivo de este tercer momento es que surgieron nuevas expresiones que, como explica Silva, contradicen la tradición del graffiti: “no se trata sólo de responder sino de crear nuevas vías de expresión con su propio ritmo” (1987: 38).

Gándara (2002) adhiere a esta idea pero Kozak (2004), en su análisis del caso argentino, va más allá. Para la autora, el graffiti en la Argentina desde sus inicios remotos se desarrolló bajo esta modalidad creativa, irónica, lúdica e inteligente. Esa concepción, a la cual adherimos plenamente, da cuenta de una genealogía nacional distinta, que debe ser contemplada a la hora del análisis del graffiti *hip hop*.

Las piezas de graffiti *hip hop*, que comienzan a escribirse en Buenos Aires a mediados de los '90, irrumpen en un campo en el cual los graffitis porteños ya poseían características fuertemente marcadas. Éstas influyeron en la corriente *hip hop* entrante y la hicieron interactuar con un contexto de voces diferente al resto del mundo.

3. METODOLOGÍA Y ORDENAMIENTO DEL CORPUS

El corpus que compone la presente tesina fue recogido en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante los años de 2006 a 2008, preponderantemente en los barrios de Palermo, Recoleta, Caballito, Villa Crespo, Almagro, Balvanera, Villa Urquiza, Saavedra y Colegiales. La ubicación de las piezas documentadas se corresponde con la observación de Gándara acerca de que “mientras que en barrios populares casi no se ven *tags* (firmas), en barrios donde la composición social es más alta, (...) las paredes se llenan de este tipo de signos” (2002:27). En este sentido, es válido recordar que si bien el graffiti *hip hop* surgió en los Estados Unidos como práctica de sectores marginales, al ingresar a la Argentina fue desarrollado por jóvenes de clase media y media alta que graffitean habitualmente en sus propios barrios.

La recolección documental consistió en la toma de fotografías de la propia pieza de graffiti y del contexto más general en el que se encontraba inscripta. Por otra parte, fue registrada la ubicación exacta (dirección y barrio) y la fecha en que había sido tomada. La importancia de datar las imágenes se funda en las características de escenidad y fugacidad del graffiti (Silva, 1987, 1988) el cual se modifica diariamente y hasta, en algunos casos, desaparece. Asimismo, el hecho de no utilizar fotografías publicadas en páginas Web, ni de trabajos anteriores, parte de la necesidad de conocer en profundidad el contexto y el soporte de la pieza. En el caso de los laterales de las vías férreas, además de fotografías se grabaron videos desde el tren, para captar la modalidad en que el graffiti podía llegar a ser contemplado desde el movimiento.

La base documental utilizada suma un total de 705 fotografías y 10 videos, que fueron ordenados según el lugar de aparición de la pieza de graffiti *hip hop*. Al referirnos al lugar, lo hacemos en tanto soporte - materialidad de inscripción (no así en lo referente a dirección o barrio), teniendo en cuenta si dicho soporte pertenece al espacio público o semipúblico.

3.1. Una cuestión de espacios

Antes de exponer la clasificación realizada sobre los soportes en virtud de los criterios de ordenamiento del corpus, resulta preponderante esbozar brevemente cómo entendemos

los distintos espacios sociales. Una definición acertada permite comprender a qué nos referimos en cada caso, proponiendo pensar la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como “ciudad de lugares y no simple espacio de flujos” (Borja, 1998:13).

Siguiendo a Borja (1998), entendemos el espacio público en tanto concepto jurídico, como el lugar de propiedad pública, dominio y uso público, sometido a una regulación específica por parte del Estado. El lugar donde no sólo toda persona tiene acceso a la libre circulación, sino también como el escenario de la interacción social cotidiana. Por tanto, es un espacio, además de físico y jurídico, simbólico, de relación e identificación, de contacto interpersonal, de expresión comunitaria, de uso social colectivo y de vida urbana.

En este trabajo partimos de la afirmación de que el espacio público “alude al paisaje de las ciudades, y dentro de éstas, a los espacios abiertos y los elementos que los conforman” (UNALMED, 2008: s/p). Es por ello que lo abordamos en relación con los lugares de circulación abierta, como calles, plazas, patios y parques; y también lo hacemos desde los elementos que lo componen, como contenedores de basura, cabinas telefónicas, cajas de electricidad, medidores de luz y gas, entre otros.

Asimismo, concebimos como espacio público los edificios de propiedad pública pero que poseen una circulación e ingreso restringido como escuelas, cárceles, hospitales, bibliotecas, centros culturales, entre otros. La diferencia con estos espacios consiste en que, si bien son de propiedad pública, el acceso y uso de los mismos se encuentra limitado a determinadas personas o actividades.

Por otra parte entendemos al espacio privado como el lugar de propiedad privada, con su correspondiente dueño. En este caso, no es sólo el lugar sobre el cual ejercen dominio un grupo o persona determinados mediante su propiedad, sino que es una espacialidad diferente con características propias. Es un espacio individual, que otorga intimidad y cuyo acceso es limitado o prohibido a personas ajenas a esa propiedad. El ejemplo por excelencia del espacio privado es la vivienda, pero también se incluyen dentro de este grupo todas aquellas espacialidades con acceso limitado por la propiedad del mismo, como lugares de trabajo, oficinas, fábricas y, en general, aquellos espacios sobre los cuales existe una estricta protección del interés privado.

Aparentemente lo público y lo privado se contraponen de modo tajante, mientras que el primero implica lo universal y colectivo, el segundo se funda en lo particular e individual. Ahora bien, existe un tercer tipo de espacio que es de propiedad privada pero de uso público, como por ejemplo los centros comerciales. A esta tipología la denominamos espacios semipúblicos, haciendo referencia a las espacialidades controladas, con fines de

lucro, en las que si bien prima el interés particular, su existencia está ligada a las posibilidades de acceso de las personas, también llamado “espacio privado colectivo” (UNALMED, 2008: s/p).

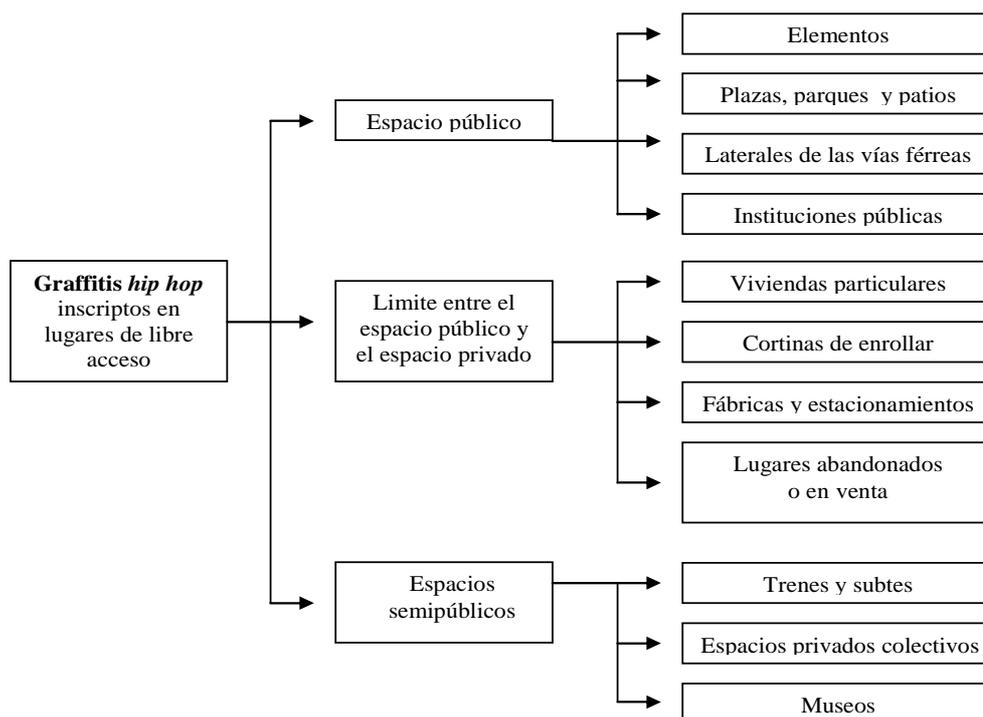
Componen el espacio privado colectivo aquellos lugares abiertos al público como bares, restaurantes, galerías, cines, ferias y exposiciones, y en general cualquier lugar relativo a actividades de la sociedad de consumo.

Acordamos con la Facultad de Arquitectura de Colombia en que “las relaciones entre el espacio privado colectivo y el espacio privado individual, solamente expresan la existencia de un ‘ghetto’, y no de una espacialidad urbana, que sólo puede ser entendida a través de la existencia de la espacialidad pública como estructurante de la ciudad” (UNALMED, 2008: s/p).

Por tanto, para este trabajo los graffitis *hip hop* se agruparon según un criterio espacial basado en tres grandes distinciones:

1. Las piezas que se encuentran en espacios públicos.
2. Las piezas que se encuentran en el límite entre el espacio público y el espacio privado.
3. Las piezas que se encuentran en espacios semipúblicos.

El siguiente cuadro esclarece los criterios utilizados y muestra el ordenamiento realizado de las piezas de grafiti en virtud de los distintos espacios y soportes de inscripción:



Para la descripción del corpus documental se tuvo en cuenta el soporte particular de inscripción de la pieza de graffiti, su materialidad, textura, color y distribución. También se contemplaron los distintos tipos de letra que se encuentran en dicho soporte, haciendo hincapié en las formas, colores, dibujos, luminosidad, complejidad, etc. Se detalla la cantidad de piezas de graffiti y el grado de cercanía entre ellas, el grado de vigilancia que sufre la práctica, como así también la posibilidad de blanqueo. Por otra parte, se observa si el soporte y los graffitis que en él surgen se caracterizan por poseer cierta historia, si conviven con otras manifestaciones urbanas, y si en todos los casos se encuentran piezas acabadas de graffiti *hip hop*.³

3.2. De tipografías y regularidad de inscripción

El graffiti *hip hop* se compone de gran variedad de tipografías, las cuales a su vez poseen características singulares de forma, color y brillo. Asimismo, según la regularidad de inscripción de las pintadas, los espacios y soportes graffiteados son caracterizados de modos diversos. Es objeto de este apartado realizar una breve descripción de cada tipo de letra y de la caracterización de los espacios, ejemplificándolos para simplificar la comprensión del posterior análisis.

El *tag* es la firma del graffitero, es el trazo más básico y simple, pero a su vez es el que le otorga identidad. La creación del propio *tag* es fundamental para el *writer* ya que a través de éste es reconocido e identificado. Los *tags* son el apodo o alias del graffitero, hechos con una tipografía tan desformada que en su mayoría llegan a no entenderse. Estéticamente, aparentan ser una especie de “garabato” a los que pueden agregarse dibujos como flechas, caritas, flores, etc.



Tag: Scalabrini Ortiz
y Córdoba, Palermo.
29/06/2008.

³ Vale aclarar que todos los graffitis analizados en esta tesina corresponden a lo que pudo ser documentado desde el espacio público o desde espacio semipúblicos.

Todas las manifestaciones de graffiti *hip hop* se encuentran firmadas por el *tag* del graffitero o de la *crew* que la produce. El *tag* aparece, de modo independiente, como unidad mínima del graffiti *hip hop*, o firma una pieza más compleja y elaborada. Las piezas realizadas en grupo se firman con el nombre de la *crew*; si el graffiti pertenece a un solo *writer* se inscribe sólo su *tag*. Existen algunos casos de pintada en grupo, en los que se inscribe tanto el nombre de la *crew* como el de cada graffitero particular.

Los *throw up*, cuya traducción al castellano es “vomitados”, son graffitis de mediano a gran tamaño que, como su nombre lo indica, se realizan de forma rápida. Habitualmente son a dos colores, uno en el borde de la pieza y otro al interior, rellenándola.



Throw up: Soler al 3100,
Recoleta. 01/07/2008.

Las letras burbuja o *bubble letter* son de formas redondeadas y brillantes. La cualidad brillante está dada por el uso de colores claros, en su mayoría el blanco, siendo su contorno un color oscuro como negro, verde o azul.



Bubble letter: Patio Crámer
y Matienzo, Colegiales.
22/03/2008.

Los *platas* son una variante de las *bubble letter* que tienen como particularidad su relleno con pinturas plateadas o de colores metalizados. También son llamados *bubble*

chromo. Por el material con el que son realizados se destacan en la noche, cuando son prendidas las luces de la ciudad o los faroles de los autos los iluminan.



Plata: Neuquén al 2300,
Flores. 29/06/2008.

El estilo de tipografía *3D* consiste en letras de fisonomía tridimensional lograda gracias a la perspectiva y al sombreado de las mismas. No sólo existen letras tridimensionales, sino también formas como cubos, escaleras y esferas.



3D: Honduras y
la vía (Juan B.
Justo), Palermo.
22/03/2008.

El *wildstyle* (estilo salvaje), la composición más compleja de graffiti *hip hop*, se caracteriza por el entrecruzamiento de letras, llegando a un entrelazamiento tal que hace imposible descifrar el *tag* que inscribe. En esta tipografía, las letras son casi incomprensibles, llegando al máximo esplendor, pero a su vez acotando el círculo de receptores. En este punto, sólo los entendidos pueden leer el graffiti; quienes no pueden hacerlo sólo llegan a observar una obra plástica de tipo abstracto.



wildstyle: Agüero y Charcas, Recoleta. 08/04/2008.

Los personajes o muñecos son figuras que se insertan entre las piezas de graffiti. Por su estética, parecen estar inspirados en dibujos animados o en personajes de historietas; y siempre respetan el estilo del graffiti que las antecede o precede.

Más allá de las distintas tipografías, formas y colores, es válido destacar el carácter de importancia que tienen estos personajes. Habitualmente en otras ciudades donde se desarrolla el graffiti *hip hop*, las figuras acompañan a las letras, pero en los casos analizados se observa en gran medida el proceso opuesto. Los personajes en repetidas ocasiones toman un lugar protagónico y las distintas tipografías de graffiti *hip hop* actúan de acompañante. De hecho en algunas piezas sólo se observan figuras y el *tag* del graffitero o la *crew*.



Personajes: Sánchez de Bustamante y Mansilla, Recoleta. 01/07/2008.

Los mensajes son inscripciones de frases, en la pieza de graffiti, escritas con tipografías claras, que permiten la fácil lectura. Las frases nunca son de grandes extensiones y siempre se corresponden con la pieza de graffiti a la que acompañan.



Mensaje: Paraguay y Sánchez de Bustamante, Recoleta. 08/04/2008.

Todas las piezas de graffiti *hip hop*, exceptuando la escritura de mensajes y de personajes, son formas de inscribir el alias del graffitero con mayor o menor complejidad.

Los colores fuertes, contrastantes, brillantes y luminosos son recurrentes en todas las manifestaciones. Por otra parte, todas las piezas de graffiti *hip hop* dan cuenta del uso de pintura en aerosol. Puede variar la utilización de boquillas para otorgar grosores y efectos distintos a la pieza, pero no se observa el uso de pinceles o rodillos. También se utiliza recurrentemente látex y brea, pero el único caso en que se utiliza cualquier elemento es para la inscripción es el básico *tag*.

En la Ciudad de Buenos Aires se distinguen estilos particulares que no se encuadran directamente con las tipografías convencionales de graffiti *hip hop*. En muchos casos se dan fusiones de tipografías y diversas variantes de estilo según el graffitero o *crew* que escribe la pieza.

Con respecto a las características de los lugares, como también de los soportes, según la cantidad de graffitis plasmados en ellos se distinguen, en términos de la cultura *hip hop*, espacios bombardeados, quemados e incendiados; como así también piezas de graffiti borradas, tachadas o pisadas.

Los espacios bombardeados son lugares en los cuales se encuentran inscriptas piezas de graffiti *hip hop*, no al punto tal de saturarlo, pero sí dando cuenta de la presencia en el territorio de modo regular.



Espacio bombardeado:
Plaza Dr. Houssay, Av.
Córdoba al 2100,
Recoleta. 29/06/2008.

Los espacios quemados o incendiados son lugares determinados colmados con piezas de graffiti de un *writer*, una *crew* o varias (en caso de compartir el espacio).



Soporte quemado:
Blanco Encalada 2400,
Belgrano. 09/07/2008.

Las piezas de graffiti borradas son aquellas sobre las que se ha realizado otra pieza. Mientras que las piezas tachadas o pisadas implican la aparición en éstas de trazos de pintura, de tiza o de marcador, que explicitan la intención de otro *writer* de arruinar la obra. Para los graffiteros, esto es entendido como una provocación.



Graffitis borrados:
Patio Agüero y
Charcas, Recoleta.
08/04/2008.



4. LUGAR DEL GRAFFITI *HIP HOP* EN LA DISPOSICIÓN URBANA

4.1. Mi Buenos Aires querido

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se caracteriza por poseer una cuadrícula urbana con forma de damero. Juan de Garay, cuando fundó por segunda vez la ciudad, estableció que las manzanas debían ser cuadrados de 121 metros de lado separados por calles de 9,5 metros.

Si bien este diseño se respetó en todas las direcciones, hubo ciertas excepciones que no siguieron el esquema ortogonal, como ocurrió con los barrios de Palermo o Parque Chas. Asimismo, en función de los barrios que con posterioridad fueron sumándose a la Capital Federal, dicho esquema fue modificándose, existiendo lugares en los que las manzanas poseen otros tamaños, como el barrio de Villa Urquiza, o que simplemente las calles no se emplazan de modo paralelo o perpendicular. Este último caso es notorio observando los barrios de Flores y Parque Chacabuco.

Por otra parte, el paso del tiempo hizo que la cuadrícula originaria fuera modificada en virtud de la creación de avenidas como la Av. de Mayo, las diagonales Norte y Sur y la 9 de Julio, y por el ensanchamiento de las calles Belgrano, Córdoba, Corrientes, Independencia, San Juan y Garay, entre otros y, por sobre todo, la construcción de la autopista 25 de Mayo. También debe destacarse el trazado de las vías ferroviarias, que confluyen en la zona portuaria, y los recorridos de los subterráneos que se concentran mayormente en la zona céntrica de la ciudad.

Como consecuencia de los distintos períodos de construcción, sumados a las variadas corrientes inmigratorias, la ciudad evidencia una mezcla de variadas construcciones que copian el modelo arquitectónico europeo.

Este conjunto de factores hace que la Ciudad de Buenos Aires se caracterice por ser una urbe que, emplazada en la llanura, posee vastas zonas de trazado urbano en forma ortogonal y otras zonas que evidencian una notable heterogeneidad morfológica, producto de las distintas corrientes arquitectónicas.

Por tanto, algunos entendidos en el tema consideran que:

El orden regular de las calles de Buenos Aires no es sino una contradicción violenta en escala, ritmo y texturas, para no mencionar la variación en alturas y estilos de los edificios que la limitan. Las estridentes irregularidades de edificios y anuncios están contenidas en el orden regular del mismo espacio (Arquitectuba, 2008: s/p).

Es en esta disposición urbana de irregularidad y variedad de construcción, donde se inscribe el graffiti *hip hop* porteño. Más allá de los patrones generales de esta expresión plástica, su interrelación con la ciudad le otorga sus particularidades. Como entiende Gándara, “el mensaje graffiteado está materialmente vinculado a una ciudad y una historia: pese al fantasma de la globalización, los graffiti de Buenos Aires por lo general difieren de los de Madrid o París” (2002:81).

Por ello, pensamos a la ciudad “damero” como un gran campo de juego donde las pintadas realizan su aparición recurrente en el espacio, dando vida a la metrópoli. Esto le confiere al conjunto de graffiti *hip hop* escritos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires un sentido táctico de emplazamiento que lidia con la heterogeneidad morfológica de nuestra urbe.

4.2. Vigilancia y permiso: el espacio de las piezas

Además de los espacios de inscripción y sus respectivos soportes, las piezas de graffiti *hip hop* se encuentran atravesadas por un factor determinante de su surgimiento y existencia que es la vigilancia / permiso.

Exceptuando las pintadas convocadas, los graffiti *hip hop* tienen lugar en distintos soportes del espacio público, semipúblico y en el límite entre lo público y lo privado. Así, se inscriben en elementos urbanos; plazas, parques y patios; laterales de las vías férreas; instituciones públicas; frentes y cercos de muro divisorio de viviendas particulares, de fábricas y estacionamientos; en lugares abandonados; en cortinas de enrollar, en trenes y subtes. Estas materialidades en las que el graffiti se escribe no sólo pertenecen a espacios distintos, sino que dan cuenta de otra diferencia particular, analizada por Milione.

Para la autora existe una rama de graffiti *hip hop* que denomina “mural”, caracterizada por “tiempos largos para su realización, letras llamativas y de grandes dimensiones y distintos efectos en la escritura” (2006:8). Estos graffiti cuentan con la previa autorización de los dueños de los predios para su confección, o por algún tipo de permiso implícito. Al referirnos a permiso implícito, lo hacemos en función de los espacios que ya

se encuentran quemados y/o de los que los graffiteros conocen la aceptación que la práctica tiene en dichos lugares. Un ejemplo de esto es el Hospital de Niños Ricardo Gutiérrez. Asimismo, en esta rama incluimos también aquellos lugares que si bien no son autorizados, al encontrarse en zonas alejadas o al haber sido relegados al abandono, nadie muestra interés en conservar su limpieza.

La otra rama esbozada por Milione comparte algunas características con el graffiti en general, ya que al no ser lugares autorizados y en su mayoría atentar contra la propiedad privada, evidencian cierta precariedad y espontaneidad. El extremo está dado por aquellos graffitis que, en virtud de la vigilancia sufrida, no llegan a ser completados. Éste es el caso de las cortinas de enrollar, los elementos del espacio público, las instituciones públicas consideradas monumentos históricos y los frentes de viviendas habitadas.

En función del espacio de inscripción, permitido o no permitido, vigilado o relegado, la estética del graffiti varía notablemente, dejando surgir distintos tipos de letras y variantes, más o menos sofisticadas.

En los espacios permitidos o relegados de vigilancia, se observa mayormente toda la variante estilística del graffiti *hip hop*: *wildstyle*, *bubble letters*, *platas*, letras y dibujos *3D*, pinturas de muñecos y personajes, como así también, algunos mensajes y deformaciones estéticas que juegan con otros estilos. Del mismo modo también se inscriben piezas de baja complejidad. En estos espacios permitidos el graffiti fluye en su máximo esplendor, en múltiples tamaños, formas y colores.

En los espacios no permitidos y sumamente vigilados las inscripciones cambian, no sólo son más precarias y básicas, sino que el tiempo para su realización es más acotado. Así, en estos lugares es recurrente hallar expresiones plásticas de baja complejidad como *tags*, *throw up* y *bubble letter* o *bubble cromos* a dos colores.

4.3. Infringir la norma

El hecho de que una práctica sea considerada ilegal implica la desobediencia normativa. El graffiti en general, y como subtipo el graffiti *hip hop*, infringe la ley al inscribirse en “espacios no concebidos para tal fin” (Kozak, 1990:6). Es objetivo de este apartado describir cuáles son esas leyes y cómo se refieren al fenómeno graffiti.

El Código Contravencional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en su capítulo dedicado al uso del espacio público y privado, establece lo siguiente:

Ensuciar bienes: Quien mancha o ensucia por cualquier medio bienes de propiedad pública o privada, es sancionado/a con uno (1) a quince (15) días de trabajos de utilidad pública o multa de doscientos (\$ 200) a tres mil (\$ 3.000) pesos. La sanción se eleva al doble cuando la acción (...) se efectúa sobre estatuas, monumentos, templos religiosos, establecimientos educativos y hospitalarios (Cap II, Art. 80).

Pero, más adelante, al referirse al uso indebido del espacio público, establece que “no constituya contravención (...) la actividad de los artistas callejeros en la medida que no exijan contraprestación pecuniaria” (Cap II, Art.83).

Un artículo parecería contradecir al otro, pero para que lo enunciado en el último artículo fuera efectivo debería evaluarse si los graffiteros son considerados artistas⁴.

La Ordenanza N° 17.239, referente a monumentos y espacio público, prohíbe “la utilización o alteración permanente o circunstancial de los monumentos públicos de la ciudad” (Art.1).

Sumado a esto, en el año 2002 se firmó la Ley N° 738 que creaba una Comisión de Evaluación de Obras de Arte en el Espacio Público, interpretando como obras de arte “a los monumentos conmemorativos o votivos, obras pictóricas murales, etc. esculturas artísticas o decorativas y fuentes ornamentales, que modifiquen el espacio público” (Art.2).

Dicha Comisión, “deberá intervenir con carácter obligatorio y previo” (Art.4) y:

Emitirá su opinión y evaluación (...) basándose en los siguientes criterios:

Criterio Estético: se refiere a las cualidades plásticas, de estilo, temáticas, de composición, coherencia tipológica y toda otra cualidad formal relevante.

Criterio Histórico - Cultural: se refiere a los méritos testimoniales de la obra en relación con aspectos de la vida social presente o pasada, y/o que constituya un referente para la memoria histórica colectiva.

Criterio Urbanístico: se refiere a la coherencia de su emplazamiento con su entorno en su uso cotidiano y la no afectación de normas de seguridad en la vía pública, tanto para las personas como para las propiedades públicas o privadas (Art. 6).

El graffiti *hip hop*, en la mayoría de los casos, infringe la ley inscribiéndose sin previa autorización en los distintos espacios; por tanto buscar la conformidad le implicaría pasar por el filtro de criterios estipulados por la Comisión Evaluadora, alejándose de su intrínseca característica ilegal.

La Ordenanza N° 33.581 establece que “Todo propietario de terreno total o parcialmente descubierto está obligado a mantenerlo debidamente cercado y en buenas

⁴ Cuestión que abordaremos en el apartado 9.3.

condiciones de higiene, seguridad y estética” (Art. 11). Otra vez, son nombrados los criterios estéticos, que sólo pueden entenderse desde la lógica cultural dominante.

La ley es tajante en relación a la prohibición de dañar o ensuciar el espacio público y el espacio privado, pero en ninguna instancia habla claramente de “graffiti”, al menos en la normativa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Asimismo, la normativa genera lagunas de comprensión al dejar la cualidad de “estético” librada a criterios valorativos.

La ciudad es un espacio atravesado por redes de diagramación, control y vigilancia, en el que tanto su propia morfología, el control de los espacios públicos, la protección de la propiedad privada como las restricciones legales limitan el surgimiento del graffiti. Pero a su vez, esta constante limitación forma parte de la propia condición de nacimiento y evolución del graffiti.

Garí se pregunta cuál es el “cuadro” o lugar propio del graffiti, “planteada en términos de propiedad, la respuesta ha de ser necesariamente ‘ninguno’” (1995:125). Como se desprende de la normativa, este tipo de expresión urbana no tiene derecho a un espacio propio, es una práctica prohibida sobre espacios públicos y privados. Al no tener lugar propio, requiere aquellos espacios que le son negados. “Su espacio es un espacio depredado. No se configura en un marco propio sino que, sencillamente, invade los otros. El suyo es el perpetuo salirse del marco de la civilización occidental” (1995:125).

El carácter contravencional del graffiti hace a sus *writers* víctimas de la persecución policial y de las empresas privadas de seguridad. Entonces, “el graffiti, por naturaleza instaurado sobre el lomo de una prohibición (...) ya nace con ciertas exclusiones que lo condicionan a una circulación más restringida y a cierto ideario particular” (Silva, 1987:62). Esta censura y represión sobre la práctica influye directamente en la composición del graffiti *hip hop*, no sólo en su inscripción sino también en su estética y configuración como expresión plástica.

5. TERRITORIALIZACION

5.1. En elementos del espacio público

Los elementos del espacio público en los que se observan inscripciones de graffiti *hip hop* son tachos y contenedores de basura, cabinas telefónicas, cajas de electricidad, medidores de luz y gas, postes o casillas de paradas de colectivos y carteles de señalética urbana. En todos los casos el soporte es liso, excepto las cabinas telefónicas, que pueden ser de una textura irregular. Salvo los carteles de señalética, los elementos en su mayoría son claros, de uno o dos colores.

Los graffitis inscriptos en estos soportes siempre son *tags*. Por las características del mismo y la superficie plana de estos soportes, la firma se realiza rápidamente. Los *tags* escritos en los elementos públicos son de tamaño pequeño, pequeño-mediano, realizados en su mayoría con marcadores de trazo grueso y de colores oscuros, como negro o azul. También, algunos de ellos están hechos con grandes trazos de tinta, aerosol, piedra, barras de vela, témpera, y hasta pomada. En algunos soportes de fondo oscuro se utilizan colores claros como blanco o rosa, pero esto no es tan habitual. Según lo observado, se *taguea*⁵ con cualquier elemento que se tiene, lo que en la mayoría de los casos implica un alto grado de precariedad de la obra.

Los tachos de residuos y desperdicios son lugares del graffiti. El observar un *tag* en un tacho de basura probablemente implique que los tachos aledaños también se encuentren *taguedos* por el mismo graffitero. Frecuentemente hay un *tag* por contenedor. Es el caso de la Plaza Benito Nazar, ubicada en Acuña de Figueroa al 400, donde todos los tachos naranja del Gobierno de la Ciudad tienen inscripto el *tag* del mismo graffitero, como así también algunos tachos que se ubican a 4 o 5 cuadras a la redonda.

En estos casos, al estar los tachos colgados de uno de sus lados, queda imposibilitada la escritura en la cara que da contra el poste que lo sostiene. Mientras que la cara opuesta tiene estampados los logos del GCBA, el graffiti aparece en los laterales, habitualmente del

⁵ Al igual que con el término graffiti, utilizaremos la palabra *tag* para referirnos tanto al alias del graffitero, como a la forma de inscripción más básica del graffiti *hip hop*. En caso de nombrar varios *tag*, utilizaremos el plural: *tags*, como así también, los derivados de esta palabra. De esta forma, se utilizará el verbo *taguear* (acción de inscribir un *tag*), el adjetivo *tagueado* (una superficie *tagueada* es la que contiene *tags*) y el sustantivo *tagger*.

lateral que da a la calle y en caso de encontrarse de espaldas a la misma, del lateral que linda con el sentido que corre la calle.

Los graffitis en cajas de electricidad comparten similares características con los de los tachos de basura, con la diferencia de que al ser menor la cantidad de estos soportes en la vía pública no permiten el *tagueo* constante en las reiteradas cajas de electricidad. Por otra parte, al ser un poco más grande la forma de las cajas en relación a los tachos, permiten la aparición de *tags* de mayor tamaño. Aunque estos soportes poseen sus 4 caras expuestas, en su mayoría los *tags* se ubican en las caras del cubo lindantes con la calle y con el sentido de la misma.



Tag en tacho de residuos: Plaza Benito Nazar, Acuña de Figueroa al 400, Almagro. 29/06/2008.



Tag en caja de electricidad: Joaquín V. González y Lascano, Villa del Parque. 29/06/2008.

Con respecto a los medidores de luz y gas, como se encuentran insertos en las paredes, pueden o no, como materialidad de escritura, tener independencia de la misma. Se observan algunos casos en los que el *tag* se inscribe en estos soportes “respetándolos” como marcos. Estos son *tags* pequeños que no exceden los límites del medidor. De esta manera, el soporte pasa a enmarcar el *tag* y darle un encuadre en función de la gran pared sobre la cual corre el riesgo de pasar inadvertido por su pequeñez.

En otros casos, el graffiti de mediano a gran tamaño, al no respetar los límites del soporte (como habitualmente ocurre con el graffiti *hip hop*), pasa a incluir en su propia estética a los medidores de luz y gas. Cuando es así, el elemento soporte deja de ser marco, como en el caso anterior, para convertirse en parte integrante de una totalidad de soporte “pared” y, mucho más aun, de una totalidad estética: la pieza de graffiti.

En estos casos, no se puede hablar de un tipo de letra particular, ya que cualquier tipografía de graffiti *hip hop* podría inscribirse de este modo. Lo que seguro ocurre es que si la obra demanda detalles y complejidad en los trazos, estos no se realizan específicamente sobre los medidores.



Tag en medidores: Scalabrini Ortiz y Av. Córdoba, Palermo. 26/06/2008.



Medidores cubiertos: Scalabrini Ortiz y Av. Córdoba, Palermo. 26/06/2008.

La cantidad de contenedores de basura, cabinas telefónicas y casillas graffiteadas es menor que la de los tachos de basura, pero en estos casos no se encuentra sólo un *tag*, sino que son varios los *tags* que comparten el mismo soporte, evidenciando un soporte bombardeado. El material de los soportes, ya sea plástico o metálico, la textura (en el caso de las cabinas, a veces calada), la exposición excesivamente pública y la irregularidad de sus formas, impiden realizar piezas más elaboradas (ver fotografías nº 1 y 2).⁶

⁶ Todas las fotografías y videos mencionados a lo largo de la tesina se encuentran en el anexo adjunto.

Los *tags* en postes o paradas de colectivos y en la señalética urbana son esporádicos, pero sobresalen notoriamente sobre el soporte por medio del contraste. Estos son soportes que brindan al ciudadano algún tipo de información, por tanto el graffiti irrumpe en medio de dicha información, a veces tapándola, haciéndola confusa o simplemente acompañándola (ver fotografías n° 3, 4 y 5). Los graffitis en estos elementos tienen la mirada garantizada, pero a su vez podrían tornarse en un tipo de manifestación distorsiva del uso del mismo.

5.2. En instituciones públicas

Los muros de las instituciones públicas, ya sea su frente como sus cuatro lados en caso de ocupar toda la manzana, son un caso peculiar, ya que se pueden pensar en torno a dos características opuestas: la limpieza (o pretensión de limpieza) total o la superabundancia.

La mayoría de las instituciones caracterizadas por la superabundancia son frecuentemente escuelas y hospitales, mientras que los edificios en los que el graffiti es perseguido y censurado son museos, edificios históricos y otros edificios públicos de carácter emblemático.

Existen algunos edificios públicos, sobre todo los declarados monumento histórico nacional, que no sólo poseen inscriptas sus paredes con la leyenda “prohibido fijar carteles y pintar” (o similares), sino que además por la estética de los muros es evidente la limpieza constante de graffitis que se realiza sobre los mismos. Este tipo de edificios se caracteriza por, o bien tener sus paredes impecables (lo que implica que constantemente es limpiado o pintado), o por poseer en su superficie graffitis de realización rápida.

La materialidad del soporte en este caso suele poseer un interesante trabajo arquitectónico, característico de edificios antiguos, con apliques y molduras de formas complejas. Las paredes no suelen ser plenamente lisas sino con ranuras o canaletas en relieve. En relación al graffiti *hip hop*, sólo se observan *tags*; los cuáles se hallan solos o en compañía de otras firmas, pero nunca con otros estilos de graffiti *hip hop*. En estas paredes, el *tag* convive sobre todo con graffitis de leyenda y con *stencil*.

Existe también otro tipo de edificios públicos en los que el graffiti se desarrolla en su máximo esplendor. Son espacios en los que, ante la lucha incesante contra el graffiti, se opta por aceptarlo y permitirle su desarrollo. Esta aceptación del graffiti incentiva el embellecimiento de los muros, ya que la libertad para pintar a cualquier hora y sin

restricción alguna permite confeccionar piezas de graffiti de gran tamaño, complejidad y estilo. Es ejemplo de esto el Hospital de Niños Ricardo Gutiérrez, el cual se encuentra incendiado de graffitis *hip hop*, como así también de otras manifestaciones murales de *street art*, aunque son pocos los graffiti de leyenda escritos allí (ver fotografía n° 6).

Estos edificios se componen de paredes lisas, planas o con salpicado, sin grandes trabajos arquitectónicos, interrumpidas por ventanales, puertas, salidas de aire acondicionado o de extractores. En ellos se observan todas las tipografías de graffiti *hip hop*, como así también y sobre todo grandes dibujos de muñecos, personajes, rostros, paisajes, entre otros (ver fotografía n° 7). La mayoría de las piezas son de alta complejidad, aunque también hay pintadas más sencillas.



Instituciones Públicas: Htal. de niños R. Gutiérrez, Gallo y Mansilla, Recoleta. 01/07/2008.



Instituciones Públicas: Htal. de niños R. Gutiérrez, Gallo y Mansilla, Recoleta. 01/07/2008.

En estos casos la vigilancia es nula⁷ y la posibilidad de que la pieza de graffiti sea blanqueada casi inexistente, pero sí es amenazante la posibilidad de ser borrada o tachada. Es tal la cantidad de pintadas que en muchos casos se superponen y se anulan (ver fotografía N° 8). En otros, directamente se percibe que el propio graffitero blanqueó el

⁷ En las dos instancias en que se tomaron fotografías del hospital, se pudo dar con graffiteros que escribían con total tranquilidad y tiempo. Uno de ellos pintaba sobre uno de los lados cercanos a la puerta de la institución en la que había un guardia de seguridad y nadie cuestionó su accionar.

espacio para pintar sobre él (ver fotografía nº 9). La historia plasmada en el soporte es evidente. Se observan graffitis más viejos, otros más nuevos, los deteriorados y los que aparentan haber sido pintados ayer. Existe cierta interacción entre las distintas formas y sobre todo una tajante diferencia entre los graffitis que son plenamente respetados y los que no.

Ningún graffiti se ajusta a algún tipo de marco. Se esparcen por paredes, ventanas, puertas, utilizan todos los soportes y destacan lo mejor de estos. Los incluyen en la pieza, pero no cubriéndolos y homogeneizándolos en el graffiti sino haciéndolos parte activa de la creación (ver fotografía nº 10).



Los graffitis no se ajustan a marcos: Mansilla y Gallo, Recoleta. 08/04/2008.

En todos los casos se puede leer la firma del graffitero o de su *crew*, o ambas (ver fotografía nº 11). También se entiende esta instancia como promoción de una estética determinada, dejando sus correos electrónicos para ser contactados (ver fotografía nº 12).

5.3. Marcas en el territorio

La inscripción de graffitis *hip hop*, ya sea en las versiones gráficamente más complejas como en los simples *tags*, permite pensar un accionar territorializador. En este apartado nos dedicamos a indagar las inscripciones en el espacio en tanto conformadoras de territorio, y las distintas modalidades en las que se emplazan.

Los *tags*, gracias a su simplicidad y fácil realización, son las composiciones de graffiti *hip hop* que más fácilmente permiten dar cuenta del fenómeno territorializador. Resulta extraño hallar *tags* aislados, éstos surgen en abundancia y en toda superficie. Cuando se observa la presencia de un *tag*, factiblemente en los alrededores se podrán encontrar más *tags* del mismo graffitero, como así también otros *tags* de graffiteros de la misma *crew*.

Por otra parte, y en correlación con la aparición de *tags*, surgen los *throw up* y las letras burbuja. Estas piezas que abundan sobre cortinas de enrollar, en parques y en frentes de viviendas, suelen vincularse directamente con las firmas halladas en la zona; expresan una demostración más grandilocuente del mismo *writer*, manteniendo la aparición en ese mismo espacio demarcado por los *tags*.

Las zonas en las que se despliegan las piezas de cada *crew* son específicas. Determinados perímetros se encuentran graffiteados por unos o por otros grupos. Así como existen espacios en la ciudad en que el graffiti *hip hop* no tiene lugar (como por ejemplo el barrio de Mataderos), también existen otras zonas, como el barrio de Saavedra, en las que las diferentes *crews* comparten el territorio y pintan en conjunto.

De esta manera, los *tags*, vomitados y *bubble letter* exhiben una aparición delimitante del espacio que sella los lugares propios, adjudicándoles marcas de pertenencia. Son expresiones que juegan a la aparición recurrente en el espacio, pero a su vez, a corromper lo limpio e inmaculado, a hacer un guiño al orden urbanístico. La simpleza en su inscripción les permite surgir en los lugares más insólitos e inesperados, la realización rápida hace que la ley sea violada sólo por unos segundos y la marca quede emplazada. Las inscripciones de graffitis más complejos acompañan esta delimitación territorial, pero lo hacen de un modo más cuidado, en ellos prima la perfección y el detalle, por sobre la aparición en cualquier lugar.

Los espacios quemados o incendiados son muestras de la demarcación de territorio a la que nos referimos. Cubrir una materialidad con piezas de la propia *crew* o de un graffitero significa estamparla, evidenciando pertenencia a ese lugar. Ese espacio es suyo, por tanto si alguna de las piezas es tachada, borrada o pisada implica una invasión de territorio.

En un vínculo recíproco, las piezas son caracterizadas por los lugares de la ciudad que ocupan y, a su vez, esas zonas quedan identificadas por un estilo de graffiti particular. Las pintadas de un mismo *writer*, que se reiteran a lo largo de un determinado territorio, no son iguales pero siempre conservan similares características. El graffitero repite no sólo su *tag* sino también un estilo particular que sella y caracteriza los distintos espacios de la ciudad. Las zonas se convierten en territorios cuando, por medio de la delimitación y la plasmación de un estilo, pasan a pertenecerle a los graffiteros y a sus piezas de graffiti.

Por tanto, los distintos territorios también influyen en la caracterización única y particular de cada pintada. Éstos, con sus diversos soportes, hacen de dos piezas similares una composición estética muy distinta (ver fotografías nº 13 y 14). Como explica Braudillard, “Los graffiti, son del orden del territorio. Territorializan el espacio urbano descifrado; es tal calle, tal pared, tal barrio que cobra vida a través de ellos” (1993: 94). De este modo, los graffiti evidencian la heterogeneidad del territorio, pero a su vez establecen límites, identidades y espacios de pertenencia.

Demarcar una zona en la ciudad, como explica Gándara, es:

Un medio de adueñarse simbólicamente del mismo, es decir una práctica de apropiación territorial. El espacio público es percibido en la ciudad como un territorio impersonal sin dueño, territorio de un superpropietario ausente y sin rostro. Inscribir allí su nombre o una imagen es una forma de apropiarse de ese lugar sin dueño (2002: 118).

De este modo, el graffiti *hip hop* es huella de una fuerte práctica de territorialización. En su inscripción lúdica en la ciudad, no sólo delimita los espacios sino que, en simultáneo, produce una acción constitutiva del propio graffitero, su *crew* y sus piezas de graffiti. Así, esta delimitación de los espacios hace que se constituyan distintas identidades ligadas entre sí: una identidad personal (la del graffitero), una identidad grupal (la de la *crew*) y una identidad formal y estilística (la de la pieza de graffiti).

6. EL SOPORTE

El soporte es el lugar físico donde se inscribe el graffiti. En él se desarrollan dos tipos de vínculos distintos. Por una parte, existe una relación muy estrecha entre el soporte como materialidad de inscripción y la pieza de graffiti. Dicha relación es tan constitutiva que resulta imposible pensar a uno por separado del otro.

Por otro lado, el soporte es una materialidad que da lugar y alberga relaciones entre graffitis. Los muros actúan como espacios para la interacción y el diálogo entre distintas voces que confluyen al encuentro.

6.1. En plazas, parques y patios

En referencia a las plazas y parques, resulta necesaria la existencia de algún tipo de soporte donde ser escritos. Por tanto, se encuentran graffitis sólo en las plazas y parques que poseen algún tipo de cerco, bebederos, bancos, etc. Los graffitis más habituales son los *tag* y los *throw up*. En estos casos el tamaño del vomitado está dado por las medidas del soporte (ver fotografía n° 15). Con respecto a la aparición de *tags*, se repite el fenómeno de bombardeo observado en los elementos.



Soporte bombardeado: Plaza Dr. Houssay, Av. Córdoba al 2100, Recoleta. 29/06/2008.

Los patios son, junto a los laterales de las vías férreas, los lugares en los que se hallan mayor cantidad de graffitis *hip hop*. Al hablar de patios nos referimos a aquellos parques que, por el lugar de la ciudad que ocupan, poseen paredes. La existencia de éstas es la que habilita una inscripción masiva de graffitis (lo que no implica prolongada en el tiempo). La proliferación del graffiti en estos lugares es total, lo que indica un bajo grado de vigilancia (ver fotografías n° 16 y 17).



Proliferación total del graffiti: Patio Av. San Juan al 700, San Telmo. 05/08/2007.

En estos espacios se encuentra una amplia diversidad de letras y de dibujos. Se pueden apreciar las letras burbuja (ver fotografía n° 18), el *wildstyle* (ver fotografía n° 19) y el estilo *3D* (ver fotografía n° 20). En algunos casos no sólo hay letras tridimensionales, sino también formas como cubos, escaleras y esferas. Por otro lado, se aprecian personajes o muñecos (ver fotografías n° 21, 22 y 23). Algunos de estos graffitis también son acompañados de mensajes escritos con tipografías fáciles de leer.

En los patios conviven multiplicidad de expresiones urbanas, no sólo hay graffitis *hip hop* sino también graffitis de leyenda, murales y otras manifestaciones del *street art* (ver fotografías n° 24 y 25). Son lugares en los que los graffitis muchas veces se superponen, se cruzan, se tapan; en otras parecieran relacionarse los unos con los otros, en complicidad

temática o de estilo. Algunas pintadas son de extrema complejidad y otras son muy básicas, como de principiantes.

Gran cantidad de los patios observados se encuentran incendiados por las pintadas. Por otra parte, al no sufrir en su mayoría el blanqueamiento de las paredes, se observa un tipo de historia plasmada en el soporte. Graffitis más viejos, de pinturas ya desgastadas o descascaradas, van quedando detrás y por sobre ellos nuevos graffitis reviven el soporte; en muchos casos el graffiti nuevo es del mismo autor que el graffiti anterior. Son lugares entregados a la obra de los graffiteros, la superabundancia de piezas demuestra que no existe ningún tipo de restricción en la aparición de piezas.

En algunos casos, donde la abundancia de graffitis es completa y los espacios están saturados, se observa que antes de realizar la obra de graffiti se pintó de color liso para luego poder escribir, abriendo un lugar entre la superabundancia de graffitis inscriptos en el muro. Asimismo se observan patios en los que los graffitis están borrados o tachados. En algunos muros, los múltiples graffitis están encadenados entre sí, dando cuenta de obras realizadas en un mismo momento que poseen cierta continuidad unas con otras. Sin embargo, la mayoría de las veces son obras distintas que ocupan un mismo espacio.

6.2. En fábricas y estacionamientos

Los muros de las fábricas y de los estacionamientos son espacios donde se observa gran proliferación del graffiti *hip hop*. Las fábricas suelen ubicarse en lugares apartados del movimiento de gente, y durante el fin de semana no cuentan con empleados. En referencia a los estacionamientos, suele haber gente todos los días del año pero en poco caudal, casi siempre uno o dos serenos.

Ambos espacios comparten una cualidad: la de poseer paredones inmensos, tanto de alto como de largo, mayormente lisos o de ladrillos y con poco trabajo arquitectónico. Si bien no en todos los casos el soporte aparenta ser plenamente atractivo, ya que muchos de estos paredones son de ladrillos, lo que implica una importante irregularidad en la textura, tienen tamaños tales que permiten realizar piezas de gran tamaño.

En algunas fábricas y estacionamientos se pinta el graffiti sobre la pared tal cual se encuentra, pero en muchos otros es evidente la pintura de una base previa por parte de la *crew*, antes de lanzarse a graffitear.



Base de pintura previa: Fitz Roy y Castillo, Chacarita. 22/03/2008.

En estos espacios se encuentra una amplia gama de variantes de graffiti *hip hop*, ya sea porque ha sido aceptada la práctica por los dueños de los espacios, o porque los lugares son muy tranquilos y poco transitados, permitiendo un amplio despliegue de estilo.

Se pueden encontrar desde las formas más básicas hasta las más complejas. En su mayoría abundan las piezas de *wildstyle* y los muñecos o caricaturas realizados con extremo cuidado y perfección. No se encuentran graffitis inconclusos; sobre estos soportes las fisonomías, las luces, las sombras y los colores de los graffitis se encuentran sumamente acabados y evidencian un trabajo arduo y detallista.



Graffiti acabado:
Av. Belgrano al
3000, Balvanera.
27/03/2008.

En estos lugares el graffiti *hip hop* no comparte el espacio con otros tipos de graffiti. Junto a las piezas fotografiadas, que componen el corpus, se hallaron algunos *stencils* pero son escasos. Lo que sí existen son expresiones de artistas callejeros que no se dedican al graffiti *hip hop* y que, en un marco de respeto por las obras de graffiti *hip hop*, pintaron en compañía de estos, consensuando lugares y momentos para la práctica.

En estos espacios son pocas las tachaduras o borraduras halladas, pero esto también da cuenta de que no se observó ningún tipo de historia en el soporte. Los graffiti son muy nuevos, se respetan entre sí y cubren la totalidad del muro, con lo cual observar una genealogía es prácticamente imposible. Tampoco se evidencian rasgos de algún intento de blanqueamiento o limpieza.

Los espacios de este tipo que han sido elegidos como materialidad de inscripción del graffiti se encuentran incendiados o bombardeados; es muy extraño encontrar un solo graffiti perdido en estos lugares. En virtud de los *tags* y las firmas, casi siempre son *crews* completas las que se encargan de esta labor y en la mayoría de los casos las piezas se relacionan unas con otras, contando una historia o siguiendo el mismo contenido temático (ver secuencia fotográfica n° 26).

6.3 En viviendas particulares

En general las viviendas particulares que poseen en su superficie graffiti son casas y edificios viejos, con frentes deteriorados y venidos a menos. Estas pueden poseer frentes de estética precaria y simple, como frentes antiguos muy elaborados que, con el paso del tiempo, sumado a factores climáticos, se han corroído y desmejorado. No se observan manifestaciones del graffiti *hip hop* en viviendas que posean sus frentes nuevos o pintados (ver fotografía n° 27).

Aquí resulta pertinente hacer una distinción entre los frentes y los contrafrentes o muros de cerco divisorio de las casas. Mientras que la pintada en las superficies deterioradas se da en frentes, contrafrentes y muros divisorios; en las viviendas nuevas y cuidadas en que se encuentran piezas de graffiti, la pintada se produce sólo en los muros de cerco divisorios traseros que dan a la calle. Estos poseen una superficie plana pintada a un color o hecha de ladrillos.



Muro de cerco divisorio trasero: Santander y Lautaro, Flores. 10/02/2008.

Los graffitis en las viviendas privadas se ubican en zonas que recurrentemente son espacios bombardeados. Si hallamos una vivienda graffiteada es segura la existencia de más manifestaciones en las manzanas aledañas.

Sobre los frentes de las viviendas es posible encontrar todas las formas del graffiti *hip hop* pero son el estilo *wildstyle* y los dibujos de personajes los que se destacan sobre el resto. Además pueden observarse variadas combinatorias de estas letras y tipografías nuevas que no podrían clasificarse dentro de alguna de las tipologías antes mencionadas. Es muy llamativo el uso de colores y de pinturas brillantes, sobre todo por el contraste que ejercen sobre fondos lisos o paredes viejas, grises y deterioradas (ver fotografía n° 28).

Es muy común la inscripción de personajes, las caras gigantes, los robots y algunas caricaturas. Los muñecos simulan personajes de dibujitos animados o de cómic, guardando cierta apariencia de ciencia ficción o futurista (ver fotografía n° 29). La aparición de mensajes puede verse incorporada al resto de la pieza de graffiti *hip hop*, como distinguida en globos de historieta, expresando un pensamiento o un decir. Los únicos casos en que se registra la aparición de piezas básicas es en frentes de viviendas que no están estropeados (ver fotografía n° 30 y 31).

Exceptuando estos casos, las piezas de graffiti dan cuenta de un trabajo minucioso y complejo. En muchos soportes es notoria la necesidad de pintar primeramente las superficies para luego hacer el graffiti. Además por los detalles de las figuras, los

contornos de las formas y el cuidado sobre el estilo y la pieza, se hace evidente que la obra requiere varias horas o días de realización.

La relación entre la pieza de graffiti y el soporte es la más evidente de todos los casos observados. Excepto los muros de cerco divisorio que en su mayoría son planos, los frentes de las casas poseen una fisonomía de formas cóncavas y convexas, marcos de puertas, de ventanas, decoraciones, etc. Mas allá del trabajo arquitectónico, que puede ser más o menos elaborado, todo frente de vivienda posee como mínimo una puerta, lo cual obliga al graffiti a relacionarse con ésta de alguna manera. Por lo visto, las pintadas no respetan los marcos estipulados por el soporte, sino que se extienden sobre el frente como una totalidad, muchas veces también pasando a los frentes que se encuentran al lado. Así, las piezas pasan por ventanas y puertas manteniendo la unidad artística como un todo.



Sin respetar marcos: San Juan al 800, San Telmo. 05/08/2007.

En muchos casos en que la superficie es sinuosa se guarda la utilización del detalle para el espacio más liso, pero en otros, hay graffitis intrépidos que se expanden por materialidades inhóspitas y logran el mismo grado de perfección.

La complejidad de las obras deja ver que no existe un alto grado de vigilancia o censura del graffiti. Por otra parte, en ocasiones los graffiteros consensúan con los dueños de la

propiedades, ya que si no resulta imposible la realización de las piezas. Contrariamente, las inscripciones de *tags* y vomitados no cuentan con el mismo aval.

En los frentes de las casas, espacio de suma exposición, los graffitis *hip hop* conviven e interactúan con otras manifestaciones urbanas, pero en su mayoría ocurre con cierto grado de respeto. Son pocas las obras tachadas o borradas; más que nada comparten el espacio sin dañarse. El ejemplo de la fotografía siguiente es muy interesante ya que permite observar tres tipos de manifestaciones urbanas: pintura mural, graffitis *hip hop* y graffiti de leyenda.



Tres expresiones: José Antonio Cabrera y Palestina, Palermo. 18/03/2007.

Primeramente se observa un mural pintado por el artista plástico Andrés Zeneri, quien dirigió el proyecto de murales “Buenos Aires Hora Zero”, declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Una segunda instancia da cuenta de la intervención de la *crew DSR* que ante el primer mural no lo tapa con su pintura sino que, retomando los motivos porteños del filete, revive la pintura ya desgastada, usando llamativos colores y formas. También le agrega formas propias del graffiti *hip hop* (*wildstyle*) y firma debajo del nombre del primer artista (ver fotografía n° 32).

En tercera instancia, simpatizantes de una banda de rock hacen un graffiti de leyenda sobre la misma pared. Aunque a primera vista nada tiene que ver con las dos pinturas anteriores, en ningún momento se tapan las mismas. El graffiti se hace en los espacios vacíos.

En algunos casos, el graffiti viejo es restaurado con el tiempo o mejorado por la misma *crew*. Por otra parte, también existen graffitis borrados y tachados por otros graffitis *hip hop* como por graffitis de leyenda o cartelería de publicidad.

6.4. Materialidad de la forma

El graffiti *hip hop* se despliega sobre múltiples soportes. Las características de éstos, su composición, las texturas, los colores, su cualidad lisa, su ondulación y los relieves, entre otros, son factores que inciden directamente sobre la pieza escrita, llegando a conformar un cuerpo único.



Cuerpo único: Ciudad de la Paz al 2500, Belgrano. 09/07/2008.

Esta pieza de graffiti es un ejemplo fiel de la relación que se establece entre el graffiti *hip hop* y el soporte en el que se inscribe. Las *bubble cromo* se plasman sobre el muro, el cual posee elevaciones y depresiones, juntas, ángulos, terminaciones y aberturas. A su vez

esas aberturas están cerradas con cortinas de enrollar que poseen su propia ondulación y materialidad.

El graffiti *hip hop* actúa como un manto cobertor sobre la irregularidad de relieve y materialidad, pero no la uniformiza ni empareja, sino que se moldea en función del objeto que cubre y, a su vez cambia la característica del objeto que se encuentra cubriendo.

La pieza icónica posee formas, colores y brillos creados específicamente para el soporte en que tiene ocasión de surgir, pero a su vez estas formas, colores y brillos son creados por el mismo soporte. Así, existe una relación de reciprocidad entre soporte y graffiti que hace a uno constitutivo e inseparable del otro y los hace únicos.

Braudillard entiende que el graffiti *hip hop* “cabalga, vomita, se superpone (la superposición equivale a la abolición del soporte como plan, así como el desbordamiento equivale a su abolición como marco)” (1993: 96). Preferimos pensar que en vez de haber una “abolición del soporte” como materialidad, lo que acontece es una integración del soporte, tan plena que forma parte de la estética de la expresión plástica.

Con respecto a los marcos, evidentemente, existe abolición de los mismos. Es notorio que el único límite físico de la pieza de graffiti es la finitud de la materialidad en la que se inscribe; ninguna delimitación arquitectónica actúa de modo restrictivo: mientras que haya soporte podrá haber graffiti más allá de los marcos.

Así, la pieza plástica puede comenzar sobre la pared de una vivienda, pasar por la puerta, volver a la pared, desbocarse al frente de la casa de al lado, y recorrer su puerta. La pintada es desmedida y sin encuadre, es desbordante.

Por un lado, soporte y graffiti conforman un cuerpo indisociable como materialidad, pero a su vez, el graffiti como práctica desbordante de los marcos desdibuja los parcelamientos de la propiedad y hace de las distintas construcciones un cuerpo mayor. Como dice Braudillard, “los graffiti cambian por completo las paredes y las superficies de la ciudad, o los vagones del metro y los autobuses en un cuerpo, un cuerpo sin principio ni fin” (1993: 97).

Las piezas de graffiti *hip hop* provocan un juego con el lugar en tanto soporte de inscripción, como así también en tanto espacio de propiedad y uso. Esto genera una interrelación constitutiva con los espacios, muy distinta a la que las regulaciones y convenciones proponen, el graffiti toma la estructura y le confiere un uso propio y distinto, construyendo sentidos en esa interacción.

6.5. El muro, lugar de interacción

Al pensar el muro, lo hacemos “en el sentido más general de límite de una ciudad, (...) se puede aducir entonces, todas las superficies de los objetos de la ciudad como – lugares límites – eventuales espacios de inscripción y representación” (Silva, 1988:32). En tanto tal, el muro permite ser entendido como un espacio vivo, en el cual las relaciones que tienen lugar en su superficie evidencian la constante vinculación entre variadas expresiones.

En cuanto a la elección de los espacios, es evidente que no todos los soportes son lugares propicios para la interacción de múltiples voces que se prolongan en el tiempo. Sobre trenes y subtes, por ejemplo, es imposible detectar interacción o historia debido al alto grado de persecución que sufre la práctica en esos soportes. Tampoco se puede observar un alto grado de interacción en elementos urbanos de muy pequeño tamaño o excesivamente expuestos. En contrapartida, los laterales de las vías férreas, los frentes de fábricas o de casas abandonadas y los espacios permitidos son lugares sumamente favorables para el diálogo.

El primer graffiti escrito sobre cualquier superficie “limpia” actúa de detonador, realiza el gesto de apertura a un diálogo que se prolongará en el tiempo por el período que aquel graffiti exista. El gesto de apertura es el más controvertido, pero la práctica de diálogo es la que permite el juego; por tanto es más atractivo dialogar con otros graffitis que abrir un espacio en el que se dialogará recién cuando aparezca al menos el segundo graffiti. En la interacción habrá respuesta sobre el primer graffiti, consenso, adhesión, réplica y, por qué no, tachadura. Las pintadas se relacionan en ese espacio tomado por el graffiti.

Los graffiti *hip hop* interactúan entre sí, evidenciando vínculos entre las piezas, continuidades temáticas, respuestas de unas piezas hacia otras, como también anulación, tachones y borrones. El hecho de que en muchos casos los graffiteros salgan a escribir con la *crew* hace que la interacción entre piezas sea simultánea; en otros casos existe una distancia temporal hasta la aparición de otra voz en el mismo soporte.

La continuidad temática mencionada refiere a que las *crews* queman el espacio con sus piezas y ese accionar no implica escribir y dibujar cambiando de tópico, sino generar un tema y una estética común, con continuidad y enlace. Todas las pintadas conjuntas comparten un mismo color de fondo y las tipografías se entrelazan con figuras que las señalan, las miran, las montan, o las disfrutan.



Continuidad temática: Castillo y Canard, Chacarita. 22/03/2008.

Indefectiblemente hay diálogo en estos tipos de creación conjunta. Es un diálogo estético, de figuras y formas que realizan una conversación determinada en torno a un tema y lo desarrollan con distintas ópticas y estilos. Es una conversación icónica entre *writers*, y por tanto entre sus piezas de graffiti, que alternativamente presentan sus ideas o afectos.

La aparición de distintas voces, en otros casos, sufre una distancia temporal. Si bien son todas manifestaciones de graffiti *hip hop*, la superposición y los nexos, como así también el deterioro mayor de unas piezas que de otras, evidencian el paso del tiempo entre el graffiti que abrió al diálogo y las respuestas plasmadas (ver fotografía n° 33). Por otra parte, en la interacción se establecen distintos vínculos. Los graffitis se inscriben borrándose unos a otros, pisándose en el espacio y superponiéndose en la búsqueda de la simple existencia (ver fotografía n° 34).



Búsqueda de la existencia:

José Antonio Cabrera y Scalabrini Ortiz, Palermo. 10/02/2008.

A su vez, a raíz de la accesibilidad de los soportes, también participan del diálogo otras manifestaciones urbanas. Son múltiples las voces que accionan sobre un mismo soporte y participan de la interacción: graffitis de leyenda, *stencil*, murales callejeros y otras manifestaciones de *street art* (ver fotografías N° 24 y 25). Como explica Gándara, “La estética *hip hop* se mezcla e interactúa con mensajes graffiteados callejeros de diversa índole, mas o menos elaborados, y comparte con ellos no sólo los espacios de inscripción sino además una serie de rasgos” (2002:31).

Kozak (1990) describe ciertas políticas graffiteras que refieren fundamentalmente a escribir abundantemente sobre cualquier pared o superficie y tachar lo ya escrito demostrando oposición hacia aquello que se tacha. Lo nodal resulta ser que, en ese mismo

acto, se establece una lucha urbana por los sentidos con los cuales se identifica una sociedad. Asimismo, aclara la necesidad de comprender que no se tacha sólo por manifestarse en contra, sino que muchas veces ello ocurre en la intención de accionar en ese espacio. Estas prácticas que otorgan vida al muro existen en función del alto grado de interacción al que da lugar cualquier graffiti, en el cual sin duda incluimos y destacamos al graffiti *hip hop*.

El soporte puede contener diálogos desbordantes y atolondrados como así también interacciones medidas y cuidadas. En los soportes que no sufren blanqueamiento, se despliega un tipo de interacción sostenida en el tiempo que permite contemplar la historia en su superficie y las secuencias temporales de relación entre las distintas inscripciones. Es en estos espacios donde se hace innegable la característica dialógica que poseen las imágenes, interactuando desde su cualidad icónica.

Garí es el autor que más se ha dedicado a indagar respecto al diálogo mural. Si bien arriba a conclusiones interesantes sobre el graffiti de leyenda, con respecto al graffiti pictórico entiende que:

En cuanto al papel de la imagen en esta cuestión, hay que decir que es nulo (...) no puede existir progresión temática, en efecto, en la imagen fija, ya que ésta no puede desarrollar ningún tipo de secuencia (...) lo que hay en los signos icónicos no cinéticos es, puramente, cambios de tópico o de tema (1995: 131).

Basándonos en nuestras observaciones y siguiendo a De Diego (1997), quien cuestiona esta afirmación de Garí (1995), postulamos que en el graffiti *hip hop* también se establece diálogo. Un diálogo que no es letrado, pero en el cual las piezas icónicas generan vínculos manifiestos en los muros, en virtud de la significación de la expresión plástica y los modos de relación con las otras expresiones.

Los soportes utilizados como canal son espacios impropios, apropiados (por el graffiti) para el diálogo. En este aspecto coincidimos con Garí en que:

La lección del graffiti - desde el otro lado de la ley - es que la necesidad comunicativa, intrínseca en el ser humano, no puede ser comprendida en un estrecho marco pre - establecido con unas reglas promulgadas desde arriba. Al fin y al cabo, la pulcritud extrema, en una pared, siempre será una invitación para la locuacidad extrema (1995: 263).

El graffiti *hip hop* construye y participa, junto a otras expresiones urbanas, de estos espacios de interacción libre y espontánea, que son canales de comunicación sin agentes moderadores, ni verticalidad o control en el diálogo, donde “no hay tema cerrado”

(Mazzilli, 1996: s/p). La materialidad inmutable del muro se convierte de este modo en uno de los espacios más vivos, cambiantes y desbordantes de la ciudad.

6.6. Límite entre el espacio público y el espacio privado

La abolición de los marcos ejercida por el graffiti, como práctica desbordante, desdibuja los parcelamientos de la propiedad estipulados por las paredes medianeras y hace de las distintas construcciones un cuerpo indisociable. Este accionar trae aparejada una cuestión de límites, más conflictiva aún: el graffiti *hip hop* se inscribe en el umbral entre lo público y lo privado. Los frentes y los cercos de muro divisorio son las paredes que actúan de materialidad lindante entre dos propiedades distintas, pero sobre todo divisorias de dos espacios sociales distintos.

Tanto Kozak (1990, 2004) como Mazzilli (1996) se interesan por esta temática. Para Kozak, el graffiti es:

Escritura transgresora que (se) escribe (en) los límites de la propiedad (el frente de una casa es línea divisoria, umbral demarcador entre la calle y la casa, entre lo público y lo privado; un frente graffiteado muestra, a la vez, ser escritura en el límite y acerca del límite) (1990:6).

Para Mazzilli, “las paredes están en el límite de lo público y lo privado, los graffitis también. Pero mientras las primeras defienden la intimidad y la propiedad privada, los graffitis la transgreden, la toman por asalto, la desnudan” (1996: s/p). Según este autor, el graffiti actúa como mediador entre la esfera de lo público y lo privado, ubicado en la pared: espacio transicional.

De estas definiciones se desprenden tres ideas centrales: cierta crítica a la vida íntima e individual que efectúa el graffiti por el lugar en que se inscribe, su carácter mediador, y la característica transgresora que se le otorga.

Respecto de la crítica a la vida íntima e individual, es evidente que el graffiti, escribiendo el límite, por un lado lo hace evidente y por otro lo burla. Hace evidente el muro y su función de distinguir de modo tajante lo individual y lo colectivo. El graffiti *hip hop* llama la atención sobre la existencia de ese límite, como una luz de alerta. Así, despierta la idea de cuestionamiento de lo habitual, volviendo evidente las estructuras de propiedad de la sociedad moderna y sus contradicciones.

Esa luz de alerta es colorida e inquieta, no se sumerge en entender el límite como algo tedioso, sino como algo a no olvidar e interesante de burlar. La cuestión principal es que no burla el umbral en tanto traspasarlo, sino haciéndose vivamente presente en el límite mismo. Garí postula que:

Como las hierbas indómitas que reaparecen sobre el asfalto de las autopistas mejor construidas (...) los trazos que invaden los muros de la noche a la mañana desertan del sentido para integrarse en una realidad telúrica. (...) Lo real así pues, emerge en el graffiti a través del soporte, a pesar de los signos. Incluso cuando este soporte característico cambia (...) (siempre) retoma esta masa de discurso informe que la urbe mastodónica guarda entre sus pliegues más íntimos (1995:237).

El carácter mediador del graffiti *hip hop*, por tanto, no debe entenderse como reconciliador entre lo público y lo privado, sino como aquello que existe en medio de dos espacios, sobre el muro divisorio, al cual le impide pasar desapercibido.

En relación a la tercer idea, escribir en una propiedad privada o pública sin ninguna autorización va en contra de la ley. Esto implicaría cierta transgresión pero, dependiendo de cómo concibamos lo transgresor, las pintadas *hip hop* pueden o no ser entendidas de este modo, temática que abordaremos más adelante.

Mientras que las medianeras separan una individualidad de otra, los frentes y cercos de muro divisorio separan lo individual de lo colectivo. El graffiti *hip hop* actúa de modo travieso sobre la ciudad, comprende la diferencia de espacios (público - semipúblico - privado) y a veces se inscribe sobre unos u otros. Los provoca de modos opuestos, actuando como si no existieran dichos límites y la ciudad fuera un todo, pero a su vez remarcando el límite que la hace un espacio fragmentado.

6.7. En propiedades en venta o abandonadas

Las propiedades en venta pero, por sobre todo los lugares abandonados son espacios fértiles para la aparición del graffiti *hip hop* porque suelen estar poco controlados ya que sus dueños no los habitan. Las propiedades en venta a las que se hace alusión son casas, negocios, etc., viejos y deteriorados que son vendidos prácticamente para ser demolidos. Es por ello que en ningún caso son espacios habitados. De hecho, la mayoría de estos lugares se encuentran tapiados o rodeados de cercos aislantes de la vía pública.

La materialidad del soporte en estos casos es sumamente interesante, ya que es la más irregular de todas. Las paredes, no sólo cuentan con texturas e irregularidades propias del diseño arquitectónico, sino que además se suma el deterioro y desgaste propio del profundo trabajo del tiempo. Los muros suelen estar a medio derrumbar, descascaradas las pinturas y salidos los azulejos. Sumado a esto, las plantas crecen naturalmente entre los ladrillos y salen por las ventanas sin vidrios; y las manchas de humedad hacen estragos.

Otra cualidad propia de estos espacios es que la mayoría de las aberturas se encuentran tapiadas. Puertas y ventanas son cubiertas con ladrillos o bloques de cemento para evitar que los espacios sean violados o intrusados. Esta mezcla de factores constituyen un soporte sumamente irregular y variable. Sin embargo, el graffiti *hip hop* se inscribe en estos espacios apropiándose de las características del soporte.



El graffiti y el soporte: Neuquén 1700, Caballito. 29/06/2008.

En estos soportes pueden encontrarse gran variedad de tipografías pero dependerá sobremanera de la textura del mismo. Los dos estilos más frecuentes son las *bubble letter* y los *platas*. Estos últimos casi siempre en los soportes más irregulares, como son las paredes que conjugan cerámicas, cemento, ladrillos, cortinas de enrollar, etc. En ningún caso se ejerce respeto por los marcos establecidos por la fisonomía del soporte. El graffiti pasa del

ladrillo al cerámico, del cerámico a la puerta y de ella a la ventana, siendo el factor de unión de todas las texturas (ver fotografía n° 35).

Si el soporte es liso se observan tipos de letra más complejo, pero es inusual; tampoco se observan muñecos, ni mensajes. Los espacios abandonados o en venta se caracterizan por albergar las tipografías más simples, la complejidad está dada por la materialidad del soporte. Los espacios abandonados y/o en venta de soportes irregulares suelen estar bombardeados, lo que no quita que existan algunos casos de incendio, sobre todo en los muros más lisos.

En los casos donde se produce el incendio del soporte, el graffiti *hip hop* convive con distintas expresiones callejeras, como son graffitis de leyenda, *stencil*, y otras expresiones de *street art*. En estos casos, las distintas manifestaciones urbanas se superponen entre sí, se borran y tachan. No se realiza como un gesto agresivo, sino como una necesidad primordial de pintar y usar ese espacio de forma grandilocuente.

En virtud de su abandono, nunca son blanqueados, lo que permite observar la historia del soporte. Esta genealogía del espacio es doblemente interesante, porque agrupa la historia de la materialidad del soporte en sí, como ser una primera construcción, su desgaste y el tapiado; sumado a la genealogía de los propios graffitis, que según sus colores, su descascaramiento y sus formas permiten dar cuenta de su edad. Además, el hecho de estar superpuestos muestra las diversas capas de pintura que fueron inscribiéndose en esos lugares, hasta ver una pieza completa, que es la pieza más nueva sobre otras más antiguas que asoman desde los costados de esta última. Asimismo se observan graffitis inconclusos y muy básicos.



Genealogía del espacio:
Crámer y
Concepción
Arenal,
Colegiales.
22/03/2008.

6.8. Una expresión revitalizadora

Las propiedades abandonadas y en venta, los frentes deteriorados, las aberturas tapiadas y las construcciones a punto de desmoronarse son lugares que poseen un gran atractivo para las piezas de graffiti *hip hop*. Si bien esto está motivado en muchos casos por la baja o nula vigilancia que sufren dichas propiedades, ésta no puede considerarse una razón terminante, ya que se han observado propiedades que por más deterioradas que estén, se encuentran habitadas. Podemos afirmar que el graffiti *hip hop* surge en el espacio deteriorado, viejo y desgastado, pero ¿por qué surge allí?

Es tan constitutiva la relación de la pieza de graffiti con el soporte, que el graffiti *hip hop* indefectiblemente interactúa con lo abandonado, viejo, desgastado. Lo singular es que no se limite a las superficies lisas o nuevas, sino que prefiera el desafío de escribir en soportes inhóspitos.

Por otra parte, estos soportes, estéticamente descoloridos y estropeados por el paso del tiempo, les permiten a las piezas de graffiti emerger de forma más llamativa y visible. De algún modo, la materialidad de inscripción y la pieza fundan una relación solidaria en la cual la primera será revitalizada y minada de color, mientras que la segunda será mucho más visible y llamativa al colocarse sobre un contrastante gris corroído.

En la modernidad todo lo viejo se transforma en inservible y por tanto es excluido o disimulado. El graffiti *hip hop* florece en esos lugares abandonados, pero no pretende *aggiornarlos* o restaurarlos, sino hacer resurgir el deterioro con color y realizar un juego de contrastes. Un excluido (el graffiti) se aúna con otro excluido (lo viejo, deteriorado) para realizar un giro completo de sus sentidos.

El graffiti *hip hop*, en el caso porteño, actúa como expresión revitalizadora de los espacios abandonados, deteriorados y grises de la ciudad, llenándolos de luminosidad, color y vida, “implica ante todo una explosión de color en el corazón del gris urbano” (Kozak, 2004:64). Por tanto, las piezas de graffiti hacen evidente la existencia de estos espacios, otorgándoles una nueva vida, volviéndolos a hacer formar parte activa del tejido urbano. Ya no llamativos por su impecable construcción o su juventud, sino por sus colores y brillos que recuerdan tipos de elaboración arquitectónica y de modos de habitar pasados, muestran una historia propia de la ciudad y de la sociedad.

7. EL LUGAR DE LO VISIBLE

7.1. En cortinas de enrollar

Los graffitis en cortinas de enrollar cuentan con una cualidad particular otorgada por el propio soporte. Todos evidencian la materialidad de hierro, rayada, y su textura ondulada. Esta irregularidad del soporte se fusiona con la pieza y muestra una estética distinta a cualquier otro graffiti de la ciudad.

En este soporte se observa la convivencia del graffiti *hip hop* con graffitis de leyenda que, la mayoría de las veces, se tapan entre sí, se pisan. Ésta es otra de las materialidades que permite dar cuenta de una cronología de escritura, no sólo por observar cuál es la pintada que se encuentra entera sobre el resto, sino por el envejecimiento de los colores y, en algunos casos, por los textos de los graffiti de leyenda.



Convivencia: Scalabrini Ortiz al 600, Villa Crespo. 29/06/2008.

Sobre estos soportes se destacan cuatro tipografías del graffiti *hip hop*: los *tag*, las *bubble letter*, los *throw up* y los *platas*. Las cuatro son formas de letras de pocos colores y su realización no demanda gran cantidad de tiempo. Los *tags* son de tamaño mediano, ya que las medidas del soporte lo permiten. En el caso de las *bubble letter*, los *platas* y los *throw up* (ver fotografía n° 36) sus dimensiones son de medianas a grandes, llegando en muchos casos a ocupar la totalidad de las cortinas de enrollar.

Las piezas se imprimen en cortinas de enrollar de negocios, en el límite con el espacio privado en uso, donde su realización implica la infracción de la norma, por tanto son poco elaboradas y en muchos casos de gran precariedad.



Tags: Honorio Pueyrredón al 700, Caballito. 29/06/2008.



Bubble letter: Scalabrini Ortiz al 400, Villa Crespo. 29/06/2008.



Platas: Monroe al 2500, Belgrano. 09/07/2008.

7.2. En los laterales de las vías férreas

Los laterales de las vías férreas de la Ciudad de Buenos Aires son el lugar emblemático del graffiti *hip hop*. Este soporte se caracteriza por su amplia extensión y por poseer texturas y materialidades diversas. Los paredones pueden ser de ladrillos, de cemento, lisos, revocados, emparchados, de texturas irregulares y corroídas, como de construcción más actual. La altura de los muros varía constantemente, pero es un continuo la característica de su extensión, limitada solamente por los pasos a nivel y la cuadrícula de las cuadras. Muchas veces los laterales de las vías son rejas o alambrados, lo que imposibilita escribirlos. En algunos casos, los laterales se constituyen de paredones construidos con el propio fin de delimitar el lateral de la vía férrea, en otros son los lados traseros de casas habitadas.

En este espacio se encuentra toda la diversidad de letras y de dibujos propios del graffiti *hip hop*. Es inusual que el graffiti *hip hop* esté acompañado de leyendas, pero sí es sumamente común hallar dibujos de paisajes, caras, plantas, animales, insectos, robots y otros objetos, entremezclados con las letras típicas de esta manifestación (ver fotografía n° 37).



Letras y dibujos: Laterales F.C.G.B.M, Belgrano. 09/07/2008.

Gran parte de las piezas inscriptas en este espacio se relacionan. Existen vastas extensiones en las que las obras respetan una cualidad estilística y se disponen de un modo encadenado. Esos graffitis dan cuenta de haber sido realizados en momentos simultáneos y a la vez evidencian un amplio despliegue de pintura y un importante esfuerzo de ejecución. La cantidad de piezas contiguas, la reiteración de alguna característica que actúa como hilo conductor entre ellas, y la inscripción de firmas, permite afirmar que se trata de un trabajo de *crew* y no de un único graffitero (ver video n° 1).

Por otra parte, dada la complejidad y el detalle de muchos de los graffitis, se entiende que son hechos en varios días. Además de las pintadas de extrema complejidad (ver fotografía n° 38), también se observan obras muy básicas, de principiantes. Al ser lugares sumamente tranquilos y con nula vigilancia, son utilizados como espacios de práctica y perfeccionamiento. Resulta muestra de esto que muchos graffitis están inconclusos o pintados dos veces uno al lado de otro, cambiando algunas formas o colores. En algunos casos hay dibujos de contornos sin rellenar y al lado el dibujo completo.



Piezas básicas: Laterales F.C.G.B.M, Belgrano. 09/07/2008.

Al igual que en los patios, en los laterales de las vías del tren conviven diversas expresiones urbanas. Además de graffiti *hip hop* se encuentran graffitis de leyenda y, por

sobre todo, pintadas políticas (ver video nº 2). La existencia de estas últimas atenta contra la vida de los otros graffitis; no sólo el espacio que ocupan es muy amplio, sino que en épocas electorales es muy factible que la totalidad de los muros quede cubierta por cal, para imprimir en ellos mensajes de partidos políticos.

De hecho, en muchos muros se observa una capa más cercana con letras inmensas de la pintada política sobre un fondo blanco de cal, y detrás de éste, las formas de graffitis anteriores que quedaron enterrados bajo la modalidad de promoción política (ver fotografía nº 39).

Más allá de la pintada política que actúa como fantasma para los graffiti de estas zonas, los laterales férreos son lugares en los que los graffitis se superponen, se cruzan y hasta en ocasiones se tapan entre sí. A pesar de la amplitud de espacio, las pintadas no se encuentran separadas de modo regular, sino que se conglomeran en los mismos lugares. La inmensa extensión de los paredones no guarda una característica única, como existen paredes sin pintar, también hay otras completamente quemadas. Es inusual ver un graffiti aislado; en caso de haber graffitis, los hay en cantidad. En los únicos casos en que se registran graffitis aislados es en los muros próximos al cruce de los autos.



Conglomeración de pintadas: Laterales F.C.G.B.M, Belgrano. 09/07/2008.

En estos espacios, al igual que en los patios, también se observa la historia plasmada en el soporte. Son materialidades muy utilizadas y por ello muchos graffitis se inscriben sobre otros. La cantidad muestra qué tan propicio es este espacio para el graffiti, pero la calidad

es la que demuestra la historia. La calidad refiere al deterioro de los materiales usados para pintar, como así también al mejoramiento estético de las piezas, con formas más complejas y elaboradas realizadas con posterioridad. Su ejecutor ha ido progresando y estos avances quedan plasmados en el muro.

En estos lugares, al igual que en los patios, se observa que en muchos casos, antes de realizarse la obra de graffiti, se pintó de algún color liso la superficie, en búsqueda de lugar entre la superabundancia de graffitis ya inscriptos en el muro. También en este soporte se observan graffitis borrados o tachados.

7.3. En trenes y subtes

Los trenes y subtes de Buenos Aires no poseen las mismas características que los neoyorkinos. Las observaciones para esta investigación muestran que, si bien son superficie del graffiti, no son su espacio por excelencia y menos aún el sitio donde se luzca el estilo de la pieza.

A nivel del soporte, los trenes y subtes están hechos de aluminio, son de textura lisa y se encuentran pintados a uno o dos colores. En algunos casos tienen inscripciones propias de la línea férrea, como por ejemplo *Metrovías*. Las interrupciones en la textura siempre se deben a la existencia de ventanillas, pero estas también son planas.

Los subtes poseen puertas móviles y poco deterioro externo, ya que se encuentran protegidos bajo tierra. En el caso de los trenes su deterioro externo es mayor, por su constante exposición, pudiendo estar despintados, mucho más sucios y deteriorados. En este caso las puertas son fijas.

Los tipos de graffiti *hip hop* escritos en trenes y subtes son *bubble letter*, *wildstyle*, *platas* y algunos vomitados. No se observan dibujos de personajes o muñecos, ni de formas tridimensionales. Tampoco abunda la escritura de mensajes, aunque en contados casos pudo observársela.

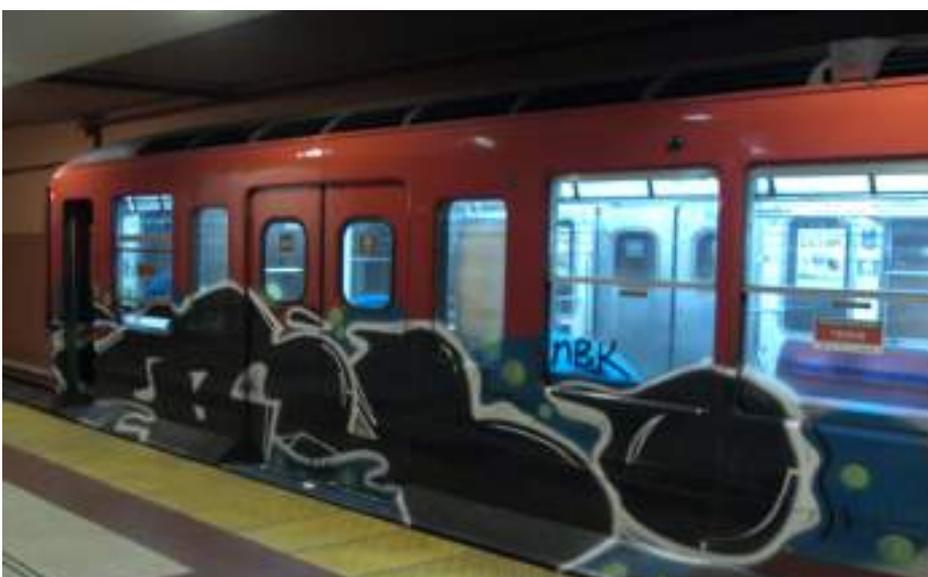


Mensajes: Subte de la línea A. 15/10/2007.

Si bien se conoce, gracias a Internet, que en Buenos Aires existe el *bombing whole car*, que consiste en pintar completamente la superficie del vagón, como así también el *front car*, pintando el frente del mismo, no se ha podido dar directamente con estas forma del graffiti *hip hop* para esta investigación.

Sí se contemplan casos de *end to end* (ver fotografía n° 40), donde el graffiti ocupa toda la superficie horizontal del vagón, pero sólo de un lado; y *top to bottom*, en la que se ocupa todo el espacio vertical del vagón, de arriba abajo. Asimismo, se denomina *silver train* a los vagones en los cuales se dibujaron *platas*.

En todos los casos es muy particular cómo el graffiti no se reduce a ningún tipo de marco. Sin respetar ni puertas ni ventanillas, las piezas se despliegan sobre el vagón como una totalidad que no permite que las aberturas actúen como interferencias.



Sin marcos: Subte de la línea B. 05/07/2008.

Es cualidad recurrente la precariedad de los trabajos, la realización en poco tiempo, la ausencia de detalles y la existencia de piezas en las que la pintura se encuentra corrida. Esto a su vez es subsanado por la utilización impactante de colores fuertes, contrastantes y brillantes. Se mantienen los juegos de luminosidad en las piezas y la utilización de pinturas metalizadas. Los trenes y subtes no son soportes en los que el *hip hop* muestra esplendor ni gran cualidad de estilo, pero sí presencia.

Los vagones graffiteados pueden poseer sólo una pieza o encontrarse incendiados, pero este último caso se da mucho más en trenes que en subtes. Es notoria la persecución constante que sufren las pintadas, ya que muchos vagones están lavados y rasqueteados, notándose tenuemente una pieza de graffiti.

La observación del graffiti es fugaz ya que las pintadas cambian constantemente. Raramente se puede dar más de una vez con el mismo graffiti en los vagones, no sólo por la cantidad de éstos, sino porque son blanqueados muy rápidamente. Por tanto es imposible hablar de una historia plasmada en el soporte.

7.4. Exposición, tiempo y movimiento.

La visibilidad del graffiti hace a su propia existencia. La pintada requiere ser visible para otro para cobrar sentido. Ser ignorado implica morir, con lo cual gran parte de la astucia graffitera parte de atraer la mirada y la atención de los transeúntes. La visibilidad del graffiti se encuentra íntimamente vinculada con su escenidad, esta última es considerada como uno de los criterios que lo constituyen como tal (Silva, 1987).

Referirse a la escenidad del graffiti implica entrecruzar factores propios de la pieza estética (como sus colores y formas) que lo hacen un espectáculo digno de atención, con factores externos (como el espacio y el soporte) que deben favorecer a su exhibición. La óptima conjunción entre espacio y expresión plástica potencia la visibilidad del graffiti, siendo en la escena donde se figura el lugar de la acción, a la vista del público. Cuando el graffiti es asimilado por el espacio, sin actuar como detonante, pierde su poder y su propia razón de ser.

La elección de los espacios está vinculada con los grados de persecución que sufre el graffiti y la factibilidad de ser blanqueado, pero además, depende del grado de visibilidad que adquiere la pieza. Por su ubicación, los graffiti de trenes y subtes, como los situados

sobre avenidas o lugares de mucha circulación, son los más visibles, no así los de zonas alejadas del tránsito u ocultas.

La visibilidad del graffiti *hip hop* no es tema menor. Por ello De Diego (1997), al pensar las zonas de graffiti en Zaragoza, lo hace en función de las condiciones de producción y exhibición de la pieza de graffiti *hip hop*. Para esto, el autor separa las piezas de graffiti en virtud de las zonas de inscripción, distinguiendo las zonas de alta visibilidad y las de abundancia de tráfico rodado.

La constante exposición física del graffiti influye sin lugar a dudas sobre su permanencia temporal: cuanto más expuesta se encuentra la pieza, adquiere mayor grado de visibilidad; pero junto con éste, aumenta su fugacidad. Como explica Silva, “la vida de estos grafemas no ofrece ninguna garantía de permanencia y pueden desaparecer o ser modificados o transformados inmediatamente después de su realización” (1987:33). En adición a las posibles modificaciones o al blanqueamiento, debe considerarse la acción del deterioro por cuestiones climáticas o por el paso del tiempo al que los relega la constante exposición física.

El graffiti *hip hop* despliega un uso lúdico del espacio, el tiempo y la visibilidad, su modo de aparecer en la ciudad, en algunos casos, establece complicidad con el espectador, jugando ellos mismos con la valencia de fugacidad que posee su aparición en escena. Los graffiti de cortina de enrollar, por ejemplo, sólo se hacen visibles de noche, los domingos y feriados; los de los trenes y subtes, sólo cuando éstos funcionan y en el momento exacto en que pasan por una determinada estación.

Otro caso particular son las piezas de graffiti inscriptas en los lugares de abundancia de tráfico rodado, zonas expuestas a espectadores en movimiento que contemplan efímeramente el graffiti; las pintadas en los laterales de las vías férreas también son ejemplo de esto. La aparición en espacios tácticos y controvertidos es la argucia de visibilidad del graffiti *hip hop*, del mismo modo es su acta de defunción firmada el día de su nacimiento.⁸

Aunque muchas piezas de graffiti *hip hop* poseen una complejidad estética que pareciera haber sido realizada para perdurar eternamente, su ubicación deja entrever que en la producción del graffiti ya se encuentra contemplado su carácter efímero. Por ello, creemos, como dice Bettetini, que lo efímero del graffiti actúa como un “gesto provocativo

⁸ Como menciona Milione (2006) siguiendo a De Diego (1997), también existen en la Ciudad de Buenos Aires, ciertas zonas de graffiti que no apelan a la escenidad. Estos espacios alejados son graffiteados en función de la demarcación del territorio. Asimismo, son utilizados como espacios de práctica y perfeccionamiento, donde los graffiteros desarrollan su estilo propio e interactúan como *crew*.

frente a un comportamiento social que ha hecho (...) de la continua transformación de la realidad en dato conservable, su modelo de cultura y de praxis comunicativa” (citado en Garí, 1995:248).

Por otra parte, las variantes en las materialidades sobre las que se inscribe el graffiti poseen un factor adicional, aún no analizado: la movilidad característica del propio soporte. Así, existen soportes de inscripción de carácter fijo como las paredes, y otros de carácter móvil como los trenes y subtes. En función de esta cualidad, se establecen diferencias marcadas en las piezas de graffiti *hip hop*, y a su vez se concibe evidente la necesidad del movimiento para la contemplación de la obra en su máximo esplendor.

En referencia a esta temática, De Diego (1997) citando a Chalfant entiende que en un primer momento, “el arte del spray evolucionó sobre los costados de los trenes (luego) se trasladó a las grandes superficies fijas de los muros de la gran ciudad sólo para estar más seguro, pero indudablemente el graffiti nunca pudo haber nacido en un medio inmóvil”. Las condiciones adjudicadas por el soporte móvil dieron características estilísticas a las piezas de graffiti *hip hop*, que luego conservaron al trasladarse a soportes fijos. El graffiti *hip hop* posee una diferencia en relación a otros graffitis icónicos y es su carácter cinético. Si no se mueve el graffiti, es necesario el movimiento del espectador.

Los graffitis pintados en soportes móviles son de corta existencia y de baja complejidad. Esto no sólo se debe al alto grado de vigilancia y castigo que sufre la práctica, sino también a la rapidez con la que son borrados por las empresas ferroviarias. Las piezas de soportes móviles se destacan principalmente por el contraste de los colores y el brillo de las pinturas utilizadas. No son piezas de gran complejidad y detalle, pero resultan llamativas por la mezcla de colores fuertes en el conjunto. En este caso quien se mueve es el graffiti, buscando ser visto por el espectador inmóvil.

Resulta vital la relación que establece Kozak entre el graffiti *hip hop* y la cultura audiovisual:

El impulso cinético común a la cultura de la velocidad audiovisual se manifiesta en los graffiti *hip hop*. De hecho, los trenes y subtes pintados de arriba abajo que solían verse en la ciudad de Nueva York, por ejemplo, se instalaban cómodamente – desde la perspectiva del espectador urbano que los veía pasar fugazmente- en la velocidad audiovisual contemporánea. Y a la inversa, los murales *hip hop* que el pasajero de trenes suburbanos en Buenos Aires atisba desde la ventanilla del tren se presentan como películas (aunque mudas) a todo color (2004: 67).

En el caso de los graffitis ubicados en soportes fijos y de alta visibilidad, éstos suelen ser realizados con pinturas metalizadas. Durante el día estas piezas no son tan llamativas

ya que se ven de color gris, pero de noche, en el momento en que los vehículos pasan por esos lugares, las piezas se iluminan y renacen de modo sorpresivo, provocando un reflejo de luz instantáneo. De Diego entiende que de este modo la pieza logra “un tipo de expresión cinética asociada al movimiento implícito del espectador en la que este mismo cinetismo convierte la obra en un tipo visualmente efímero” (1997. s/p).



Reflejo de luz:
Rodríguez Peña y
Santa Fe, Recoleta.
19/03/2008.

Otra forma de cinetismo propia de los soportes fijos está dada por el encadenamiento espacial de las piezas. Más allá de la superabundancia en primera impresión, la contigüidad física y de contenido, en el espacio, se encuentra íntimamente vinculada con el movimiento. Las piezas de graffiti poseen correlación unas con otras y/o con elementos y personajes, que actúan de conectores entre las distintas piezas, esto les confiere “una relación manifiesta de montaje” (De Diego, 1997: s/p).

Pero además, las piezas de graffiti correlativas en espacio y contenido tienen un tipo de articulación que logra que imágenes en rigor fijas simulen el movimiento. Para ello, son utilizados ciertos recursos gráficos como los movilgramas (líneas que simulan la trayectoria de un móvil) y las figuras y letras tridimensionales (Kozak, 2004).

Las pintadas se ubican en lugares estratégicos del tejido urbano, la mayoría de las piezas de graffiti *hip hop* se sitúan en avenidas sumamente transitadas y en lugares que otorgan una vista favorable desde los medios de transporte. Los *tags* escritos en elementos del espacio público, sobre la cara del elemento que linda con la calle y en relación con el sentido de la misma, explicitan cómo la inscripción apela a ser observada por espectadores que transitan en automóviles. La repetición de graffitis marca trayectorias y recorridos

visuales (Kozak, 2004). Así, existe cierta concordancia entre la ubicación de los graffitis y los recorridos de los colectivos o las inscripciones en avenidas importantes. Los graffitis son:

Dibujos en movimiento; rápida sucesión que va armando en la cabeza del recorridor urbano una película (...) pero es también – luz roja o frenazo mediante-imagen detenida, nudo o condensación (...) (de imágenes) en el espacio. (...) La lectura en movimiento significa entonces: pasaje, sustitución y repetición (Kozak, 1990:24).



Sucesión de graffitis – recorrido visual: Av. San Juan al 800, San Telmo. 05/08/2007.

Lo expuesto nos permite afirmar que la visibilidad del graffiti es estratégica y de importancia decisiva para su desarrollo, mostrando cierto plan de emplazamiento que, en la búsqueda de no pasar inadvertido, considera factores como el lugar, el tiempo, la estética y el movimiento. Los graffitis *hip hop* juegan con la movilidad de los soportes y de los espectadores; se burlan de la efimeridad de su existencia; se conjugan estratégicamente con el nivel de tránsito, con la luminosidad de las cuerdas y con los recorridos de los colectivos.

La pieza de graffiti porteña toma características de la cultura audiovisual, se sustenta en su cualidad efímera y reutiliza los elementos urbanos, creando de este modo un importante plus de sentido. Su puesta en escena le asegura visibilidad e impacto y la lleva a reavivar los sentidos de una gran ciudad monótona y rutinaria.

7.5. Interpela a la ciudad

Todo lo hasta aquí expuesto nos permite afirmar que las piezas de graffiti *hip hop* juegan con los sentidos, lo otro del pensamiento, en el binomio mente-cuerpo constantemente reivindicado por la sociedad moderna. Las pintadas se encuentran en una búsqueda persistente de despertar lo sensorial, no lo racional.

La idea de Kozak de que esta expresión plástica “como todavía no se ha convertido en moneda corriente y desgastada, irrumpe en el espacio público de forma bastante inesperada y casi fuera de lugar” (2004:164), se vincula con un tipo de manifestación que apela a algo opuesto al pensamiento. Desde las piezas de graffiti se produce una fuerte interpelación al espectador, en la búsqueda de estimular sus sentidos de una manera inesperada y sugestiva.

Nuestros sentidos son el modo de contactarnos con el mundo, de hacer entrar el entorno a nuestras vidas y de actuar sobre ese contexto que nos contiene a diario. Esta propuesta de avivar los sentidos sin evadir la realidad cotidiana forma parte de ese plus, del cual se habla en el apartado anterior. El graffiti *hip hop* muestra el espacio cotidiano enfatizando todas sus variantes, matices, riquezas y sabores. Se compromete a través de la interpelación de los sentidos con el mundo que lo rodea para otorgarle color y vida, reconstruyéndolo en un espacio agradable de habitar. Hace de la percepción el nexo con la ciudad y no la evasión.

Casualmente, no es necesario saber leer para apreciar un graffiti *hip hop*, ya que este tipo de pintadas transforma la letra en imagen, en una expresión plástica abstracta, acompañada de figuras que parecieran vivir en un mundo mágico dibujado, de color y brillo (ver fotografías n° 41).



Mundo mágico: Tucumán y Anchorena, Balvanera. 09/03/2008.

Como explica Mazzilli:

La ciudad es un vasto escenario donde los graffitis irrumpen dando algo así como un color imprevisto al decorado. Modifican la escenografía, confunden a los actores, desestructuran el rutinario transcurrir por el espacio. Imponen otros ritmos, ponen en duda la linealidad del tiempo, restituyen lo misterioso a través del azar y el asombro (1996: s/p).

Las figuras y personajes confirman este accionar, observan la ciudad, interpeándola con su mirada: alegre, triste, enojada, dulce. Convocan al transeúnte, estimulando sus sentidos de una manera inesperada y sugestiva, le impiden ser indiferente (ver fotografías nº 42 a 48).



Mujer: Tucumán y Anchorena, Balvanera. 09/03/2008.



Figura: Irigoyen y Yermal, Villa Luro. 10/02/2008.



Dragón: Agüero y Charcas, Recoleta. 08/04/2008.



Anteojos: Gallo y Mansilla, Recoleta. 08/04/2008.

7.6. De los mensajes

Las piezas de graffiti *hip hop* evidencian una fuerte influencia cultural extranjera y de otras disciplinas. Asimismo muestran una distinción de género que se plasma en el contenido y las formas de las pintadas en tanto mensajes. En este apartado nos dedicamos a describir brevemente estos aportes e indagar su influencia puntual en las piezas porteñas.

La creación del *tag* de cada graffitero, como así también la elección de los nombres de las *crews*, evidencian la influencia de la cultura norteamericana en el graffiti *hip hop* de Buenos Aires. Los alias que otorgan identidad a los graffiteros son en su mayoría palabras en inglés (como *Craig, Tay, Jonis, Nerf, Wose, Bone, Junior Ghost, Roy* y *Jazz*, entre otros), algunos son nombres propios y otros son de fantasía pero nunca son el nombre de pila real del *writer*. En relación a los nombres de las *crews*, éstos son las iniciales de un conjunto de palabras en la mayoría de los casos también extranjeras, como *TAM (Teko and Maze)* y *DTC (Destroy the Cops)*. En otros casos, los graffiteros porteños toman palabras de la cultura del graffiti norteamericano y las asimilan al lenguaje local (Milione, 2006) sumándole terminología nacional, como por ejemplo, *DSR (Dique Spray Rebels)*.

Con respecto a la estética de las piezas y sobre todo en la confección de los muñecos y personajes, a la influencia internacional se suma una fuerte marca de la cultura audiovisual. Las pintadas no sólo muestran este aporte en tanto a la cualidad cinética de las mismas,⁹ sino también en la incorporación de formas y estilos similares a dibujos animados o de cómic, con cierta apariencia de ciencia ficción o futurista.



Influencia de la cultura audiovisual:

José A. Cabrera y
Acuña de Figueroa,
Palermo. 19/03/2008

⁹ Ya desarrollada en el apartado 7.4.



Influencia de la cultura audiovisual:

Av. Parque y Correa,
Saavedra.
30/03/2008

Por otra parte la expresión plástica analizada nos permite pensar a la práctica de graffiti *hip hop*, como un accionar de género masculino. Esto se manifiesta no sólo en los *tags* de los graffiteros, sino también en el contenido de los graffitis. Muchos de los personajes observados son mujeres, de rostros agraciados, con cuerpos sensuales, y dibujadas en poses eróticas.



Rostros femeninos: Tucumán y Anchorena, Balvanera. 9/03/2008



Poses y cuerpos sensuales: Castillo y Canard, Chacarita. 22/03/2008

Como explica Milione, la participación femenina es escasa “Si bien la mujer tiene un rol dentro de la *crew*, este rol no es protagónico ya que (su) función (...) es la de acompañar al graffitero en el momento de hacer un graffiti; son ‘amigas de’, ‘novias de’, etc., pero no son integrantes de una *crew*” (2006: 34 y 35). La autora relaciona esta escasa participación con el carácter ilegal de la práctica y la necesidad, en muchos casos, de escapar

rápida de la policía o de las empresas de seguridad. La casi nula participación de la mujer en la práctica graffitera es inversamente proporcional con su aparición en las piezas de graffiti. Esto implica una fuerte presencia de la figura femenina en el contenido de los mensajes, pero expresada desde la mirada masculina del *writer*.

Lo expuesto nos permite entender al graffiti *hip hop* como un fenómeno que constitutivamente se encuentra atravesado por influencias culturales diversas. Estas influencias vinculadas con las características propias de las *crews* porteñas, muestran el carácter relacional de la cultura *hip hop*. En ella se dan continuas apropiaciones, préstamos e interacciones y, a su vez, se atribuyen distintos lugares a lo masculino y lo femenino; esto queda indefectiblemente plasmado en el mensaje.

8. INVITACIÓN DE INGRESO AL ESPACIO SEMIPÚBLICO

Algunos museos y centros culturales de Buenos Aires realizan exposiciones de *street art*, en las cuales se presenta al graffiti *hip hop* como una de las variantes; diferentes locales comerciales contratan a escritores de graffiti *hip hop* para cubrir las paredes de sus comercios. El ingreso del graffiti *hip hop* a estos espacios, y sobre todo el hecho de convertirse en un producto de consumo, modifica radicalmente sus características constitutivas, poniendo en riesgo su calidad de graffiti. “Parece evidente que los graffiti adquirieron en estos años prestigio y legitimidad popular y pretende ser utilizado, aprovechado y metabolizado por el sistema” (Mazzilli, 1996: s/p).

8.1. En espacios privados colectivos

Los graffitis plasmados en espacios privados colectivos son realizados a partir del deseo del dueño de la propiedad, mediando una retribución económica. En este caso, si bien las características del soporte continúan siendo plenamente trascendentes, no son ni obstáculo ni beneficio. Al surgir en un espacio convocado, el soporte se acomoda a la necesidad del graffiti. La mayoría de los lugares poseen paredes lisas y de un solo color, pero si esto no es así el graffitero tiene todo el tiempo que desea para elaborar su pieza. El soporte no influye sobre su fisonomía y la vigilancia o el peligro de blanqueamiento tampoco.

Los espacios en los que se hallan estéticas *hip hop* bajo estas características son bares, galerías y frentes de comercios, entre otros. Estos son locales que venden productos o servicios tales como tatuajes, instrumentos musicales, *peircing*, ropa alternativa, bares *under*, peluquerías modernas, entre otros. La *Bond Street*, por ejemplo, es una galería en la que abunda esta estética (ver fotografía n° 49).

Los graffiti se hallan tanto en los frentes, como al interior de estos espacios. En el caso de las piezas ubicadas al interior, resulta evidente la contratación del graffitero para realizar la pieza, pero en el caso de los de exterior, el ojo no entrenado puede confundirlo con un verdadero graffiti. Es ejemplo de esto la inscripción de *La Bisabuela*.



La Bisabuela: Av. Francisco Beiró y Av. San Martín, Villa del Parque. 17/02/2008.

En este caso el graffiti con letras burbuja se inscribe en una cortina de enrollar, lugar por excelencia del graffiti. El nombre inscripto en la marquesina del negocio se condice con el graffiti, pero juega con la posibilidad de que no se descubra a primera vista.

En los casos de graffiti *hip hop* en espacios privados colectivos existe un verdadero respeto por los marcos establecidos y en caso de no existir es porque esto también fue pautado con anterioridad. En relación a las tipografías, en estos espacios se observan ciertas distorsiones en las formas y colores de las tradicionales del estilo *hip hop*. Se encuentran *tags*, *bubble letter*, estilo *3D* y una especie de *wildstyle* pero muy deformado.

Los *tags* nunca se inscriben solos, siempre son la firma de una obra superior. En algunos casos, éstos siguen conservando su carácter ilegible pero la pieza que firman siempre es de fácil lectura. Con respecto a las letras burbuja y a las de estilo *3D* son muy similares a las que se observan en otros espacios, pero siempre dan cuenta de un trabajo más elaborado o complejo que la mayoría de piezas ubicadas en el espacio público. En la calle, las *bubble letter* no contienen gran abundancia de colores y siempre predominan los colores claros; contrariamente, en los espacios privados colectivos, los colores son mucho más variados y no necesariamente claros o brillantes. Las letras *3D* conservan sus características habituales, en su mayoría.

La estética del *wildstyle* es la que se encuentra más transformada al ubicarse en estos soportes plenamente permitidos, ya que en función de ser necesario hacer evidente el

nombre del lugar en el que pintan, a modo de publicidad del comercio, requieren de ciertos cambios. Las letras que habitualmente se caracterizan por ser casi ilegibles, entrelazadas e intrincadas, abren su fisonomía para permitir la lectura. Igualmente, conservan la multiplicidad de colores y brillo característica del graffiti *hip hop*.



Sprite: Galería
Bond Street.
19/03/2008.

El ejemplo de *Sprite*, en la *Bond Street*, no sólo se encuentra pintado en las paredes sino que las mesas y las sillas repiten esa estética, similar al *wildstyle* pero sin llegar a un nivel de deformación tal que impida reconocer la marca. Por otro lado, la pieza está acompañada de los colores tradicionales de dicha marca, pero potenciados por el brillo y las sombras habituales. Asimismo, la siguen en colores similares las figuras propias del graffiti *hip hop* (ver fotografía nº 50). En muchos casos, el *wildstyle*, ante la dificultad, es omitido completamente.

Es numerosa, en estos soportes, la aparición de muñecos y personajes, realizados con un máximo grado de perfección y detalle. Éstos poseen plena similitud con los personajes que se encuentran en el espacio público (ver fotografías nº 51). Además, es característica la abundancia de mensajes y ciertos escritos con tipografías ajenas al graffiti *hip hop* y propias de la cartelería de locales tradicionales, desnaturalizando al graffiti *hip hop* que se caracteriza por ser más icónico que de leyenda. Sumado a esto, siempre se lee claramente una dirección de correo electrónico o un teléfono donde contactar al graffitero que realizó el trabajo.



Muñecos en comercios:
Galería *Bond Street*.
19/03/2008.

En estos casos, por razones obvias, no se observa ningún tipo de historia en el soporte, ni la convivencia del graffiti *hip hop* con otras manifestaciones urbanas. Tampoco existen borraduras ni tachaduras y no se encuentran graffitis inconclusos. La cantidad de los mismos puede ser vasta, pero es imposible hablar de incendio o bombardeo ya que la aparición de los graffiti en esos espacios es estratégicamente pensada y no se relaciona con una ocupación territorial. Es una composición plástica.

8.2. En museos

Los graffitis en los museos son expuestos bajo dos modalidades: en fotografías tomadas del espacio público o en muestras tangibles de las piezas de graffiti realizadas en el propio museo. En este último caso, las mismas se observan realizadas sobre las paredes de los lugares de exposición o sobre paneles gigantes que simulan muros. Aunque en estos casos no media la retribución económica, los graffiteros son provistos del material para trabajar y del “reconocimiento” que pudiera otorgarle la muestra.

Los graffitis de museo comparten la característica del soporte de los espacios privados colectivos: las cualidades del soporte continúan siendo importantes pero no participan en la estética de la pieza, actúan como soporte neutro. La materialidad sobre la que se inscribe la pieza, en estos casos, no trae desafío alguno a la pintada.

En los lugares donde se observó la pintada directamente sobre las paredes, como en la exposición realizada en el Centro Cultural Rojas, llamada “*Street arte* en el Rojas”, los graffitis se realizaron sobre paredes lisas y de un solo color (blanco). No sólo el soporte no

influyó sobre las formas de las piezas sino que, además, la vigilancia se convirtió en convocatoria, y el blanqueamiento fue pactado para la finalización de la muestra.

En otros centros de exposición directamente se opta por la fotografía y los paneles, sin permitir que el graffiti se plasme sobre las paredes. Éste fue el caso del Palais de Glace, donde tuvo lugar la muestra “Ficus Repens, enamorados del muro”. Las piezas que se observaban fueron ubicadas en grandes paneles entregados a las manos de los graffiteros. Allí se repitió el mismo tipo de vínculo con el soporte que en el caso anterior. Pero en esta muestra, también hubo exhibición de fotografías de piezas, contextualizadas en sus soportes/ espacios originales de aparición, es decir, en la calle.

Lo que resulta llamativo de este caso es la cartelería de la exposición, la cual dejó constancia de la distancia de la institución con cualquier implicancia contravencional del graffiti en espacios no permitidos (ver fotografía nº 52).

Los graffitis de museo respetan plenamente los marcos pautados, al punto de delimitar el espacio en que se simula un no respeto por ese encuadre o un libre albedrío de los *writers*. En estos casos no es necesario investigar sobre el blanqueamiento, ya que finalizada la exposición se retiran los paneles y las fotografías dejando la sala igual que antes de la muestra.

Con respecto a las tipografías, sobre paredes o paneles existe una fuerte necesidad del graffitero de mostrar lo mejor de sí, por tanto se destaca un predominio de los estilos más complejos del graffiti *hip hop*. Se observan *tags*, *wildstyle*, figuras y el uso del *bubble letter* en su máximo esplendor. Todas las tipografías se hallan entremezcladas con otros estilos.

El *wildstyle* graffiteado es similar al que se observa en la vía pública; no necesita hacerse legible, por tanto conserva el estilo auténtico no sólo de colores y luminosidad sino de un alto grado de entrelazamiento de letras.



Wildstyle de museo:
Ficus Repens,
enamorados del muro,
Palais de Glace.
23/08/2008

Las *bubble letter* son las que divergen mínimamente ya que son versiones mejoradas de las que se hallan en la calle, poseen más colores y mayor detalle, estando entremezcladas con algunas figuras.

Los personajes son los protagonistas, ocupan la mayor parte de los paneles. Las realizaciones son acabadas y perfectas, dando cuenta de un tiempo extenso para la confección y el detalle.



Personajes de museo:
Ficus Repens,
enamorados del muro,
Palais de Glace.
23/08/2008.

Asimismo, se observan los infaltables *tags* que firman las piezas, ya sea el del graffitero como el de la *crew*. En la muestra que tuvo lugar en el Palais de Glace se asignó una habitación a la inscripción de los distintos *tags*, como así también para la escritura espontánea de los concurrentes (ver fotografía nº 53).

En estos casos el factor vigilancia actúa de modo inverso al que lo hace en el espacio público. Mientras que en la calle el graffiti es perseguido y censurado, en estas muestras la vigilancia actúa protegiendo las piezas para que los concurrentes no las alteren.

Como se ejemplifica con las fotografías siguientes, las piezas que se observan en los paneles o paredes de los museos son similares a las que se hallan en espacios exteriores. Realizadas por el mismo graffitero, la estética de las piezas es prácticamente idéntica, pero el cambio de soporte actúa notoriamente; mientras que en el caso callejero, el soporte otorga al graffiti una fisonomía única relacionada con el espacio, en la pieza de museo el soporte es neutro.



Estética callejera:
Ramos Mejía y
Cangallo,
Caballito.
17/02/2008.



Estética de museo:
Ficus Repens,
enamorados del muro,
Palais de Glace.
23/08/2008.

Con respecto a los graffitis expuestos en fotografías, tienen las características mencionadas en este trabajo según su lugar de inscripción. Existe un predominio de fotos de graffitis llamativos y de compleja realización. No se exponen fotografías de *tags* en elementos del espacio público, ni piezas de baja complejidad en cortinas de enrollar. Tampoco se observan imágenes de pintadas en trenes o subtes, ni en espacios donde el graffiti es producto de una contraprestación económica.

En la muestra se dan a conocer ciertos datos de los graffiteros a través de pequeños paneles con un texto explicativo y su *tag*; o una fotografía de algún graffiti propio. Si bien

la mayoría de los graffiteros mantienen su carácter anónimo, dándose a conocer solamente con su alias, otros llamativamente optan por dar su nombre y apellido (ver fotografías n° 54 y 55).

8.3. Metamorfosis del graffiti, consecuencias de abandonar la calle

La comercialización de la estética *hip hop* o su conversión en objeto de arte indefectiblemente hace que el graffiti atraviese un proceso de estilización y adecentamiento. Martín Barbero propone estudiar a la cultura masiva desde un modelo popular, para ello distingue tres líneas de investigación: una que va de lo popular a lo masivo, una que va de lo masivo a lo popular y por último los usos populares de lo masivo. Para este punto del análisis, nos centramos en la línea sincrónica, la que va de lo masivo a lo popular. El autor esboza que los productos de consumo masivos traen sobre sí una “negación de los conflictos a través de los cuales las clases populares construyen su identidad” (1983:81). Por tanto se dedica a investigar primero la negación, a través de los dispositivos de masificación que implican despolitización, desmovilización y control. Y luego la mediación, lo que lo masivo hace con lo popular, capturando elementos de la vida cotidiana y poniéndolos en escena, a través de las operaciones de homogenización y estilización.

Convertido en objeto de arte y de consumo, el graffiti *hip hop* deja de lado sus características intrínsecas señaladas por Silva (1987). La marginalidad se pierde desde el momento en que se le otorga un circuito de comunicación al mensaje, el hecho de ser convocado le quita su ilegalidad. El autor ya no es anónimo, firma sin perjuicios y hasta deja números de teléfono para futuras contrataciones; lo espontáneo se torna plenamente planificado. Con respecto a la escenidad, si bien puede jugar con los colores y la puesta en escena, ya no hay elección del espacio ni de la ambientación, se erige en lugares designados. Ya no es necesaria la velocidad en la escritura porque no sufre de vigilancia, y la precariedad de los elementos es subsanada por el dinero para comprar los materiales necesarios. Por sobre todo, la fugacidad se anula dando lugar a lo perdurable. Ese graffiti no será modificado hasta tanto no se decida cambiar la estética del comercio, o montar la nueva exposición en el museo. La obra convocada se adecua estética y estilísticamente a la necesidad específica de los nuevos espacios.

En la metamorfosis que sufre el graffiti al convertirse en objeto de consumo, la estética más transformada es la del *wildstyle*. En este caso, la acción “deformante” camina en dirección opuesta a la tradicional. El *wildstyle*, una deformación de tipografías tradicionales, debe deformarse doblemente para volverse legible. No pierde sus colores, luces y sombras, pero abandona la esencia estilística. Deja de ser una expresión para iniciados para masificarse y así lograr el objetivo comercial. La explotación del uso de figuras y personajes camina en la misma dirección.

La elección de la estética *hip hop* para comercios que apelan al consumo de un público joven se encuentra motivada, como dice De Diego (1997), porque primeramente le otorga un aspecto más moderno al local y, por otro lado, evita que otros graffiteros pinten en su puerta. Además pensamos que no es nada antojadizo el tipo de producto o servicio que proveen estos negocios, todos pretenden dar cuenta de cierta osadía y desfachatez, característica de un segmento etéreo. Toman una expresión plástica marginal y urbana para vender productos que identifican con determinadas tribus urbanas.

Asimismo, la contratación de estas pintadas refiere a producir un impacto visual controvertido; por un lado sus colores llamativos y sus formas captan la atención del ojo, por otro generan la duda, aunque más no sea por unos segundos, de si la pieza fue contratada o es un verdadero graffiti.

En cuanto a la conversión del graffiti en objeto de arte, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires es un fenómeno bastante reciente. A la actualidad, sólo algunos museos y centros culturales abren sus puertas a la realización de exposiciones de graffiti. La premisa fundamental por parte de estas instituciones es aclarar expresamente que ellas no avalan la ilegalidad que estas piezas significan y que su accionar es meramente expositivo. Esto se hace evidente con el hecho de no exponer fotografías de trenes y subtes graffiteados, siendo ésta una de las prácticas más reprimidas y condenadas. En estos casos el graffiti *hip hop* no sufre variaciones en cuanto a su estética. Todo lo contrario, evidencia el mayor grado de complejidad y perfeccionamiento, nunca visto en soportes urbanos.

El cambio del espacio de inscripción del graffiti no es un mero traspaso ingenuo de soporte. El graffiti *hip hop* pasa de ser una práctica estigmatizada a convertirse en un objeto legitimado por las instituciones. El graffiti extraído de su hábitat natural, la calle, deja de ser contravencional. Desposeído del conflicto propio que implica invadir la propiedad que no le pertenece, ya no viola los espacios públicos o privados, sino que se inscribe en ellos de modo convocado.

En este punto, en que la estética del graffiti *hip hop*, su soporte y su (i)legalidad es modificada, resulta preponderante pensar si efectivamente podemos seguir hablando de graffitis o de simples grafismos descargados del sentido original. Como explica Silva:

La inclinación por un graffiti arte tiende a liberar al graffiti de las condiciones ideológicas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y, al ser estas condiciones estructurales, tal liberación puede conducir a la descalificación del graffiti, para que tal figuración (...) entre a formar parte de otra clase de enunciados (1987:40).

Siguiendo con los ejes analizados hasta el momento, podemos afirmar que la descontextualización del graffiti *hip hop*, provocada por el ingreso convocado a los espacios privados colectivos, implica su legalidad, la estilización de sus figuras y formas, el cambio en el modo de buscar visibilidad, la pérdida de cualquier accionar territorial, la anulación de interacción con el soporte y con otras manifestaciones urbanas, la pérdida de espontaneidad y creatividad, la anulación de la historia plasmada en el soporte y la supresión de su carácter cinético. Por sobre todo, ya no actúa como práctica urbana desbordante de marcos, ni se plasma en los límites de la propiedad. El graffiti, práctica del no lugar cobijado por un espacio legitimado, deja de ser graffiti.

8.5. Gestos que dan muerte al graffiti

Una práctica muere ya sea por su aniquilación o por su transformación en una práctica similar pero no idéntica. Son tantos los factores que deben confluír para que una determinada expresión urbana sea considerada graffiti, que cualquier alteración de alguna de estas características desemboca en la extinción del graffiti propiamente dicho.

El graffiti *hip hop* es una práctica tenaz que resiste desaparecer o ser convertida en grafismo. Entendemos que las instituciones realizan constantes esfuerzos por aniquilar esta expresión plástica que les es complejo controlar; para ello utilizan diferentes gestos, más o menos violentos, de erradicación de esta práctica.

Los gestos de tipo violento que dan muerte al graffiti *hip hop* son la represión policial y el blanqueamiento. Mientras que el primero se ejerce directamente sobre el cuerpo de los graffiteros, el segundo refiere a un accionar violento sobre la pieza. Ambos censuran este tipo de expresión urbana.

Asimismo, la pintada política también influye en la muerte del graffiti. Si bien por sus características, podría considerársela como una de las tantas expresiones que ingresan en la

relación de interacción del graffiti *hip hop* con otros graffitis, ésta no deja de tener un respaldo institucional. Detrás de dichas pintadas existe un partido político que está sustentando la práctica.

También existen otros gestos de muerte, que a simple vista pueden no parecer tan agresivos, pero finalmente implican un tipo de violencia simbólica, más extintiva aún: la conversión del graffiti *hip hop* en producto de consumo o en objeto de arte. Desposeerlo simbólicamente, o tergiversar sus sentidos que sólo pueden constituirse en el ámbito urbano, es el gesto más inteligente de erradicación.

Entendemos como dice Petersen que:

Cuando el graffiti es asimilado por el ambiente social o resulta funcional al poder, comienza a debilitarse y en última instancia carece de sentido. Es por naturaleza una expresión (...) expuesta a la consideración pública en un soporte no diseñado para contenerlo, actúa rompiendo las pautas publicitarias permitidas, forzando las normas académicas de la plástica y el lenguaje. (...) Es siempre un intento de socavar simbólicamente el orden establecido. (2004: s/p)

Actualmente las expresiones de *street art*, entre las que se incluye al graffiti *hip hop*, atraviesan una relación tensa con las instituciones, ya que se encuentran en un período de transición, en el cual algunas de estas prácticas, originariamente marginales, comienzan a legitimarse. Otra vez, la gran paradoja se manifiesta en su naturaleza intrínseca de excluido: es imposible reapropiarlo sin anularlo como forma creativa de expresión, ya sea por violencia física o por violencia simbólica.



9. ESPACIO, CONTROL Y SIGNIFICACIÓN

9.1. Cuánto hay de vigilancia, cuánto de desvío

La sociedad moderna para Michael Foucault se caracteriza por la existencia de tecnologías que utiliza el poder para controlar los espacios, para regular los desplazamientos, para imponer una razón política a cuerpos y a conciencias, dando lugar a una condición humana moderna que por definición nos constituye como sujetos libres de derecho pero, en la práctica, como sujetos a actos de regulación.

La modernidad para este autor es el momento en que la vida biológica ingresa en los cálculos del poder estatal, en que la vida biológica es politizada. A partir de ahí la vida será tomada como un fenómeno que debe ser controlado y administrado, por esto se la intentará moldear para convertirla en algo factible de predecir. Se realizará un profundo control del cuerpo y una modelación de las subjetividades.

Para “vigilar” a las poblaciones que crecen a pasos agigantados, el bio-poder (poder cuya función es invadir todos los aspectos de la vida misma), desarrolla dos formas de control complementarias: la anatomopolítica y la biopolítica.

La anatomopolítica es un mecanismo de control que refiere al disciplinamiento de cada cuerpo individual, llevado a cabo en las instituciones de encierro. La biopolítica en cambio, es un mecanismo de control que vigila al cuerpo pero a nivel especie, o sea, sobre grandes poblaciones.

Ambas formas de control poseen técnicas específicas. La anatomopolítica se vale de la disciplina, la que comienza a imponerse en el siglo XVIII en los modos de adiestramiento de los ejércitos modernos. Luego en el siglo XIX se traslada la disciplina tanto a la fábrica como a la escuela.

Al considerarse al cuerpo como objeto y lugar del poder, se hace necesario educarlo y manipularlo mediante las disciplinas que son, según Foucault, métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y le imponen una relación de docilidad- utilidad. Por tanto lo que hace la disciplina es separar el poder del cuerpo. La disciplina logra que el cuerpo quede acotado en relación a lo político y sea utilizado como fuerza productiva.

El cuerpo aquí no es entendido como organismo sino como cuerpo sujeto a un organigrama. Este organigrama es un plan social que se estampa sobre el cuerpo desde que somos pequeños. No percibimos el mundo como queremos; hasta los sentidos corporales están adiestrados e instruidos. La pedagogía del cuerpo se mezcla muy sutilmente con nuestra erótica y presiona sobre la orientación de nuestros sentidos corporales. Los momentos en que el cuerpo se encuentra más protegido (y también más regulado) por la sociedad moderna son el nacimiento y la muerte, ya que es su momento de mayor vulnerabilidad. En el lapso que transcurre entre uno y otro, durante la vida, en la cual se encontraría desprotegido, en realidad está a disposición de los sistemas de vigilancia social, microfísica del poder. Existe una estructura de emplazamiento o engranaje que obliga a los seres humanos a existir de determinada manera.

En este sentido, la ciudad es un espacio vigilado, atravesado por redes de control que garantizan y estipulan la circulación de los sujetos y los usos de los distintos espacios. La propiedad se encuentra delimitada y protegida por leyes que penan la violación de la misma. Los cuerpos que la habitan serían dóciles y manejables, adaptados a este ritmo y control, pero entonces, ¿cómo es que surge una práctica urbana como el graffiti *hip hop*, que pareciera transgredir esta vigilancia e inscribirse en el lugar ajeno?

Desde la óptica de Michael de Certeau, ver a los sujetos (por él nombrados como usuarios) como dominados, no implica que estos mantengan un accionar pasivo. Para el autor, si bien es cierto que:

Por todos lados se precisa la cuadrícula de la ‘vigilancia’, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué ‘maneras de hacer’ forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico (1996: XLIV).

En lo cotidiano, existen zonas menos densas de las redes de poder por donde se escabullen ciertas indisciplinas que se constituyen como “maneras de hacer”. Estas prácticas son llamadas tácticas, por medio de las que los usuarios toman furtivamente el espacio organizado para un uso propio y singular.

De Certeau llama estrategia “al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’” (1996: XLIX). La estrategia, de este modo, implica un lugar propio: un lugar

de poder. La racionalidad moderna, en sus aspectos políticos, científicos y económicos se construye y despliega respondiendo a este modelo estratégico.

Ante las estrategias surgen las tácticas, como las ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte. La táctica es un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ésta no tiene más lugar que el del otro. Se encuentra dentro del espacio controlado por el “enemigo” y a su vez es el “no lugar” el que le permite la movilidad. Además, la táctica depende del tiempo: sin cesar, el débil debe sacar provecho y lo hace en momentos oportunos. La táctica es un modo de hacer cotidiano, es una cacería furtiva caracterizada por la clandestinidad.

Adhiriendo al pensamiento de Milione (2006), entendemos que el graffiti *hip hop*, en tanto práctica, debe ser considerado como táctica. Sus piezas inscriptas en el lugar del “otro” son una muestra clara del uso que hacen los sujetos de los objetos sociales, en este caso, del trazado estratégico de la cuadrícula urbana y de los espacios de propiedad. Los graffiteros optimizan el tiempo, aprovechando la ocasión ejecutan velozmente la escritura, burlando la vigilancia:

Cuando la gente duerme, ellos pintan los frentes de sus casas, cuando los policías se distraen ellos pintan los trenes y subtes, cuando las paredes están abandonadas, ellos realizan grandes inscripciones que simulan ser murales. Aquí radica la verdadera esencia del desvío, la táctica de tomar ese espacio que no le es propio y hacerlo suyo por un instante (Milione, 2006:12 y 13).

Sobre la imposición y regulación de las estrategias, las tácticas sólo pueden utilizar los objetos de modo zagas, manipular y desviar. Por ello, de Certeau habla de subvertir “no mediante el rechazo o el cambio, sino mediante su manera de utilizarlas con fines y en función de referencias ajenas al sistema del cual no podían huir” (1996: XLIII).

Para el autor, valerse de los sistemas impuestos de una forma distinta a la preestablecida, implica una resistencia. Hay “mil maneras de hacer/deshacer el juego del otro, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas” (1996:22).

Ahora bien, la pieza de graffiti *hip hop* en tanto producto de una operación táctica capitaliza simbólicamente un espacio ajeno. La superficie quemada es su espacio, deja en ella la huella de haber estado allí, de haber franqueado la norma, logrando hacerse visible ante los espectadores. A diferencia de la acción de graffitear, que en un buen desempeño se realiza de modo invisible, la pieza de graffiti *hip hop* da cuenta viva de su existencia.

Entonces, en este caso, además del desvío de las reglas del otro sacándoles provecho, la inscripción de un producto muestra la necesidad de hacer notable ese desvío, como un juego de provocación ante lo establecido. En estas instancias no es sólo sacar ventaja, sino además evidenciar la jugada táctica y hacerla visible dejando muestra tangible de ese accionar.¹⁰ Pero si la inscripción de piezas de graffiti *hip hop* desvía el orden, sin abandonarlo, ¿puede pensarse como un accionar transgresor y a la pintada como muestra de esa transgresión?

9.2. La transgresión

Beatriz Sarlo entiende que para que haya transgresión debe haber camino recto, porque “el problema no es solamente qué hacen los sujetos con los objetos, sino qué objetos están dentro de las posibilidades de acción de los sujetos” (2001:217). Pensada de modo abstracto, la ciudad posee una determinada división material y simbólica, la cuadrícula urbana está determinada, entonces el graffitero es “libre” en la elección de los soportes, como el caminante en la elección de sus recorridos, pero siempre son acotados por los límites impuestos por el escenario social. “El círculo de las prácticas-interpretaciones es precisamente eso, un círculo en el que aún las transgresiones están contempladas por las indicaciones de uso” (2001:218). Así, en una situación ideal, el graffitero sólo podrá escribir donde haya soportes atractivos para la escritura y el caminante transitar donde halla caminos posibles de andar.

Pero como nosotros pensamos a ese *writer* contextualizado en espacio y tiempo, su libertad está aún mucho más reducida, que por los objetos que se encuentran a su alcance. En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires existen espacios marcados por la práctica graffitera, hay soportes quemados y bombardeados, como también piezas de graffiti tachadas y borradas. El accionar territorializador (que forja la identidad de los graffiteros y sus *crews*) hace que la elección de los soportes donde graffitear sea todavía más restringida. Los territorios pertenecen a determinadas *crews*, por tanto la elección de los soportes es “libre” siempre y cuando, además de encontrarse a su alcance, no pise los territorios ya marcados.

¹⁰ En este punto Michael de Certeau sostiene que esa práctica pasa a integrar los modos en que se instituye el poder, pero el graffiti puede ser leído como la huella de la práctica de desvío.

Para Sarlo, “no tendría sentido hablar de transgresiones, desvíos, tácticas secretas, si no existiera un mapa de indicaciones, caminos rectos, movimientos prescriptos. Lo que sea ese mapa es fundamental para ver qué resulta de sus transgresiones y desvíos” (2001:221).

Llegados a este punto, vale aclarar que si bien concebimos que para que haya desvío es necesaria la existencia de un camino recto y de objetos que se encuentren al alcance de los sujetos, sumado a las cuestiones del territorio; nosotros pensamos los términos de desvío y de transgresión, no en tanto sinónimos (como los utiliza Sarlo), sino como conceptos distintos que se ubican en niveles diferentes.

Creemos que la práctica de graffiti *hip hop*, en tanto táctica, desvía el camino recto prescripto y esto tiene que ver con la tenacidad y argucia del débil al moverse en el campo ajeno. Pensamos que como resultado de ese accionar táctico queda inscripta una obra de expresión plástica que se apropia del espacio del otro, plasmándole sus propios sentidos. Esto es desvío, es táctica y también es contravención, es jugar con el límite y además dejar huellas en él, pero no es cuestionarlo ni confrontarlo.

Es en la idea de confrontación donde fundamos la diferencia entre lo que debe entenderse como transgresor y lo que no. Desde nuestra óptica, todo fenómeno transgresor es aquel que actúa de modo conflictivo con lo dominante y por eso es político. Al involucrarse una pugna de intereses que disputa algo que le es propio a la cultura dominante, busca o al menos pretende cierto cambio del orden institucional existente.

El desvío, es “ingeniosidad del débil para sacar ventaja del fuerte, (y esto) desemboca (sólo) en una politización de las prácticas cotidianas” (de Certeau, 1996: XLVIII). En tanto táctica, el graffiti *hip hop* aprovecha el orden establecido para sus propios fines, sin pretensiones de que vaya a modificarse, la idea es hacer una buena pasada sobre el espacio del otro. En cuanto producto material, plasmado en el espacio ajeno, da un paso más allá pero no llega a ser transgresor, en el sentido en que nosotros lo entendemos.

Por tanto, en la actualidad de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires vemos al graffiti *hip hop* como una expresión plástica que realiza un uso lúdico del espacio en tanto territorialidad, propiedad y soporte; continuamente juega con el umbral, se inscribe en soportes que, ni por su característica de propiedad ni por las características de su materialidad, fueron creados para ese fin; pero no vemos en él una intención explícita de modificar los órdenes de propiedad, sino un desplazamiento y emplazamiento en el espacio ajeno en tanto juego de resistencia, provocativo del límite sin llegar a transgredirlo.

9.3. ¿Arte?

Como analizamos en el Capítulo N° 8, mientras que no traspase la puerta del museo y las galerías de exposición, mientras que no se convierta en una expresión legitimada por las instituciones, el graffiti *hip hop* no puede ser considerado como objeto de arte. Pero, las pintadas que ingresan a estos espacios se convierten en grafismos, en tanto que la existencia del graffiti *hip hop* como tal depende no sólo de una estética propia, sino también del espacio en el que existe. La fusión simbiótica entre expresión y espacio impropio, le niegan su cualidad artística. Esto es así si la observación del fenómeno parte de la lógica cultural dominante para la cual el arte refiere a la belleza y al placer (también basados en criterios estéticos dominantes).

Durante el recorrido de este análisis pensamos a las piezas de graffiti *hip hop* desde una lógica distinta. Por tanto proponemos una definición de arte que permite adjudicarle al graffiti *hip hop* la valoración correspondiente (en virtud de sus técnicas de escritura, sus composiciones formales, sus métodos y estilos), y que no lo reduzca a una mera acción de vandalismo.

Para León Tolstoi una acertada definición de arte debe separarse de lo bello y placentero y considerarla como una de las condiciones de la vida humana. Desde este punto de vista, el arte es entendido como un modo de comunicación entre los hombres. Para este pensador, “Toda obra de arte pone en relación al hombre a quien se dirige con el que la produjo, y con todos los hombres que simultánea, anterior o posteriormente, reciben la impresión de ella” (citado en Fuster, 2003: s/p). Tolstoi corresponde al arte con la subjetividad, pero no la que produce placer, sino aquella que comunica emociones. Como explica Fuster siguiendo a Tolstoi:

El hombre es capaz de percibir y experimentar todas las emociones humanas, pero sólo unas cuantas de ellas puede transmitir a otros. Es allí, cuando lo subjetivo se objetiva en el "objeto" comunicativo, como un vehículo ideal y, desde allí, penetra en el alma del receptor que contempla una obra que él llama "de arte". A este objeto en sí lo llamamos "obra de arte". No sólo por estar cargado de las emociones del autor, sino por comunicar las mismas al espectador de la obra (2003: s/p).

Entonces desde el instante en que los transeúntes-espectadores aprecian y experimentan los sentimientos que el *writer* expresó en su pieza de graffiti *hip hop*, ésta puede ser entendida como obra de arte. Así, es la comunicación de emociones la que la convierte en pieza de arte, sin importar si se inscribe en un subte o en la calle. Desde esta mirada, el fenómeno toma carácter artístico sin necesidad de abandonar su espacio originario, sin

separarse de su soporte ni de su relación con las otras piezas de graffiti y, por sobre todo, sin convertirse en grafismo.

10. CONCLUSIÓN

10.1. Recorrido y primeras conclusiones

A lo largo del presente trabajo, realizamos un abordaje descriptivo y analítico del graffiti *hip hop* desde la óptica del espacio. Para ello, en una primera parte realizamos un recorrido bibliográfico de los textos que resultaron medulares para la investigación sobre graffiti en general y específicamente sobre graffiti *hip hop*. Asimismo, profundizamos en las diferencias y variantes de producción a nivel internacional, latinoamericano y nacional, especificando qué conceptos fueron centrales para realizar la investigación.

Más adelante, trazamos una genealogía del graffiti que ha permitido la comprensión de los distintos momentos en que fue gestándose esta manifestación expresiva contemporánea, como así también el modo en el que fue tomando las características que hoy posee. Ante todo, profundizamos en el contexto espacio - temporal en el que se encuentra el graffiti *hip hop*.

Asimismo, especificamos la metodología aplicada a la recolección y ordenamiento del corpus, para posteriormente describir en detalle las diferentes tipografías y la regularidad de inscripción de las piezas en los distintos espacios y soportes.

En la segunda parte, estudiamos el lugar del graffiti *hip hop* en la disposición urbana, la vigilancia que afecta los distintos espacios y el marco legal que rige en la Ciudad de Buenos Aires relativo a la prohibición de la escritura de graffiti. Además, analizamos el carácter territorializador de esta práctica expresiva.

Luego focalizamos en el soporte, pensando los tipos de vínculos que en él tienen lugar, la relación del graffiti *hip hop* con la materialidad en la que se escribe y el diálogo con otros graffiti. Asimismo examinamos las implicancias de ser un fenómeno que se plasma en el límite entre el espacio público y el espacio privado; como también su característica revitalizadora de la ciudad.

Posteriormente, reflexionamos a cerca de cuál es la relación del graffiti *hip hop* con las variables de exposición, tiempo y movimiento; y cuál es el uso que la práctica graffitera hace de éstas para lograr mayor visibilidad. Más adelante, analizamos cómo influyen estas variables en la creación de un proceso de interpelación de la ciudad.

Por último, analizamos las modificaciones que sufre el graffiti *hip hop* al inscribirse en espacios convocados, convirtiéndose en objeto de arte o producto de consumo. Asimismo,

explicitamos los gestos que dan muerte al graffiti como expresión urbana, e indagamos sobre las influencias culturales y de género que se vislumbran en las pintadas en tanto mensajes.

En la tercera parte, nos imbuimos en el pensamiento de distintos teóricos para entender la vigilancia en la ciudad, el desvío y la transgresión. Por último, otorgamos una definición de arte que resulta acorde al fenómeno de expresión plástica estudiado.

El recorrido teórico, descriptivo y analítico desarrollado nos permite arribar a las siguientes conclusiones:

La irregularidad y variedad de construcción, donde se inscribe el graffiti *hip hop* porteño le otorga características particulares que lo distinguen del desarrollo del fenómeno en otras ciudades. La Ciudad Autónoma de Buenos Aires es un gran campo de juego donde las pintadas por diversos motivos realizan su aparición recurrente en el espacio dando vida a la metrópoli; y esto le confiere al conjunto de graffiti *hip hop* un sentido táctico de emplazamiento que lidia con la heterogeneidad morfológica de nuestra urbe.

Concebida como práctica ilegal, prohibida en espacios públicos y privados, esta expresión urbana no tiene derecho a un espacio propio, inscribiéndose siempre en espacios que le son negados. El carácter contravencional del graffiti hace a los graffiteros víctima de la persecución policial y de las empresas privadas de seguridad. El graffiti *hip hop* nace como expresión excluida lo que lo condiciona a “una circulación más restringida y a cierto ideario particular” (Silva, 1987:62). La censura y represión sobre la práctica influye directamente en la composición de las piezas de graffiti *hip hop*, tanto en su inscripción como en su estética y configuración como expresión plástica.

Por otra parte, existe un vínculo recíproco de caracterización e identificación entre las piezas y los lugares de la ciudad que éstas ocupan. Los graffiti evidencian la heterogeneidad del territorio y a su vez establecen límites e identidades. El graffiti *hip hop* es huella de una fuerte práctica de territorialización. En su inscripción lúdica en la ciudad no sólo delimita los espacios sino que, en simultáneo, produce una acción constitutiva del propio graffitero, su *crew* y sus piezas de graffiti. Así, esta delimitación de los espacios hace que se constituyan tres identidades distintas ligadas entre sí: la identidad personal del graffitero, la identidad grupal de la *crew* y la identidad formal y estilística de la pieza de graffiti.

El graffiti *hip hop* se despliega sobre múltiples soportes con características particulares. que inciden directamente sobre la pieza escrita, llegando a conformar un cuerpo único. Por un lado, soporte y graffiti conforman un cuerpo indisociable como materialidad y, a su

vez, el graffiti como práctica desbordante de los marcos, desdibuja los parcelamientos de la propiedad y hace de las distintas construcciones un cuerpo mayor. Las piezas de graffiti *hip hop* provocan un juego con el lugar en tanto soporte de inscripción, como así también en tanto espacio de propiedad y uso; esto genera una interrelación constitutiva con los espacios, distinta de la que las regulaciones y convenciones proponen. El graffiti *hip hop* toma la estructura y le confiere un uso propio, construyendo sentidos en esa interacción.

En relación a los muros, éstos son materialidades en las que se produce diálogo entre los distintos graffitis. El graffiti *hip hop*, en estos espacios, entabla un diálogo no letrado con otras piezas *hip hop* y con diversas manifestaciones urbanas. Así, el graffiti *hip hop* construye y participa de estos espacios de interacción libre y espontánea, que son canales de comunicación sin agentes moderadores, ni verticalidad o control en el diálogo, donde nunca “hay tema cerrado” (Mazzilli, 1996: s/p). La materialidad inmutable del muro es uno de los espacios más vivos, cambiantes y desbordantes de la ciudad.

El graffiti *hip hop*, escribiéndose en el límite entre el espacio público y el espacio privado, realiza una crítica a la vida íntima e individual. Por un lado hace evidente el muro y su función de distinguir de modo tajante lo individual y lo colectivo, llamando la atención sobre la existencia de ese límite, como una luz de alerta. Por otro lado, despierta la idea de cuestionamiento de lo habitual, volviendo evidente las estructuras de propiedad de la sociedad moderna y sus contradicciones. Esa luz de alerta, colorida e inquieta, no se sumerge en entender el límite como algo tedioso, sino como algo a no olvidar e interesante de burlar. La cuestión principal es que el graffiti *hip hop* no traspasa el límite, sino que instala la burla haciéndose vivamente presente. El graffiti *hip hop* actúa de modo travieso sobre la ciudad, comprende la diferencia de espacios (público - semipúblico - privado), inscribiéndose sobre unos u otros los provoca de modos opuestos, actuando como si no existieran dichos límites y la ciudad fuera un todo, pero remarcando el límite que la hace un espacio fragmentado.

Además, el graffiti *hip hop*, en el caso porteño, actúa como expresión revitalizadora. En la modernidad todo lo viejo se transforma en inservible y por tanto es excluido o disimulado. El graffiti *hip hop* florece en esos lugares abandonados, sin pretender *aggiornarlos* o restaurarlos, sino haciendo resurgir el deterioro con color. En este juego de contrastes, un excluido (el graffiti) se aúna con otro excluido (lo viejo, deteriorado) para realizar un giro completo de sus sentidos. Las piezas de graffiti hacen evidente la existencia de estos espacios, otorgándoles una nueva vida, volviéndolos a hacer formar parte activa del tejido urbano. Ya no llamativos por su impecable construcción o su

juventud, sino por sus colores y brillos que recuerdan tipos de elaboración arquitectónica y de modos de habitar pasados, estos espacios graffiteados muestran una historia propia de la ciudad y de la sociedad.

La visibilidad de las pintadas es estratégica y de importancia decisiva para su desarrollo. En la búsqueda de no pasar inadvertido, el graffiti muestra cierto plan de emplazamiento que considera factores como el lugar, el tiempo, la estética y el movimiento. Los graffitis *hip hop* juegan con la movilidad de los soportes y de los espectadores; se burlan de la característica efímera de su existencia; se conjugan estratégicamente con el nivel de tránsito, con la luminosidad de las cuadras y con los recorridos de los colectivos. Para ello, la pieza de graffiti porteña toma características de la cultura audiovisual, se sustenta en su efimeridad y reutiliza los elementos urbanos, creando un importante plus de sentido. Su puesta en escena le asegura visibilidad e impacto y la lleva a reavivar los sentidos de una gran ciudad monótona y rutinaria.

Así, las piezas de graffiti *hip hop* juegan con los sentidos, distintos al pensamiento constantemente reivindicado por la sociedad moderna. En su búsqueda persistente de estimular los sentidos de una manera inesperada y sugestiva, las pintadas realizan una fuerte interpelación al espectador, proponiendo avivar los sentidos sin evadir la realidad cotidiana. Es esto lo que genera un plus (de sentido): el graffiti *hip hop* se compromete a través de la interpelación de los sentidos con el mundo que lo rodea para otorgarle color y vida, reconstruyéndolo en un espacio agradable de habitar. Hace de la percepción el nexo con la ciudad y no la evasión.

Además, el graffiti *hip hop* es un fenómeno que constitutivamente se encuentra atravesado por influencias culturales diversas. Estas influencias vinculadas con las características propias de las *crews* porteñas, muestran el carácter relacional de la cultura *hip hop*. En ella se dan continuas apropiaciones, préstamos e interacciones y, a su vez, se atribuyen distintos lugares para lo masculino y lo femenino; esto queda indefectiblemente plasmado en el mensaje.

Por otra parte, el ingreso del graffiti *hip hop* a espacios semipúblicos como museos, centros culturales y locales comerciales entre otros, modifica radicalmente sus características constitutivas, poniendo en riesgo su cualidad de graffiti. Tanto la comercialización de la estética *hip hop* como su conversión en objeto de arte hacen que el graffiti atraviese un proceso de estilización y adcentamiento que lo transforma en grafismo. La descontextualización del graffiti *hip hop*, provocada por el ingreso convocado a los espacios privados colectivos, implica su legalidad, la estilización de sus figuras y

formas, el cambio en el modo de buscar visibilidad, la pérdida de cualquier accionar territorial, la anulación de interacción con el soporte y con otras manifestaciones urbanas, la pérdida de espontaneidad y creatividad, la anulación de la historia plasmada en el soporte y la supresión de su carácter cinético. Por sobre todo, ya no actúa como práctica urbana desbordante de marcos, ni se plasma en los límites de la propiedad. El graffiti, práctica del no lugar, cobijado por un espacio legitimado deja de ser graffiti.

Finalmente, el graffiti *hip hop* sufre gestos que le implican la muerte, ya sea por violencia física o por violencia simbólica. Los gestos de violencia física que dan muerte al graffiti *hip hop* son la represión policial de los graffiteros y el blanqueamiento de las piezas de graffiti hip hop. Asimismo la pintada política institucional es incluida en este grupo. Los gestos de muerte relativos a la violencia simbólica son la conversión del graffiti *hip hop* en producto de consumo o en objeto de arte.

La expresión plástica analizada, en tanto manifestación urbana atraviesa una relación tensa con las instituciones, ya que se encuentran en un período de transición, en el cual una práctica originariamente marginal comienza a legitimarse. Así se genera una gran paradoja que se manifiesta en su naturaleza intrínseca de excluida: es imposible reapropiarla sin anularla como forma creativa de expresión.

10.2. Un paso más allá

Del modo en que lo distinguimos a lo largo de la tesina, resulta preponderante aseverar la diferencia notable que existe entre el graffiti *hip hop* como práctica, del fenómeno materializado en un producto (pieza de graffiti *hip hop*), resultado de esa práctica.

Concebimos que el graffiti *hip hop*, en tanto práctica, es una táctica. Es un desvío del orden establecido, muestra clara del uso que hacen los sujetos del trazado estratégico de la cuadrícula urbana y de los espacios de propiedad. Los graffiteros optimizan el tiempo, aprovechando la ocasión exacta para ejecutar velozmente la escritura y burlar la vigilancia.

Ahora bien, la pieza de graffiti *hip hop*, en tanto producto de una operación táctica, se caracteriza por una cualidad que a la táctica le es imposible: la pintada capitaliza simbólicamente un espacio ajeno. Convierte la superficie graffiteada en su espacio, dejando en ella una marca visible. La pieza es la huella de un accionar de desvío, de haber estado allí, de haber franqueado la norma. La pieza de graffiti *hip hop*, a diferencia de la acción de graffitear, se hace visible ante los espectadores y da cuenta viva de su existencia.

Entonces, en el graffiti *hip hop*, además del desvío de las reglas del otro sacándoles provecho, la inscripción de un producto muestra la necesidad de hacer notable ese desvío. Es esto lo que entendemos como un juego de provocación ante lo establecido. Juego que además de sacar provecho de un momento, evidencia, con colores y brillos, la jugada táctica. La pieza de graffiti *hip hop* es la muestra tangible del desvío, es la mancha lúdica emplazada en el espacio del otro. Es la pieza del juego de provocación urbano.

Por último, separándonos de una conceptualización del arte que se reduzca a lo entendido como bello y placentero, correspondemos al arte con la subjetividad. Un arte que no se sustenta en la producción de placer, sino aquella que comunica emociones. De este modo pensamos al graffiti *hip hop* como fenómeno artístico. Desde el momento en que los transeúntes experimentan los sentimientos que el graffitero expresó en su pieza, ésta se convierte en obra de arte. Así, es la comunicación de emociones la que le adjudica su carácter estético. El fenómeno posee carácter artístico sin necesidad de abandonar su espacio originario, sin separarse de su soporte ni de su relación con las otras piezas de graffiti y, por sobre todo, sin convertirse en grafismo.

10.3. Algunas líneas prospectivas

La presente tesina trató la práctica del graffiti *hip hop* en tanto expresión plástica, vinculada de modo físico y simbólico con los espacios de inscripción. Pero a su vez, la elaboración del análisis precedente realizado en la Ciudad de Buenos Aires da lugar a nuevas preguntas y líneas prospectivas que exponemos a continuación.

Durante el período en que se tomaron las fotografías que componen el corpus documental, se ha podido dar con piezas de graffiti *hip hop* en soportes móviles particulares, tanto en autos como en camiones. Por las características de estas piezas es notorio que se realizan sin autorización previa, pero en los pocos casos observados son escritos sobre rodados viejos o descuidados.

Los casos observados son escasos, por ello no han sido considerados dentro de los criterios de ordenamiento del corpus documental y tampoco analizados. Sin embargo, estos soportes, lentamente, podrían convertirse en lugares donde abunden las piezas de graffiti *hip hop*, sobre todo por su accesibilidad.



En otros soportes móviles:
transitoriamente,
Amenábar y Monroe,
Belgrano.09/07/2008.

Por tanto, planteamos nuevas líneas de análisis como son la relación de las variables de exposición y movimiento inscriptas en un soporte de propiedad privada; las nuevas cualidades de las piezas que se escriben en el límite entre lo público y lo privado cuando lo privado es mueble; la desterritorialización y variación del emplazamiento del graffiti en tanto que es trasladado por el conductor del rodado a donde este concurra; la expansión incontrolable de las piezas de graffiti *hip hop* que lleguen a plasmarse en estos soportes y las nuevas redes de vigilancia que deberán tejerse para “vigilar” este accionar.

Por otra parte, se abren cuestionamientos que dan lugar a la realización de un estudio más de tipo semiótico de los graffiti *hip hop*, analizar la construcción del anunciador y del enunciatario realizada desde la pieza de graffiti, como así también estudiar a los receptores/ espectadores de la misma.

Bibliografía

Bibliografía General

- Alabarces, Pablo (2004): “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continua. Nueve proposiciones en torno a lo popular” en *Tram(p)as de la comunicación y cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo, pp.27-38.
- Autor Anónimo (2008): *Conceptualización del espacio público*, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Arquitectura.
- Borja, Jordi (1998): “Ciudadanía y espacio público” en *Ambiente y Desarrollo*, VOLXIV, N° 3, Madrid, septiembre. pp. 13-22 (ISSN 0716 - 1476).
- Carrión, Fernando (2003): “Los centros históricos en la era digital en América Latina” ponencia presentada en *Conferencia Cities, Inequality and Subjectivity in the America*, México.
- De Certeau, Michael (1996): “Introducción”, “Culturas populares” y “Valerse de: usos y prácticas” en *La Invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Foucault, Michael (1987): “El panoptismo” y “Los cuerpos dóciles” en *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI editores.
- (1992): “Derecho de muerte y poder sobre la vida” en *La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Fuster, Sergio (2003): “Presentación” y “¿Qué es el arte? por León Tolstoi” en *Kenos*, revista digital de la página cultural Temakel. Número I, febrero.
- Martín Barbero, Jesús (1983): “Memoria narrativa e industrial” en *Comunicación y cultura*, N° 10, Méjico, agosto.
- Sarlo, Beatriz (2001): “Retomar el debate” en *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Sennet, Richard (1997): *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la sociedad occidental*, Madrid, Alianza Editorial.

Bibliografía específica de graffiti

- Aiziczon de Franco, Celia (1991): “¿Qué es el Graffiti?” en *Primeras Jornadas de reflexión sobre el arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Arte, Editor Tucumán.
- Baudrillard, Jean (1993): “Kool Killer o la Insurrección del signo” en *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Monte Ávila, pp. 90-99.
- Castelman, Craig (1987): “Breve historia del graffiti en el metro de Nueva York” en *Los Graffiti*. También publicado en www.positivos.com
- De Diego, Jesús (1997): *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del arte, España. También publicado en www.graffiti.org/faq/diego
- Gándara, Lelia (2002): *Graffiti*, Buenos Aires, Eudeba.
- Garí, Joan (1995): *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*, Imprenta Madrid, Fundesco.
- González Alejandro (1996): *Graffiti. Es como hablar con la pared*, Buenos Aires, Planeta.
- Kozak, Claudia (2004): *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Kozak, Claudia, Itzvan, Floyd y Bombini, Gustavo (1990): *Las paredes limpias no dicen nada: libro de graffitis*. Buenos Aires, Coquena Editora, Libros del Quirquincho.
- López, Alejandro (2007): “Del graffiti al museo. Conflicto cultural en torno al espacio expositivo” en *Alonso Cano. Revista andaluza de arte*, Cofradía Nueva del Avellano Editora, N° 14 / 3 ° Trimestre año 4.
- Malamud, Luciana (2001): *Dicen las paredes...*, tesina de grado, tutora: Claudia Kozak, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación Social.

- Mazzilli, Román (1996): *Graffiti: Las voces de la calle. Comunicación y vida cotidiana desde un enfoque psicosocial*, Buenos Aires, Ediciones del autor. También publicado en www.campogrupal.com/graffiti.
- Milione, Laura (2006): *Graffiti hip hop. Entre lo legal y la transgresión*, tesina de grado, tutora: Claudia Kozak, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación Social.
- Silva, Armando (1987): *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
 - (1988): *Graffiti: una ciudad imaginada*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
 - (1989): “La Ciudad como Comunicación” en *Diálogos de la Comunicación*, Edición N.23, Colombia.

Textos en Páginas Web

- Autor Anónimo (s/a): *El hip hop en América latina* en www.punksunidos.com.ar
- Autor Anónimo(s/a): *La cultura hip hop: envenenada por el capitalismo* en www.punksunidos.com.ar
- Autor Anónimo (2006): *El espacio público según Jurgen Habermas* en <http://arteycallejero.blogspot.com>
- Autor Anónimo (2007): *Espacio público* en <http://arteycallejero.blogspot.com>
- Autor Anónimo (2007): *Historia del graffiti* en <http://arteycallejero.blogspot.com>
- Autor Anónimo (2008): *Complejidad del tejido urbano de la ciudad de Buenos Aires* en www.arquitectuba.com.ar
- Autor Anónimo (2008): *La ciudad de Buenos Aires* en http://nutep.adm.ufrgs.br/mercosul/buenosaires_ciudad.htm
- Autor Anónimo (2008): *Complejidad del tejido urbano de la Ciudad de Buenos Aires* en www.arquitectuba.com.ar
- Cavazos, Roger (s/a): *La cultura hip hop y el reto común* en www.punksunidos.com.ar

- Element, Kevin (1997): "Hard Hitting Modern Perspective on *Hip hop* graffiti", en *Art Crime*, <http://www.graffiti.org/faq/element.html>
- Farrell, Susan (1997): "Graffiti Q&A", en *Art Crime*, http://www.graffiti.org/faq/graffiti_questions.html
- Figueroa, Fernando (1999): *Graffiti move, graffiti movies*, Revista Minotauro Digital, www.minotaurodigital.net
- Filemón, Alonso (2005): *Neomuralismo Callejero* en <http://zooneuroticoenurbanitas.blogspot.com>
- Gadsby, Jane (1995): "Looking at the Writing on the Wall: a Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts", en *Art Crime*, <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>.
- Giller, Sarah (1997): "Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape", en *Art Crime*, <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>.
- Luna, Jeremiah (1995): "Eradicating the stain: Graffiti and Advertising in Our Public Spaces" en *Bad Subjects*. <http://eserver.org/bs/20/luna.html>.
- Petersen, Emilio (2004): *El graffiti en Buenos Aires. Rayen las paredes, solas agonizan* en www.elportaldemexico.com
- Sonik (1997): "Style, Technique, and Cultural Piracy: Never Bite the Hand that Feeds", en *Art Crime*. <http://www.graffiti.org/faq/sonik.html>.
- Stowers, George (1997): *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art*, Universidad de Miami. Tambien en *Art Crimes*. <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html>.
- Thiel, Axel (1997): "Graffiti Lexicon" en *ArtCrimes*, http://www.graffiti.org/axel/axel_6.html
- Velásquez, Luís (2008): *Graffiti: de trazo clandestino a arte en la legalidad* en <http://www.milenio.com/mexico/milenio/imprime.asp>

Notas Periodísticas

- Aizpeolea, Horacio (2005): “Se gastan 180 mil pesos por mes en blanquear paredes” en *Clarín*, Buenos Aires, 4 de septiembre.
- Autor Anónimo (2008): “Buenos Aires: el street art está que arde” en *Glam Out*, Buenos Aires, 20 de mayo. www.glamout.com
- Autor Anónimo (2008): “El graffiti: una expresión del arte urbano que genera amores y odios” en *El ciudadano*, País, Rosario, 1 de marzo.
- Autor Anónimo (2008): “Pinto y me voy, se viene el puma urban art” en *Ciudad.com*, Buenos Aires, 23 de mayo. www.ciudad.com.ar
- Autor Anónimo (2008): “Ya son cien los grupos de jóvenes que pintan graffitis en los trenes” en *Clarín*, Sociedad, Buenos Aires, 4 de mayo.
- Boquete, Ignacio (2002): “Los graffiti volvieron a divertir, sorprender y enojar a los porteños” en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de enero.
- Bosworth, Patricia (2005): “Un hijo de la calle” en *Clarín*, Cultura y Nación, Buenos Aires, 6 de marzo.
- Bouillon, Willy (2003): “La cultura del graffiti pierde espacio ante el avance del tag” en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de septiembre.
- Castrillón, Manuel (2006): “A punta de aerosol, la revolución” en *La Nación*, Juegos, Buenos Aires, 5 de junio.
- Chaves, Gonzalo (2005): “Este artista está dibujado” en *Clarín*, Buenos Aires, 9 de diciembre.
- Damiano, Federico (2007): “Un mensaje en tu pared” en *Ciudad Abstracta*, Buenos Aires, 17 de julio. www.ciudadabstrakta.com
- Di Genova, Facundo (2005): “Muros sin lamentos” en *Pagina 12*, Buenos Aires, 15 de diciembre.
- Enríquez, Mariana (2007): “Pinta tu aldea” en *Radar, Pagina 12*, 15 de julio.
- Feinmann, José Pablo (2002): “Graffiti” en *Pagina 12*, Buenos Aires, 21 de septiembre.

- Flores, Daniel (2003): “Las paredes hablan” en *La Nación*, Última página, Buenos Aires, 17 de octubre.
- Galeano, Eduardo (2001): “Hablan las paredes” en *Página 12*, Buenos Aires, 12 de agosto.
- Gorodischer, Julián (2007): “La reivindicación oficial del graffiti” en *Página 12*, Buenos Aires, 20 de julio.
- Gorodischer, Julián (2007): “Las campañas son el enemigo” en *Página 12*, Buenos Aires, 20 de julio.
- Gruss, Luis (1999): “Arte en las calles” en *La Nación*, Vía libre, Buenos Aires, 5 de febrero.
- Lago, Mariano (2005): “Graffiti que le dan otro color a la ciudad y alegran a los vecinos” en *La Nación*, Última página, Buenos Aires, 30 de noviembre.
- Martyniuk, Claudio (2005): Entrevista a Claudia Kozak: “El graffiti condensa rasgos clave de la cultura juvenil” en *Clarín*, Buenos Aires, 6 de marzo.
- Paz, Luis (2008): “‘Parias’ en el Palacio de las artes” en *Página 12*, Cultura y espectáculos, Buenos Aires, 6 de agosto.
- Reinoso, Susana (2008): “Arte de la calle en el museo” en *La Nación*, Adn, Buenos Aires, 30 de julio.
- Schejtman, Natali (2007): “La calle entra a la galería” en *Página 12*, Radar, Buenos Aires, 15 de julio.
- Yannoulas, Mario (2007): “El hip hop tuvo su cumbre regional: ‘Esto no es una postura, buey’” en *Página 12*, Buenos Aires, 3 de marzo.

Otras fuentes

- Código Contravencional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, aprobado por Ley N° 1.472/ 2004.
- Ley N° 738/ 2002.
- Ordenanza Municipal N° 17.239/ 1961.
- Ordenanza Municipal N° 33.581/ 1977.

Videografía

- *Adult Swim. Argentina 1 y 2*(2005): 1º Campaña Publicitaria alternativa basada en la estética "Graffiti Hip hop", realizada por Jam Graffitistudio para la señal Adult Swim del canal Cartoon Network. En www.graffititv.net
- *Graffiti Argentina* (2006): publicado por jetpower123, Vicente López. En www.graffititv.net
- *Graffiti de Argentina Buenos Aires: Tarde De recuerdo... y momentos de cultura. Tú sabes* (2007): publicado por fakerstyle, Villa Adelina. En www.graffititv.net
- *Graffiti Laif: Nerf, Shonis, Jaz, Dier, and Bera destroy a wall in Once* (2007): publicado por Akirophoto, parte 1 de un documental de Street Art, Buenos Aires. En www.youtube.com
- *Graffiti Life* (2007): Producido por Dos Hermanos.
- *Graffiti trenes argentina* (2006): publicado por graffiti911. En www.graffititv.net
- *MAZE- JONIS -OSGEMEOS graffitiis 1998(2007)*: Buenos Aires. En www.graffititv.net
- *Muto: An ambiguous animation painted on public walls* (2007): Animación y edición de Blu, asistido por Sibe, musicalizado por Andrea Martignoni, producido por Mercurio Films. Buenos Aires y Baden.
- *Street Art Buenos Aires Argentina 2004/2007* (2007): De Street Art. Buenos Aires. En www.youtube.com



Fotografía n° 1: Plaza Dr. Houssay, Av. Córdoba al 2100, Recoleta. 29/06/2008.



Fotografía n° 2: Scalabrini Ortiz y Av. Córdoba, Palermo. 29/06/2008



Fotografía n° 3: Av. Córdoba al 4500, Palermo. 29/06/2008.



Fotografía n° 4: Plazoleta Maimónides, J. Evaristo Uriburu al 800, Recoleta. 1/07/2008.



Fotografía n° 5: Laterales F.C.G.B.M, Belgrano.
9/07/2008.



Fotografía n° 6: Hospital de niños Ricardo Gutiérrez, Sánchez de Bustamante y Mansilla,
Recoleta. 01/07/2008.



Fotografía n° 7: Gallo y Mansilla, Recoleta. 01/07/2008.



Fotografía n° 8: Mansilla y Gallo, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 9: Sánchez de Bustamante y Mansilla, Recoleta. 01/07/2008.



Fotografía n° 10: Mansilla y Gallo, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 11: Sánchez de Bustamante y Mansilla, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 12: Sánchez de Bustamante y Mansilla, Recoleta. 01/07/2008.



Fotografía n° 13: Santander y Lautaro, Flores.10/02/2008.



Fotografía nº 14: Ramos Mejía y Cangallo, Caballito.17/02/2008.



Fotografía nº 15: Plaza Dr. Houssay, Av. Córdoba al 2100, Recoleta. 29/06/2008.



Fotografía n° 16: Crámer y Concepción Arenal, Colegiales. 22/03/2008.



Fotografía n° 17: Patio Artigas y Ladines, Villa Pueyrredón. 17/02/2008.



Fotografía n° 18: Patio Gallo Y Mansilla, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 19: Crámer y Concepción Arenal, Colegiales, 22/03/2008.



Fotografía n° 20: Patio Artigas y Ladines, Villa Pueyrredón, 17/02/2008.



Fotografía n° 21: Av. Parque y Correa, Saavedra. 30/03/2008.



Fotografía n° 22: Juramento y Estomba, Villa Urquiza. 15/11/2006.



Fotografía n° 23: Av. Parque y Correa, Saavedra. 30/03/2008.



Fotografía n° 24: Patio Av. San Juan al 700, San Telmo. 05/08/2007.



Fotografía n° 25: Patio Artigas y Ladines, Villa Pueyrredón, 17/02/2008.



Secuencia fotográfica n° 26: Canard y Castillo, Chacarita. 22/03/2008.



Fotografía n° 27: San Juan al 800, San Telmo. 05/08/2007.



Fotografía n° 28: San Juan al 800, San Telmo. 05/08/2007.



Fotografía n° 29: Santander y Lautaro, Flores. 10/02/2008.



Fotografía n° 30: Av. Córdoba al 2700, Balvanera. 29/07/2008.



Fotografía n° 31: Scalabrini Ortiz y Av. Córdoba, Villa Crespo. 29/07/2008.



Fotografía n° 32: J. Antonio Cabrera y Palestina, Palermo. 18/03/2007.



Fotografía n° 33: Castillo y Canard, Chacarita. 22/03/2008.



Fotografía n° 34: Gallo y Mansilla, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 35: José A. Cabrera y Pringles, Palermo. 29/06/2008.



Fotografía n° 36: Amenábar y Monroe, Belgrano. 09/07/2008.



Fotografía n° 37: Yerbal e Irigoyen, Villa Luro. 10/02/2008.



Fotografía n° 38: Benito Juárez al 4100, Villa Devoto. 11/05/2008.



Fotografía n° 39: Honduras y la vía (Juan B. Justo), Palermo. 22/03/2008.



Fotografía n° 40: Subte de la línea B. 05/02/2008.



Fotografía n° 41: Fitz Roy y Canard, Chacarita. 22/03/2008.



Fotografía n° 42: Sánchez de Bustamante y Mansilla, Recoleta. 01/07/2008.



Fotografía n° 43: Tucumán y Anchorena, Balvanera. 09/03/2008.



Fotografía n° 44: Agüero y Charcas, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 45: Ramos Mejía y Cangallo, Caballito. 18/02/2008.



Fotografía n° 46: Mansilla y Gallo, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 47: Gallo y Mansilla, Recoleta. 08/04/2008.



Fotografía n° 48: Gallo y Mansilla, Recoleta. 08/04/2008.



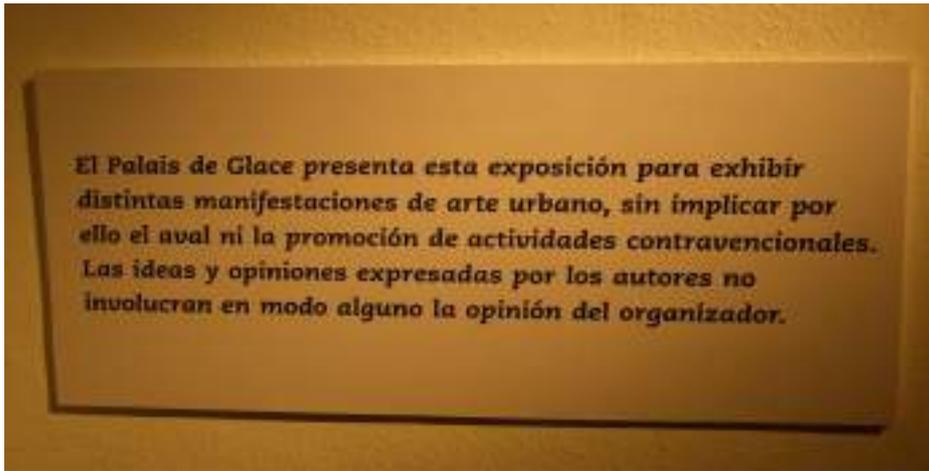
Fotografía nº 49: Galería *Bond Street*. 19/03/2008.



Fotografía nº 50: Sprite, galería *Bond Street*. 19/03/2008.



Fotografía nº 51: Gomería, Guevara y Jorge Newbery, Chacarita . 22/03/2008.



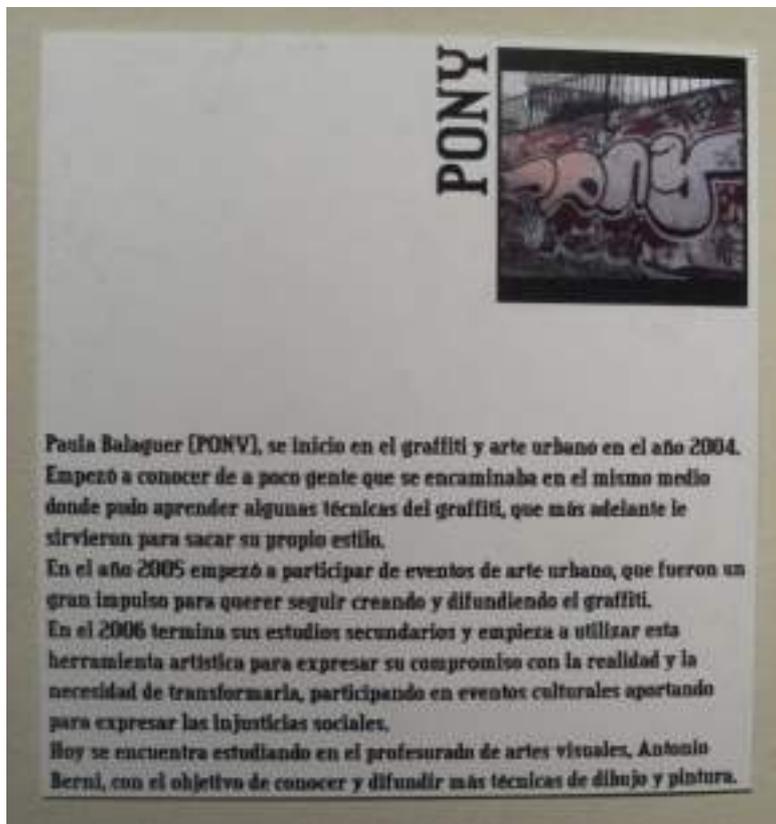
Fotografía n° 52:
Ficus Repens,
enamorados del muro, Palais de
Glace.
23/08/2008.



Fotografía n° 53: *Ficus Repens,* enamorados del muro, Palais de Glace. 23/08/2008.



Fotografía n° 54: *Ficus Repens, enamorados del muro, Palais de Glace. 23/08/2008.*



Fotografía n° 55: *Ficus Repens, enamorados del muro, Palais de Glace. 23/08/2008.*