



“Nunca Sé” (2013-2018). Una aproximación a las relaciones entre *street art* y postgraffiti en el espacio público.

Universidad Nacional del Nordeste

Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura

Carrera: Licenciatura en Artes Combinadas

Modalidad de tesina: Investigación *sobre artes*

Palabras claves: espacio público – *street art* – postgraffiti – colectivo artístico – arte público

Tesista: Indiana Carolina Got, avenida 9 de Julio 570, teléfono celular (3624) 062 145, indi_got@hotmail.com

Director: Dr. Emanuel Cantero, Profesor Adjunto Estética, Lic. Artes Combinadas, Fadycc, UNNE.

Co-director: Arq. Ezequiel Ledesma. Facultad de Arquitectura y Urbanismo FAU- UNNE- CONICET.

Resumen

La presente investigación propone analizar e interpretar la obra del colectivo artístico Nunca Sé, a partir de los conceptos de *street art* y postgraffiti del autor Javier Abarca (2010). El respectivo análisis busca ahondar en las relaciones entre el espacio público y el arte, para lo que tomamos como unidad de análisis la producción del colectivo dentro de las ciudades de Corrientes y de Resistencia (Argentina). Estas producciones se observan mayoritariamente en el espacio público, pero a la par también exhiben obras en espacios expositivos museales. Investigamos la producción completa del colectivo, a modo de indagar, analizar y problematizar la transformación de su postgraffiti hacia los espacios expositivos museales.

Las categorías elegidas, son problematizadas de manera crítica frente a la vasta producción del grupo, quienes se autodefinen como una agrupación de artistas urbanos y al cual varios medios de la región los clasifican dentro del movimiento *street art* (en su traducción, arte urbano). El análisis de obra es realizado mediante dimensiones teórico-analíticas que desarrolla Javier Abarca al definir el postgraffiti (aspectos formales, la localización y la dimensión conceptual). La intención de la investigación es interpretar los aspectos contextuales, formales y de contenido de las obras. El propósito de la tesina es enriquecer el campo de investigación entre el arte y el espacio público, aportando conocimiento sobre manifestaciones artísticas urbanas de la región NEA de Argentina, particularmente aquellas que pueden caer dentro de la problemática categoría de Artes Combinadas.

Conforme a lo mencionado, la investigación es motivada a partir de los siguientes interrogantes surgidos en el trayecto de estudio: ¿Qué diferencias existen entre arte urbano, arte público y *street art*? ¿Cuáles son las relaciones entre espacio público y postgraffiti? ¿Qué lenguajes utiliza el colectivo artístico para desarrollarse en el espacio público? ¿Qué categorías nos permiten problematizar las prácticas artísticas urbanas? ¿Qué relaciones existen entre la diversidad de lenguajes, materiales y técnicas con el carácter inespecífico de la obra de Nunca Sé? ¿Cuáles son las relaciones entre el *street art*, el espacio público y el museo con la producción de Nunca Sé?

ÍNDICE

A) PRIMERA PARTE	7
1. Presentación del problema.....	7
2. Fundamentación de la investigación	9
3. Antecedentes	12
4. Metodología.....	17
5. Objetivo general.....	19
Objetivos particulares	19
6. Hipótesis	19
B) SEGUNDA PARTE	20
7. Contexto previo al <i>street art</i> y al postgraffiti.....	20
7.1 Las vanguardias. Primeros intentos de abolir la autonomía del arte.....	20
7.2 Rupturas radicales: el arte contemporáneo	25
7.3 El arte contemporáneo y sus principales características.....	28
7.4 La recepción de obras en el arte contemporáneo.....	30
7.5 El arte contemporáneo en el espacio público	32
7.6 Historia del <i>graffiti</i>, surgimiento y consolidación	39
8. <i>Street art</i> y postgraffiti según Javier Abarca	44
8.1 Características del postgraffiti.....	48
8.1.1 Aspectos formales.....	48
8.1.2 Localización	51
8.1.3 Dimensión conceptual	52
a) <i>Iconos de la cultura popular contemporánea</i>	53
b) <i>Humor, ironía y sarcasmo</i>	53
c) <i>Crítica política</i>	54
d) <i>Mensaje social</i>	55
C) TERCERA PARTE	56
9. <i>No podés saber todo</i>	56
10. Obras de Nunca Sé en el espacio público	60
a) Obra 1.....	61
b) Obra 2.....	69



c) <i>Vaporwave</i>	72
11. Obras de Nunca Sé en espacios expositivos museales	75
a) Nunca Sé en el Ce.Cu.AI.	77
b) Clicka Verdad.....	85
c) Casa Diseño.....	93
D) CUARTA PARTE	98
12. Reflexiones finales	98
13. Bibliografía.....	105
14. Fuentes de información	1098
15. Glosario de términos	110
16. ANEXO.....	113



*Ninguna obra de arte ha transformado una sociedad,
pero muchas de ellas sin duda han transformado el mundo personal
de quienes se han enfrentado a ellas.*

Arte y espacio público: ¿un encuentro posible? // Adolfo Albán Achinte

AGRADECIMIENTOS

A mi director Emanuel, que me acompañó desde el comienzo. Todo inició con una idea, y él supo darle forma a la investigación. Me enseñó a no bajar los brazos y persistir. Agradezco profundamente su paciencia, su tiempo brindado y su capacidad para compartir conocimientos. Sin él, la tesis no hubiese sido posible.

A mi madre, que en el 2012 llegó a mi casa contenta, para anunciarme que existía la carrera de Artes Combinadas, la cual desconocía, y que año tras año, me impulsó a estudiar lo que tanto me apasiona. Aun cuando me sentía cansada, exhausta y sin ánimos, ella estuvo presente para darme aliento, un abrazo, o un mate de acompañamiento en mis días de estudio.

A mi mejor amiga Mariel, que me ha acompañado con palabras de aliento durante todos estos años. Con la cual nos hemos desvelado estudiando, y que hoy podemos cerrar una etapa apoyándonos mutuamente.

A mi co-director Ezequiel, el cual me acompañó en mi trayecto de investigación con muchísimas videollamadas y encuentros personales para aportar desde su conocimiento, todos los elementos necesarios para cerrar aún más mi tesis.

Y por último quiero agradecer profundamente a Martín Iturrioz por incitarme a estudiar el arte público regional, que si bien me había propuesto abordar la temática mural chaqueña, esto derivó en mi tema de investigación. Su predisposición total hacia mis consultas me llena de alegría.

A) PRIMERA PARTE

1. Presentación del problema

Nunca Sé es un colectivo de artistas que inicia sus actividades en el año 2013 en la ciudad de Corrientes¹ (Argentina). Denominados *artistas urbanos* por varios periódicos y revistas locales², el grupo bucea entre diversos soportes, técnicas y lenguajes artísticos. Nunca Sé: *no podés saber todo*; es el slogan de donde proviene su nombre y la frase que acompaña siempre sus exposiciones.

La producción del colectivo inició con las prácticas de *graffiti*, *writing*³ y muralismo, dejando sus marcas en múltiples paredes de la ciudad de Corrientes. Como la mayoría de los integrantes son estudiantes y egresados de Diseño Gráfico (FAU-UNNE), volcaron las herramientas y técnicas aprendidas de éste campo, al mundo del arte urbano. Entonces de a poco las paredes de la ciudad fueron poblándose de murales y *tags* del colectivo, pero con una impronta muy similar a la de la publicidad propia del mundo del diseño. No pasó mucho tiempo para que tomaran consistencia como equipo interdisciplinario al sumar lenguajes y combinar técnicas como el *stencil*, pinturas, *collages*, pegatinas e incluso obras interactivas lúdicas con sensores para invitar a la participación del público.

Sus obras también alcanzaron a la ciudad vecina, Resistencia⁴ (Chaco) donde rápidamente llamaron la atención de algunos periódicos locales y éstos al observar su producción, los incluyeron dentro de la esfera del arte urbano⁵ o como es su traducción original al inglés, *street art*. Este término artístico surge por primera vez en los ochenta, refiriéndose a expresiones artísticas urbanas con una intención y contenido diferente al *graffiti*. “El término

¹ Si bien se trata de ciudades con historias y configuraciones diferentes, las capitales provinciales Resistencia (Chaco) y Corrientes (Corrientes) están estrechamente relacionadas en términos de flujos y actividades de los habitantes a ambos lados del Río Paraná. Por lo tanto, no es sólo la evidente cercanía sino el funcionamiento en conjunto, lo que las vuelve indisolubles (TURBA, 2020).

² Nota de una página de noticias de Corrientes (2015): “Intervención artística en el Barrio Ongay: El colectivo Nunca Sé está integrado por artistas visuales, diseñadores y artistas urbanos, quienes vienen proponiendo desde la intervención urbana de forma independiente, una forma de apropiación desde los espacios públicos y de dar a conocer diversas estéticas en el arte contemporáneo y urbano”. Recuperado de: <http://www.corrientesaldia.info/167671>

³ El término es de origen inglés y sirve para referirse a los grafitos de tradicionales que se gestaron en la década del sesenta y setenta únicamente. No al *graffiti* actual. (Abarca, 2010, p. 250).

⁴ Por la cercanía con la Ciudad de Corrientes (a menos de 20km) ambas funcionan como una gran región metropolitana en conjunto. Diariamente miles de personas se movilizan de una a otra ciudad para trabajar, estudiar, o por la variedad de servicios y posibilidades de consumos que aparecen entre ellas.

⁵ Si bien el término arte urbano es ampliamente utilizado en internet para referirse a las expresiones artísticas del espacio público realizadas sin autorización, también es confundido con otras prácticas que se desarrollan en la vía pública y no son exactamente arte urbano. Es por esto que nos resulta un término ambiguo y poco delimitador. Optamos referirnos por *street art*, como la traducción original que surgió en la década de los ochenta en Estados Unidos. El término tiene varios matices pero es una categoría más acotada y dirigida hacia el lenguaje visual sin autorización que se desarrolla mayoritariamente en las paredes de la ciudad.

define las formas de arte en la calle más visuales e inclusivas, diferentes a las basadas en el texto como el *graffiti* y las firmas” (Abarca, 2010, p. 35).

La problemática que construimos alrededor de las prácticas de Nunca Sé, encuentra su fundamento en la complejidad de sus obras y de su diversidad. El colectivo utiliza una amplia variedad de materiales y combina disciplinas relativamente autónomas como ser la pintura, el mural, visuales digitales, el *stencil*, entre otras. La porosidad de sus piezas y la utilización de modismos o frases coloquiales dentro de las obras, permiten caracterizar (al menos provisoriamente) a Nunca Sé como un colectivo artístico que va más allá del arte urbano opuesto al *graffiti*. Si a ésta cuestión sumamos que el colectivo despliega sus prácticas urbanas no sólo en el espacio público sino también en espacios expositivos museales, la indefinición es aún mayor.

Durante nuestro proceso de investigación sobre *street art* regional y nacional, nos encontramos con diversos estudios sobre el tema a nivel general, fundamentalmente asociados al muralismo latinoamericano⁶ y a la diferenciación del *street art* con el *graffiti*. Sin embargo, pocos estudios de orden teórico abordan la particularidad del postgraffiti. Nos planteamos un interrogante sobre ésta cuestión, acerca del desfasaje sobre la producción artística regional y la poca teorización encontrada hasta el momento.

Esta tesis propone una discusión a partir de los conceptos establecidos referentes al arte urbano (nos referimos al mismo en la investigación, por su traducción original, *street art*). Para ello utilizamos las categorías de postgraffiti y *street art* de Javier Abarca y tomamos la producción artística regional como objeto de estudio. Nos parece pertinente aclarar que estudiamos la producción de Nunca Sé y no el grupo humano, teniendo en cuenta que la investigación está orientada en la carrera de Artes Combinadas y buscamos construir sentido teórico a partir de obras de arte.

Por otro lado, elegimos las categorías de Javier Abarca para nuestra investigación, considerando que es uno de los primeros en definir de manera integral el *street art*. En su tesis doctoral (2010) *el postgraffiti, su escenario y sus raíces*, Abarca clasifica y describe los diferentes tipos de expresiones urbanas (dividiéndolas en *street art*, postgraffiti y *graffiti*) por medio de dimensiones de análisis que nos resultan útiles para aplicar a la obra de Nunca Sé. Los

⁶ Ampliar información consultando el artículo de Mariana Giordano (1998) Los murales chaqueños del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo.

Complementar la lectura con el artículo de Jara, Rebeca & Zeitler Tomás (2019) Dolor y esperanza. El pasado dictatorial chaqueño y la función social de los murales.

Desde una perspectiva general, podemos consultar el libro de Néstor Canclini (1989) *Culturas Híbridas* donde explica la función del *graffiti* dentro de la ciudad.

demás autores que leímos sobre *street art* como Dos Santos (2015), Herrera (2011) y Gómez de la Cuesta (2015) tienden a comparar el movimiento artístico con el *graffiti*, en búsqueda de una definición a través de sus diferencias. Incluso algunos de estos autores toman las teorías propuestas por Abarca para completar sus propias definiciones (ver apartado 2). Por lo que nos resulta de sumo interés aplicar las categorías del autor para analizar la producción de Nunca Sé. El postgraffiti es definido por Abarca como:

“El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo” (Abarca, 2010, p. 385)

Antes de avanzar, es preciso aclarar que no utilizamos el término de arte urbano para referirnos a las expresiones de arte público independiente, debido a que nos resulta un término confuso que por lo general, engloba demasiadas prácticas artísticas (murales, *graffiti*, performance, músicos callejeros). Optamos por su traducción al inglés *street art*, el cual se trata de un término aceptado y utilizado académicamente, que referencia expresiones de arte público sin autorización, con un lenguaje mayoritariamente visual e inclusivo.

2. Fundamentación de la investigación

Este trabajo fue abordado desde la modalidad de *investigación sobre artes*, la cual toma a la práctica artística, los artistas y las instituciones, como objeto de estudio. “Refiriéndose a investigaciones en las cuales, desde una distancia teórica, brinda la posibilidad de llegar a conclusiones válidas acerca de las prácticas artísticas, entre el investigador y su objeto de estudio” (Borgdorff, 2010, p. 9). En otras palabras, en la *investigación sobre artes*, se analiza, interpreta y se reflexiona acerca de la creación artística de un sujeto que no es el mismo investigador.

En cuanto al tema elegido para investigar, dividimos la fundamentación de la misma en dos pilares. Uno consiste en explicar por qué elegimos las categorías de *street art* y postgraffiti de Javier Abarca y el otro por qué seleccionamos las obras del colectivo Nunca Sé, de la ciudad de Corrientes. En relación al primer eje, se utilizan las categorías de *street art* y postgraffiti de Javier Abarca, porque el autor describe movimientos artísticos públicos e independientes que se desarrollan en los espacios públicos. Particularmente se observa que la ciudad de Resistencia y la de Corrientes, contienen espacios públicos marcados por intervenciones artísticas. Si bien estas

prácticas mencionadas son de diferente índole (murales, *graffiti*, instalaciones audiovisuales con proyecciones) conforman las expresiones artísticas que resignifican estos espacios públicos. Esto surge por una necesidad de los artistas contemporáneos, de salir de las academias y los museos para incursionar en diferentes ámbitos creativos y expositivos orientados por criterios e intereses que exceden a los cánones imperantes en el campo artístico en particular. Esto condice con el tema de investigación, ya que las corrientes de street art “han alcanzado en los últimos años una insoslayable presencia en el paisaje social, tanto en las calles, donde aparecen las obras, como en los medios de comunicación, donde aparecen referencias a estas y a sus autores” (Abarca, 2010, p. 25). Razón por la cual consideramos interesante ahondar en las prácticas artísticas urbanas de la actualidad, que incorporan y combinan lenguajes, incluyen procesos de articulación dentro del espacio público y toman una relación particular con el espectador dentro de la ciudad.

Durante la investigación, encontramos cierta dificultad para encontrar autores o estudios específicos que aborden este tipo de producción artística en la región. También identificamos diversos trabajos teóricos sobre *street art* a nivel general, pero la mayoría de los autores compara el movimiento artístico con el *graffiti*, sin abordarlo específicamente. Por ello, decidimos tomar las categorías de *street art* y postgraffiti de Abarca, ya que el autor propone un esquema taxonómico, tipológico y terminológico para entender las prácticas mencionadas de una forma integral; algo que no se ha investigado hasta el momento con esa magnitud, en el habla española. Si bien, anterior a Javier Abarca, el autor Cedar Lewisohn plantea en su libro *Street art, the graffiti revolution* (2008) una definición de *street art*, se limita principalmente a una separación formal entre éste y el *graffiti*. Es Abarca quien retoma las ideas de Lewisohn y desarrolla una propia categoría (postgraffiti) a partir de varias dimensiones de análisis, conectando el movimiento artístico urbano con el espacio institucional, expositivo y de recepción (Abarca, 2010). A su vez, son múltiples las investigaciones⁷ sobre *street art* que toman referencias del autor, sustentando la seriedad de las categorías elegidas para nuestra tesis. Nos interesa utilizar las categorías de *street art* y postgraffiti de Abarca, para aplicarlas y ponerlas a prueba en el estudio de caso del Nordeste Argentino. Traemos a la región, una teoría abordada desde el contexto de las grandes metrópolis europeas, por lo que es esperable algún grado de desajuste en las categorías elegidas respecto al caso de estudio de esta tesis.

⁷ Los autores del artículo, utilizan la historización del *street art* que describe Abarca, para contextualizar el inicio de la corriente urbana y luego conectarlo con el tema de su investigación. - Vázquez, M. G., & Martín, M. C. (2018) *Las herramientas digitales y el arte urbano: del proyecto a la diseminación*. VII Congreso Virtual Internacional Arte y Sociedad: arte de los nuevos medios (Octubre 2018). A su vez, Bladimir Vega Cedeño utiliza citas de Abarca para relacionar el street art con el lenguaje publicitario (p.285). Cedeño, B. V., & i González, J. P. (2012). *Lenguaje visual publicitario como sistema de comunicación en el street Art: creación y difusión*. Universitat Autònoma de Barcelona.

El postgraffiti como expresión artística surge en la década del sesenta, pero recién se consolida en los ochenta (mayoritariamente en Estados Unidos) a la par del *graffiti* aunque con menos relevancia. Sin embargo, es en el cambio de siglo cuando la prensa comienza a escribir sobre este movimiento artístico y algunos curadores lo nombran como postgraffiti. Abarca sostiene que el postgraffiti es casi siempre gráfico y rara vez textual, lo que se repite no es un nombre ilegible (refiriéndose al *graffiti*) sino un motivo o gráfico reconocible, con el que cualquier viandante se puede identificar (Abarca, 2010). Consideramos que los desarrollos teóricos de este autor son interesantes porque permiten problematizar teóricamente la obra de Nunca Sé, al tratarse de un colectivo artístico que experimenta con técnicas combinadas y resignifica las paredes de Resistencia y Corrientes. Ahondaremos en las dimensiones de análisis que desarrolla Abarca (aspectos formales, localización y dimensión conceptual) para poder interpretar y explicar una producción considerada típicamente regional.

Tomamos la producción de Nunca Sé como objeto de estudio, debido a los numerosos cuestionamientos dentro del campo académico con respecto al arte urbano, los cuales dan cuenta de un área poco explorada teóricamente. Las discusiones sobre la definición del arte urbano (ver apartado 3) nos permiten observar la limitación de los conceptos disponibles para abordar la complejidad de las prácticas artísticas urbanas. Asimismo, las investigaciones y artículos científicos de la región, encontrados en la exploración bibliográfica, se limitan al estudio del muralismo y cómo se instauró en la ciudad de Resistencia. También encontramos actividades impulsadas por la municipalidad de Corrientes que invita a los artistas a la creación de murales con temáticas autóctonas (ver apartado 3). Sin embargo, se tratan de proyectos culturales que se limitan a problemáticas de modo general, sin abordarlas específicamente. A su vez, el progresivo reconocimiento que la obra de Nunca Sé tuvo en estos últimos años (periódicos y blogs⁸ locales que mencionan al colectivo, exposiciones en museos⁹) tanto por su colaboración en diferentes eventos culturales provinciales¹⁰ como por la difusión de sus obras a través de internet, ha generado cierta polémica dentro del campo del arte. Sin embargo, no existen antecedentes de investigación que aborden específicamente la producción de Nunca Sé; por lo que consideramos que ésta investigación podría aportar una perspectiva de análisis novedosa para la Licenciatura

⁸ Nota del Ce.Cu.Al.. Recuperado de: <http://cecual.blogspot.com/2013/08/el-colectivo-nunca-se-en-trayectos.html>

⁹ Nota para la exposición de la Sala del Sol (UNNE).

Recuperado de: (http://medios.unne.edu.ar/index.php?option=com_k2&view=item&id=644:inauguracion-de-la-muestra-clicka-verdad-en-el-ccu&Itemid=164&lang=es)

¹⁰ Noticia para el evento Ruta de Murales.

Recuperado de: <https://misionesonline.net/2016/04/04/posadas-esta-en-la-ruta-de-los-murales-de-montana-colors/>

de Artes Combinadas, a modo tentativo, al proponer un espacio de discusión sobre los límites y diálogos entre el arte y el espacio público.

Para ello, tomamos la obra de Nunca Sé desde el año 2013, el cual marca el inicio de sus actividades artísticas, hasta el 2018, año en donde registramos las últimas producciones realizadas. A partir de allí se identificaron elementos en las obras desde la observación y se aplicó el análisis respectivo, teniendo en cuenta la relación entre arte y espacio público. Las conclusiones son consideradas a modo de reflexión y como una opción más para leer e interpretar, de ser posible, obras de Artes Combinadas.

3. Antecedentes

En este apartado, observamos los diferentes estudios encontrados hasta el momento sobre el *street art*, tanto a nivel general como regional. Si bien la producción de Nunca Sé aún no ha sido investigada, existen algunos estudios previos sobre expresiones artísticas en espacios públicos de la región, tanto en Corrientes como en Resistencia.

Mariana Giordano escribe en su artículo *Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia* (1998) la historia del muralismo y como se instauró en la ciudad de Resistencia. Afirma que el mural, entendido como aquello que se refiere al muro y a su tratamiento, es una práctica artística de escaso desarrollo en la Argentina, que ocupa un lugar secundario en relación con la pintura de caballete y la escultura. Fue recién en 1960 cuando la institución privada El Fogón de los Arrieros, impulsa a la creación de murales que dialoguen con la arquitectura y el espacio circundante. Muchos de ellos son considerados hitos históricos para la ciudad, entre ellos el de Emilio Pettoruti ubicado en la recepción de Casa de Gobierno.

Por otra parte, los murales colocados a cielo abierto en la plaza 25 de mayo contribuyeron a crear una nueva fisonomía de la ciudad, integrando el rico patrimonio artístico que conforma el museo al aire libre en que se ha transformado Resistencia desde la década del sesenta. Estos aportes son significativos para situarnos en la problemática propuesta (ver apartado I) y conocer el origen de tales prácticas artísticas en la región, las cuales se desarrollan en el espacio público y utilizan el muro como medio de expresión. En *Exhibir bajo las estrellas: un museo al aire libre* (2007) Giordano sostiene que el conjunto de los murales denominados Génesis del Chaco, abordan temáticamente distintos aspectos de la región como la flora, fauna, mitología, música e

incluso actividades económicas, dando cuenta que las expresiones artísticas públicas de nuestra ciudad representan el inicio de la sociedad chaqueña, al mismo tiempo que determinan modos de institucionalizar o *musealizar* el espacio público.

Una de las pocas investigaciones encontradas sobre *street art* en la región, es el artículo de Ezequiel Ledesma titulado *Gestión de muros: el graffiti como conflicto y recurso* (2013). En este escrito, expone al *graffiti* como un acto propio del espacio público, el cual se relaciona frecuentemente con la ilegalidad y tiene un aspecto peyorativo en la mayoría de los países. El autor explora el cambio del movimiento a lo largo de la historia y enlaza ésta transformación con el arte gráfico urbano, entendiendo que éste es una consecuencia del *graffiti*. Por último, explica las capacidades potenciales del *graffiti*, tomándolo como un producto cultural, para lo cual el gobierno intenta incluir y controlar estas prácticas a través de eventos que embellecen la ciudad. Ledesma aclara que no todas las vertientes de *graffiti* gozan de tal privilegio, sino únicamente los que son considerados con un desarrollo estético interesante, es decir que dispongan de una complejidad plástica difícil de conseguir con facilidad. Si bien el autor investiga sobre producciones en Buenos Aires, no toma como objeto de estudio al *graffiti* de la región (Resistencia, Corrientes). La investigación de Ledesma es útil para observar las capacidades expresivas que posee el *graffiti* o prácticas similares en relación al espacio público.

Martha Herrera menciona en su artículo *Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales* (2011) las características del *graffiti*. Afirma que el movimiento tiene un carácter intrínsecamente político, ya que los artistas elaboran modos identitarios propios y vislumbran problemáticas subalternas de las periferias urbanas. A su vez, Manuela Ramírez Rodríguez en *El graffiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura* (2017) establece siete valencias para reconocer un *graffiti*, entre ellas nombra (en categorías de la autora) la marginalidad, el anonimato, la escenidad, la velocidad de ejecución, la precariedad de los materiales, la espontaneidad y el diseño formal de la obra. Explica el papel fundamental que ejerce actualmente la globalización sobre la difusión del *graffiti*, siendo cada vez más los artistas que utilizan internet para exhibir sus producciones. Estos trabajos son útiles para esclarecer las diferencias entre *graffiti* y *postgraffiti*, entendiendo que ambas expresiones artísticas se desarrollan en el espacio público y surgen al margen del museo, pero que intrínsecamente, son diferentes entre ellas.

María Laura dos Santos en *Postgraffiti ¿y ahora qué? consideraciones terminológicas para el estudio del street art local* (2015) explica las diferencias entre el *graffiti* y *postgraffiti* bajo comparaciones concretas. También aclara que existe una ausencia de teoría para describir o

delimitar qué tipo de arte es considerado *street art*, concluyendo que cualquier expresión artística que se encuentre en el espacio público es incluida en la esfera del arte urbano. Dicho artículo nos resulta útil porque evidencia el carácter ambiguo de la categoría de arte urbano, la cual es difusa y arbitraria. A su vez, la autora toma el postgraffiti y demuestra la indefinición de los conceptos actuales. Podemos observar que si bien, las categorías no resultan del todo definidas, son cada vez más los autores que investigan sobre estas prácticas artísticas urbanas. En *Arte urbano, de la calle a las redes* (2018) la autora explica cómo lograr documentar y archivar material sobre obras de *street art*. Aclara que el movimiento artístico se produce en el espacio público, pero circula a través de las redes sociales para adquirir reconocimiento mundial. Explica además la importancia de las redes sociales como agente activo en la consolidación del *street art* actual. Esto también es mencionado en un artículo de Carlota Santabárbara Morera, *Conservación del arte urbano, dilemas estéticos* (2016) donde explica que la conservación del *street art* presenta una dialéctica entre la estructura material y la conceptual, en la que se han de tener en cuenta una gran cantidad de variables. Es por ello que, para respetar la autenticidad de la creación artística, no sólo hay que tener en cuenta la conservación del material como documento histórico, sino también la obra como creación en su concepto más global (la autenticidad de la misma, la intencionalidad, el contexto y el mensaje intelectual).

En *Postgraffiti, cerdos y diamantes* (2015) Francisco Gómez de la Cuesta define al postgraffiti como una categoría *a medida* de los medios de comunicación y que surgió del encuentro del arte contemporáneo con el *graffiti* y con otras formas de expresión popular. En el artículo aparece la relación del artista con el espectador, no como una competencia sino como un metalenguaje con referencias e imágenes que en principio los interlocutores podrían entender. Menciona además, la actitud del artista urbano a la hora de ocupar superficies públicas, ya que suele ser mucho más respetuosa que la de los escritores de *graffiti*. Esta investigación es pertinente porque así respaldamos la elección de la categoría postgraffiti para analizar una producción local. En el artículo de Gómez de la Cuesta (2015) el postgraffiti incluye obras artísticas de contenido visual y gráfico que se desarrollan en el espacio público.

Javier Abarca describe en su tesis *el Postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (2010) una rama del *street art* que él nombra postgraffiti, para establecer una comparación con el *graffiti*, la contrapublicidad y otras intervenciones urbanas. Tomamos como principal referencia esta investigación, porque nos ayuda a comprender el movimiento urbano, no de modo aislado, sino desde una perspectiva integral que lo reconozca conectado a otras subculturas como el *punk* y el *skate*. Si bien la categoría de *street art* ya es

abordada por el curador Lewisohnn en el 2008, es interesante tener la visión de Abarca porque define el postgraffiti, describiendo subcategorías como los aspectos formales, conceptuales y de ubicación. De modo que, utilizamos estas categorías para problematizar la producción regional de Nunca Sé, considerando que desenvuelven sus prácticas artísticas dentro del *street art*.

Consideramos que para comprender las categorías utilizadas de Abarca, es preciso describir los estudios del autor en referencia y conocer su tradición teórica disciplinar. Javier Abarca (nacido en el año 1973) es un investigador, curador de arte y docente especializado en *graffiti* y *street art*. Doctorado en Bellas Artes, vive en Madrid y es la figura principal de la primera generación en estudiar el *graffiti* español. Entre los años 2006 y 2015 dictó una asignatura sobre *graffiti* y arte urbano en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Desde el año 2008 publica contenido muy diverso sobre estas prácticas artísticas en su página web www.urbanario.es. Además, es fundador y director de la feria editorial *Unlock* y del congreso *Tag Conference*. Es un especialista reconocido en la escena internacional y su presencia es habitual en congresos y festivales europeos tanto de *graffiti* como de *street art*. Su tesis doctoral *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (2010) es citada¹¹ frecuentemente en la esfera académica de *street art* y ha realizado numerosas conferencias y talleres que tratan estos temas.

Entre sus libros más reconocidos podemos citar *Punk Graffiti Archives: Madrid* (2018) donde documenta un tipo particular de *graffiti* que se observó en España en la década de los ochenta, antes de que la escena neoyorkina acapare todos los espacios. También mencionamos *Eltono Deambular* (2012) un libro sobre una exposición individual de *street art* en el museo, en el que el autor desarrolla las tácticas de adecuación de la producción al espacio expositivo museal. En numerosos artículos, Abarca destaca la diferenciación entre el *graffiti*, *street art* y los murales, describiendo sus contextos históricos, el papel de los medios de comunicación, la recepción de las obras, la conservación de las piezas y los principales artistas de cada movimiento. Entre los artículos más representativos, encontramos: *¿Qué es en realidad el arte urbano?* (2009), *Conservar o no conservar el arte urbano* (2016) y *Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?* (2016). De esta manera, justificamos la elección de las categorías

¹¹ El autor utiliza las categorías de Javier Abarca, para establecer una relación con las políticas gubernamentales de la ciudad de Madrid. Menor Ruiz, L. (2017). *Arte urbano y políticas públicas en la ciudad contemporánea: el caso de Madrid*. [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Institut de Govern i Política Pública].

La investigación de María Laura Dos Santos toma como base referencial la definición de *street art* de Javier Abarca y desarrolla nuevas características del movimiento relacionadas a la difusión de las obras mediante internet. Dos Santos, L. (2018). *Arte urbano, de la calle a las redes*. In *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales: Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales-AAHD*. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Geografía.

del autor, entendemos desde donde proviene su perspectiva teórica y que plantea al respecto cuando define *street art* y postgraffiti.

Por otro lado, consideramos que además de los estudios académicos encontrados hasta el momento sobre *street art*, es pertinente describir los antecedentes artísticos regionales. En la ciudad de Resistencia hace varios años se generan propuestas culturales incentivadas por el gobierno municipal, donde incluyen el *street art*. En el año 2017, el intendente de la provincia del Chaco en ese momento, Capitanich, inició un programa en Resistencia llamado Dicen las Paredes¹². La intención del proyecto fue enriquecer el patrimonio cultural y refuncionalizar el espacio público a través de la creación de murales en diferentes lugares de la ciudad, con artistas locales. La idea es que a través del uso del espacio público, los vecinos de Resistencia tengan una forma más de acceso al arte y a la cultura.

Otro evento artístico público fue el Cuarto Encuentro de Muraleros: Freddy Filete¹³ que se realizó en agosto de 2018 en la ciudad de Resistencia. Organizado por la Nueva Brigada Muralera, reunieron a más de cincuenta artistas, grafiteros y pintores de distintos puntos de Latinoamérica, para realizar durante cuatro días, un total de quince muros repartidos en quince barrios de Resistencia. Otro evento es el festival multimedia Lumínica, que se viene realizando hace cuatro años en Resistencia. Las obras del festival exploran la combinación de lenguajes artísticos con técnicas mixtas que resignifican diferentes sitios, desde las escaleras de un museo hasta las paredes de edificios a través de *mapping* y técnicas multimediales. Con las actividades mencionadas, notamos que la ciudad de Resistencia se encuentra marcada por diversas prácticas artísticas que se desarrollan en espacios públicos y masivos.

En el año 2016 en la ciudad de Corrientes, se realizó una propuesta cultural que abarcó a todo el país bajo el nombre de Rutas de Murales¹⁴. Inició en Buenos Aires, donde se presentó el primer mural inaugural en las paredes del Centro Cultural Konex. La gira de muralismo por Argentina abarcó las ciudades de Santa Fe, Corrientes, Posadas, Salta, Santiago del Estero y Córdoba. La campaña buscaba incentivar a los artistas jóvenes urbanos y sorprender a los habitantes, al agregar belleza y color en cada mural de las ciudades elegidas, desde abril hasta octubre de ese año. El colectivo artístico Nunca Sé, obtuvo participación en Ruta de Murales, junto a grandes artistas del país, realizando producciones en la provincia correntina.

¹² Noticia de diario que informa Dicen las Paredes. Recuperado de: <http://www.chacodiapordia.com/2017/08/15/dicen-las-paredes-el-jueves-se-inaugura-mural-del-cruce-de-los-andes/>

¹³ Nota de diario que comenta el Cuarto Encuentro de Muraleros. Recuperado de: <http://www.primiciaschaco.com/noticia?nota=49083>

¹⁴ Nota de diario que informa el evento Ruta de Murales. Recuperado de: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2016-4-21-14-17-0-se-realizara-la-ruta-de-los-murales-en-corrientes>

Las prácticas descritas anteriormente, nos permiten observar una rica actividad cultural tanto en la ciudad de Resistencia como en Corrientes, referentes al *street art* y al espacio público. Finalizando este apartado, mencionamos que a lo largo de la investigación, encontramos antecedentes que plantean una clara diferenciación entre el *street art* y el *graffiti*. Pero el interés de nuestro trabajo radica en las relaciones que podemos establecer entre el *street art* y el espacio público, relegando el *graffiti* a un plano histórico. Es por ello que tomamos de referencia teórica los trabajos de Abarca para abordar como objeto de estudio la producción de Nunca Sé.

4. Metodología

A partir del tipo de preguntas que este trabajo se propuso explorar, optamos por utilizar una metodología cualitativa, ya que apunta a construir sentido a través de la interpretación. En palabras de Borgdorff, las humanidades tienen una orientación más analítica que empírica, centrando la atención en la interpretación por sobre la descripción o explicación (Borgdorff, 2010). La intención de la investigación fue analizar e interpretar la producción del colectivo artístico Nunca Sé, de la ciudad de Corrientes. Elegimos la metodología cualitativa porque:

“Abarca el estudio, uso y recolección de una variedad de materiales empíricos – estudio de caso, experiencia personal, introspectiva, historia de vida, entrevista, textos observacionales, históricos, interaccionales y visuales– que describen los momentos habituales y problemáticos y los significados en la vida de los individuos” (Gialdino, 2006, p. 24).

El método utilizado para la investigación es analítico, porque descomponemos las obras a través de dimensiones de análisis. También es interpretativo ya que problematizamos e interpretamos teóricamente esas dimensiones a través de un marco teórico, entendiendo que el caso comprende una realidad dinámica, múltiple y holística.

La investigación se contextualiza en las ciudades de Corrientes y Resistencia, porque las producciones analizadas se encuentran inscriptas en ambos lugares. Se realizó un trabajo exploratorio, en el cual consultamos a fuentes periodísticas virtuales que describen la obra del colectivo y sus principales exposiciones. Se procedió a recopilar y ordenar las diferentes producciones de Nunca Sé, por medio de sus páginas de *Facebook* e *Instagram*, donde obtuvimos imágenes de las obras para clasificarlas¹⁵ por año, lugar y nombre de la propuesta artística. La compilación comprende desde el año 2013 hasta el 2018 inclusive, fechas en las que

¹⁵ La recopilación del colectivo se encuentra disponible en el drive: https://drive.google.com/drive/folders/1poCx6vueEGpoDpOE16Jil_o0zj19n5BO?usp=sharing.

el colectivo desplegó una actividad artística prolífica. Tras realizar el estudio exploratorio de las obras en formato digital, efectuamos preguntas a los artistas a través de entrevistas virtuales abiertas, por la mensajería interna de *Instagram*. Procedimos a hablar con cada uno de los integrantes y obtuvimos información acerca de su producción, el proceso de creación de obra y la forma de plasmar las mismas en el espacio público. También llevamos a cabo un registro fotográfico propio de algunas obras en el espacio público que no se encontraban en sus páginas webs, por lo que fue necesario que los artistas brinden las ubicaciones concretas de las producciones.

A la par del estudio exploratorio, consultamos bibliografía sobre *street art*, *graffiti*, y arte en el museo. Decidimos utilizar las categorías de *street art* y postgraffiti de Javier Abarca (2010) porque *inicialmente* consideramos que son conceptos interesantes y aplicables a las obras del colectivo, que nos permiten abordar la complejidad de las mismas. En base a las categorías mencionadas, construimos una tabla de análisis comparativo, con dimensiones que desarrolla Javier Abarca para definir el postgraffiti. Conformamos un corpus de análisis en función de la hipótesis propuesta y aplicamos la tabla comparativa al corpus, con el fin de realizar un análisis descriptivo y comparar las producciones.

Las dimensiones que incluimos en nuestra tabla de análisis comparativo, definidas previamente por Javier Abarca, son los *aspectos formales* (indagados a partir de los elementos primarios de las obras del colectivo), *la localización* (utilizamos como nivel de análisis el espacio público y el museo en relación a las obras) y la *dimensión conceptual* (los significados que referencian las piezas). Decidimos no utilizar la *experiencia estética*, la cual fue propuesta en el proyecto de tesina, debido a que nos resulta una dimensión ambigua, con poco detalle por parte del autor y que terminaría por confundir/cuestionar el análisis propuesto. En última instancia, exponemos los resultados¹⁶ obtenidos a través de la tabla de análisis comparativo, con los aspectos principales de cada dimensión teórica, para observar la interpretación global de las obras de Nunca Sé. A la luz de las conclusiones alcanzadas, fundamentamos las fortalezas, debilidades y alcances de nuestra hipótesis.

¹⁶ Ver resultados de la tabla comparativa en ANEXO.

5. Objetivo general

- Problematizar la obra de Nunca Sé en el espacio público de la ciudad de Resistencia y Corrientes, a partir de las categorías de postgraffiti y *street art* del autor Javier Abarca.

Objetivos particulares

- Analizar teóricamente las producciones del colectivo por medio de las dimensiones del postgraffiti: aspectos formales, localización y dimensión conceptual.
- Indagar la trayectoria y variación de las producciones de Nunca Sé desde el espacio público hacia los espacios expositivos museales, en un contexto regional.

6. Hipótesis

El colectivo artístico Nunca Sé de la ciudad de Corrientes (Argentina) está conformado por un grupo de artistas, en su mayoría estudiantes de Diseño Gráfico (FAU-UNNE) que incursionan sobre diferentes soportes, temáticas y técnicas. El arte que realizan se desenvuelve dentro del espacio público y adopta características similares al arte urbano, pero éste resulta ambiguo frente a ciertas delimitaciones teóricas.

Consideramos que el colectivo Nunca Sé, al proponer una participación abierta con el espectador, al utilizar *stencil*, *stickers*, aerosoles y sobre todo, al realizar sus piezas artísticas sin autorización en el espacio público, puede caracterizarse como un arte público independiente llamado postgraffiti, el cual existe dentro de la esfera del *street art*. Estos movimientos se caracterizan por contener producciones mayoritariamente gráficas (a diferencia del *graffiti* que expresa textos y firmas) y por relacionarse abiertamente con el público al proponer un lenguaje fácilmente comprensible para la mayoría de la población.

Nunca Sé realiza postgraffiti en el espacio público de Corrientes y de Resistencia (Argentina), con prácticas artísticas no comerciales, en donde propagan su poética visual para que los espectadores reconozcan el conjunto de las piezas como parte de una unidad conceptual. Las piezas plantean un rechazo hacia el arte elitista, en búsqueda de producciones informales con contenidos reconocibles y asimilables para los transeúntes.

La trayectoria de Nunca Sé a través de los años, nos permite observar el pasaje de un arte plenamente callejero hacia una institucionalización expositiva. En estos espacios el colectivo entrecruza lenguajes artísticos para producir obras que dialogan con el entorno y lo resignifican. Presentan/trabajan temas de actualidad en sus piezas artísticas por medio de referencias a movimientos artísticos pasados y guiños de la cultura popular contemporánea. Es así como el espectador reconoce las referencias y enlaza la producción con elementos externos a ella.

B) SEGUNDA PARTE

7. Contexto previo al *street art* y al postgraffiti

7.1 Las vanguardias. Primeros intentos de abolir la autonomía del arte

A lo largo de la historia del arte, se gestaron diferentes problemáticas relacionadas con el arte y el espacio público. Nos interesa desarrollar al menos brevemente las principales cuestiones antes de abordar el *street art* y el postgraffiti. Las problemáticas a mencionar, tienen que ver con la idea de abolir la autonomía del arte y acercarlo a la praxis vital. Los artistas plantean un rechazo al sistema del arte y al museo, para aproximarse al espacio público como un nuevo medio de expresión artística. Por sistema del arte, nos referimos a todos los agentes que interactúan dentro del arte, desde la crítica a la enseñanza, los museos, el comercio, las políticas internas y las entidades privadas que regulan el arte (Ramírez, 2010). Son todas aquellas operaciones interactivas que se encargan de construir una producción de valor en las obras de arte. Las personas que realizan estas operaciones (críticos, curadores, historiadores) obtienen algún interés material o simbólico al comentar, criticar, poseer o reproducir obras de arte (Ares, 2009).

Dentro del gran sistema del arte, se desenvuelven diversas entidades con sus funciones y reglas específicas. Una de ellas, es la academia de arte (o simplemente academia), que incluye todas las universidades de arte, escuelas, talleres e instituciones donde se desarrollan las prácticas y el conocimiento artístico. La academia persigue y legitima un canon de arte legitimado –la “institución arte”- y lo reproducen activamente dentro del sistema artístico general. En estos espacios académicos se producen obras, a diferencia del museo, que es un lugar donde solamente se exponen las piezas artísticas y otros objetos de interés cultural. Entendemos el museo a partir de la definición del ICOM como:

“una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su ambiente para propósitos de educación, estudio y deleite” (ICOM, adoptados en la 22ª Asamblea General, Viena, Austria, 24 de agosto de 2007, Artículo 3, definición de términos. Sección 1).

El museo, en tanto que institución artística, es uno de los actores que inciden en el sistema del arte. Dentro del museo se mantienen espacios físicos y tangibles (salas) para conservar y exponer obras artísticas bajo ciertos criterios. “Al objeto expuesto en un museo se lo considera digno de ser visto y apreciado universalmente, pues se supone que el placer o disfrute que provoca su contacto cercano acrecienta el acervo cultural y la propia sensibilidad” (Ares, 2009, p. 55). Aquí encontramos una de las principales diferencias con las galerías de arte, ya que en ellas se ejerce no solo la exhibición de obras artísticas, sino también la venta de las mismas. La galería de arte es el nexo entre la producción artística y el sector comercial. Este lugar no promueve la conservación del patrimonio cultural como lo hace un museo, sino la comercialización de objetos artísticos. Además, en la galería no se expone el arte como una forma de cultura legítima, sino que se promociona a los artistas emergentes, es decir, se los presenta y coloca dentro del sistema del arte.

Una de las características que se observan dentro de las galerías de arte, es que las obras se transforman en mercancías, pero no cualquier mercancía, sino una “entidad dividida entre su valor simbólico y su valor de mercado” (Graw, 2015, p. 13). El valor simbólico consiste en el carácter invaluable de una obra artística ya que genera una plusvalía intelectual, es decir “una ganancia epistemológica que no puede ser traducida fácilmente a categorías económicas” (p. 13). Por otro lado, el valor del mercado es el precio que se establece en dinero, para adquirir la mercancía de arte. Cuando las obras de arte circulan en el mercado, inevitablemente toman la forma de mercancías, es decir, se las exhibe en espacios expositivos para generar ganancias económicas. Puesto que ya explicamos los conceptos utilizados en nuestra investigación, recapitulamos el inicio del rechazo hacia la autonomía del arte.

Entre los primeros antecedentes del *street art*, podemos considerar a las vanguardias históricas¹⁷ del siglo XX que surgieron durante la época de la primera guerra mundial. Se trató de una época transformadora, con revueltas sociales, luchas por la vuelta al comunismo y una reconversión tecnológica por parte de la industria. Las vanguardias propusieron desde sus manifiestos, diversas prácticas y conceptos que apuntaron a romper con las convenciones de la academia. Estos movimientos buscaron cambiar y renovar los estilos artísticos anteriores.

¹⁷ Las categorías de vanguardias históricas y artísticas fueron propuestas por Peter Bürger en 1974 en su libro *Teoría de la vanguardia*. Foster, H., Bois, Y. A., Buchloh, B. H., & Krauss, R. E. (2006). *Arte desde 1900*. Ediciones Akal.

Las vanguardias históricas fueron diversos movimientos artísticos que surgieron en Europa con características particulares. Se trató más de una actitud ante el arte, que una propuesta estética (Milicua, 1994). Los artistas de estos movimientos se centraron en los aspectos formales de la obra y buscaron respuestas sensoriales. Se propuso un rol diferente del espectador, donde dejó éste de ser pasivo para tener un papel dinámico dentro de las obras. Aquí podemos observar la primera semejanza con el *street art* y específicamente con el postgraffiti, ya que en tales expresiones urbanas, se pretende que el espectador dialogue con la obra y con el entorno. A través del proceso de localización¹⁸, el espectador sigue el rastro de las obras del artista y encuentra el conjunto de las mismas como parte de una continuidad.

Retomando el tema, el concepto original de vanguardia proviene del léxico militar que refiere al combate, a la lucha. Dentro del ejército, son grupos minoritarios que se sitúan por delante del cuerpo combativo. En el mundo artístico, fueron pequeños grupos que se enfrentaron al sistema del arte y a los cánones establecidos por la academia. En la mayoría de los casos, la agresividad y la provocación de estos movimientos fueron componentes presentes en sus exposiciones, manifiestos y obras. Una de las principales búsquedas de estos artistas, fue el rechazo del estatuto autónomo de la obra de arte, en un intento por reposicionar y conectar las prácticas artísticas con la propia vida cotidiana. El surrealismo por ejemplo, con sus escrituras automáticas¹⁹ o con la utilización del recurso de azar para la creación de obras artísticas, intentó abolir la barrera entre arte culto y cultura de masas, al exponer mecanismos de creación que van más allá de lo aceptado por la academia. Aquí observamos otra semejanza con el *street art*: este movimiento busca alejarse de la academia y del museo para mostrar prácticas artísticas diversas, que se desarrollan en el espacio público, con técnicas autodidactas.

Pero existió una de las vanguardias más radicales en su búsqueda por anular la distinción entre lo cotidiano y lo artístico, la cual marcó un hito dentro de la historia del arte: el dadaísmo. Fundado por Tristán Tzara, fue un movimiento próximo al absurdo que buscó transformar el concepto tradicional del arte. El artista más conocido dentro del dadaísmo fue Marcel Duchamp, quien a través de sus objetos industriales (*ready-mades*) expandió las fronteras del arte e instauró un modo de expresión artística diferente a las establecidas hasta aquel momento. Duchamp

¹⁸ Javier Abarca define la localización dentro del postgraffiti como “el proceso por el cual el artista escoge una ubicación para su obra, y la manera en que adapta tanto su modo de actuación como el contenido, forma y materiales de la obra a las particularidades de dicha ubicación”. (Abarca, 2010, p. 78).

¹⁹ La escritura automática es un método de escritura que busca liberar los pensamientos del inconsciente del escritor. Este método fue impulsado por el surrealista André a comienzos del siglo XX. Con esta técnica, buscaban transmitir las ideas del autor sin ningún tipo de reflexión, sin tener un tema especificado y planeado, sin interesarse en una coherencia lógica; de manera que la idea sería plasmada de forma directa y sin intentar mejorarla o corregirla. Nadeau, M., & Riviere, M. P. (1972). *Historia del surrealismo* (p. 137). Barcelona: Ariel.

tomaba objetos ya existentes de la industria del consumo (no necesariamente creados por él) les colocaba su firma y los recontextualizaba dentro del museo, poniendo en duda la ontología de una obra de arte. Fue el inicio de lo que hoy entendemos por arte conceptual²⁰.



Figura 1: La fuente (1917) Marcel Duchamp. Urinario de cerámica.

Mencionamos el dadaísmo como una de las vanguardias más representativas, porque insistió en acercar el arte a la vida cotidiana, a un nivel que ningún movimiento había intentado hasta el momento. Estos artistas mezclaban obras con objetos de consumo, para disminuir la autonomía del arte que tanto se buscaba en siglos anteriores. En este espacio fronterizo, de límites difusos donde surgen pasajes entre lo artístico y lo cotidiano, observamos el inicio de lo que actualmente llamamos *street art*. Un lenguaje mayoritariamente plástico que se mezcla con los carteles de publicidad, con el *graffiti* y con los murales. Una práctica que aparece desprevenida y sorprende al transeúnte, para observar y disfrutar arte en circuitos alternativos al museo.

Los movimientos de vanguardia tienen su época prolífica hasta que finaliza la segunda guerra mundial (1945). Inevitablemente, se agotan las capacidades críticas de las vanguardias

²⁰ En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso –notas, bocetos, maquetas, diálogos– al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. La verdadera obra de arte es la idea. El arte conceptual es un arte crítico y corrosivo, pone énfasis en lo mental, en la ideación de las obras, relegando en importancia su realización material o sensible. Rocca, A. V. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 37(1).

históricas porque son absorbidas por el sistema del arte. Europa al quedar devastada por tan terrible acontecimiento como lo es una guerra, entra en una crisis social, cultural, económica y política, dando paso a un nuevo panorama artístico.

A partir de la década del cincuenta, surge una nueva oleada de movimientos artísticos llamados por Peter Bürger como neovanguardias²¹. Rápidamente son conocidas a nivel mundial por efecto de la globalización, pero con una aceptación menos traumática que las anteriores. Las neovanguardias retoman los recursos de las vanguardias históricas (citado en Foster, 2006). Quizás porque el sistema del arte ya conocía los procesos creativos de las primeras vanguardias, es que se adecuaron mucho mejor a las segundas. La idea de estos movimientos “neo” fue dotar al arte de un sentido más atrayente y seductor, para lo cual las neovanguardias establecieron una relación dialéctica con la industria cultural (citado en Foster, 2006). Sumado a esto, el exponencial desarrollo de los medios de comunicación a nivel global, permitió que Estados Unidos, Francia y América intercambien ideas y propuestas artísticas. Las neovanguardias se relacionaron favorablemente con el mercado y el consumo. Para ello, los artistas recurrieron a un arte participativo con mensajes dirigidos a un público general, que pueda ser disfrutado y entendido por todos.

En este contexto surge el pop art, en Estados Unidos, durante la década de los cincuenta. En dicho movimiento, primaba el aspecto formal de la obra sobre el conceptual. Los artistas pop se apropiaron de imágenes de personajes de la cultura popular, artículos de consumo masivo e iconos reconocibles para las masas y los repitieron inagotablemente por medio de la reproducción técnica. Con la repetición en serie de las imágenes, los artistas buscaban debilitar la lógica referencial, es decir, diluir la representación (Di Giacomo, 2015). La repetición de la imagen, pone de relieve que el objeto es una mera reproducción. “Los artistas pop no reproducen el objeto en sí, sino la reproducción misma del objeto: no la botella de Coca-Cola, sino una imagen publicitaria que representa una botella de Coca-Cola” (Di Giacomo, 2015, p. 23). El pop art propuso las obras en serie, las imágenes del consumo y un contenido general, comprensible. Aquí encontramos antecedentes del *street art*, ya que la mayoría de las producciones de éste movimiento urbano, proponen un acercamiento a lo sensorial, en lugar de un concepto elaborado o difícil de entender. También observamos otra similitud con el pop art, en la utilización de

²¹ El término neovanguardia fue difundido por el teórico alemán Peter Bürger en su Teoría de la vanguardia (1974). En la cultura de la posguerra se puede observar una proliferación de movimientos «post» y «neo» con artistas norteamericanos y europeos en las décadas del cincuenta y sesenta. Keska, M., & López, D. M. (2009). El concepto de vanguardia y neovanguardia en el cine y en el arte contemporáneo. *El arte del siglo XX*, 425-434.

guiños generacionales²², que toman los artistas de *street art* para establecer una identificación con el espectador. Esta apropiación de guiños se manifiesta generalmente en la forma de iconos que se repiten por diferentes lugares del espacio público. Las figuras repetidas, generalmente con la técnica de *stencil*, se convierten en un medio que sacraliza la imagen que propaga, es decir, un recurso muy similar al que utilizaban los artistas pop.

Por otro lado, las neovanguardias tienen su apogeo durante las décadas del cincuenta y sesenta, pero autores como Peter Bürger (1974) se muestran críticos con respecto a sus intenciones. Afirma el autor que las neovanguardias consisten en la repetición de modelos de vanguardias anteriores, pero anulan su base teórica, que es la crítica del arte autónomo (citado en Foster, 2006). Si los *ready-mades* y los *collages* de las vanguardias, ponen en cuestión los principios del arte elitista y la obra como producto creado por el artista, los *neo-ready-mades* y los *neo-collages* reinstauran estos principios y los reintegran mediante la repetición (Di Giacomo, 2015). Si las vanguardias rechazaron el sistema del arte y el museo, las neovanguardias se adaptaron a ellos. El cambio de la vanguardia histórica por la neovanguardia, no es más que una repetición que convierte lo no convencional, en artístico y académico, lo transgresor en espectacular. “Todas las prácticas vanguardistas de posguerra son una farsa que se dedican a repetir en vano las intervenciones originales. Se limitan a actuar como refuerzo de una industria cultural en expansión, con sus bienes comerciales y objetos de consumo” (Foster, 2006, p. 437).

La intención inicial de las vanguardias históricas y las neovanguardias, fue abolir la autonomía del arte y unirlo con la praxis vital, pero como podemos observar hoy, han adquirido una condición museal porque agotaron su capacidad de renovación y de crítica. Actualmente los movimientos artísticos son estudiados por las academias de arte. Han abandonado el terreno de la resistencia para corresponder al museo; son en suma, un periodo histórico pasado.

7.2 Rupturas radicales: el arte contemporáneo

Luego de las guerras mundiales, de los movimientos artísticos revolucionarios y de las crisis económicas y sociales que suceden durante el siglo XX, observamos una ruptura de la

²² En el diccionario, un guiño es un mensaje implícito que no se expresa claramente sino mediante un signo o alguna referencia que sugiere lo que realmente se quiere dar a entender. Recuperado de: <https://www.lexico.com/es/definicion/guiño>. Además, Abarca utiliza el término guiño generacional dentro del postgraffiti explicando que, por medio de referencias visuales, se conecta a la obra con la cultura popular contemporánea -televisión, videojuegos, comics, personajes del cine, radio- (Abarca, 2010, p. 534).

modernidad; un quiebre en sus lógicas productivas y un rechazo a los grandes relatos. Una de las consecuencias de esto, es la división del arte en dos secciones claramente diferenciadas: por un lado encontramos obras artísticas en museos y galerías, que se ajustan a los criterios impuestos por el sistema del arte. Por otro lado encontramos las primeras producciones en el espacio público, donde se mezclan las nociones de lo público con lo privado. Aparecen los primeros *graffiti*²³ en la década de los sesenta y algunos intentos de *street art* durante los setenta. Las ciudades pobladas de anuncios publicitarios y carteles comerciales, comienzan a mezclarse con *tags*, dibujos y otras prácticas artísticas.

En 1989 se anuncia la era de la globalización y es entonces cuando tiene lugar la plena integración de la tecnología (Giunta, 2014). En esta época es cuando internet irrumpe en la vida cotidiana, alterando las formas de comunicación humana. Aquí es reconocible un nuevo período histórico que también se visualiza en el territorio del arte, y cuyo punto de gestación se ubica en los años cincuenta, sesenta y setenta (Giunta, 2014). En función de las circunstancias nombradas, es que comienza a hablarse de arte contemporáneo. Esta es una construcción de los teóricos, que encontraron agotadas las definiciones de vanguardia y modernidad, para lo que necesitaron una nueva categoría que se ajuste al contexto sociohistórico, cultural y artístico que atravesaba la época. Andrea Giunta (2014) sitúan el inicio del arte contemporáneo en las propuestas experimentalistas de las neovanguardias del sesenta, ya que es un momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte. “Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación” (Giunta, 2014, p. 12).

Por otro lado, Nicolas Bourriaud (2004) sostiene que desde la década de los noventa, un número cada vez mayor de artistas reproducen, reexponen o utilizan obras creadas por otros. También menciona el interés de los artistas por combinar productos culturales disponibles en el mercado, con obras artísticas. Sostiene que tal actitud:

“contribuye a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia. La materia que manipulan ya no es materia prima y tampoco es importante que lo sea. Las nociones de originalidad e incluso de creación se difuminan en este nuevo paisaje cultural. La cultura de uso implica una profunda mutación del estatuto de la obra de arte porque cada obra puede ser insertada en diferentes contextos y servir para múltiples escenarios. Es aquí cuando la obra supera su papel tradicional

²³ *Graffiti* originalmente es una palabra italiana que designa el plural de *graffito*. En la traducción al español, grafito es el singular, mientras que el plural en español, es con una sola *e* y con *s* al final: grafitis. Esto ha generado confusión dentro del campo académico debido a la errónea traducción. En nuestra tesis tomamos la palabra original italiana *graffiti* y nos referimos tanto a las expresiones plurales como singulares del movimiento. Decidimos tomar la palabra en su acepción original debido a que la mayoría de los estudios que investigamos, se refieren al movimiento como *graffiti*.

como reflejo de la visión del artista y funciona en adelante como un agente activo” (p. 7-8).

En la escena contemporánea, observamos que la autonomía del arte queda debilitada. Las obras de arte contemporáneo se deslizan por diferentes lenguajes y forman una red de significaciones, en donde es necesario que el espectador esté al tanto de esta intertextualidad para comprender de forma global las producciones artísticas. Tomamos como ejemplo los guiños generacionales del postgraffiti que buscan dialogar con el espectador. La mayoría de los artistas que trabajan sobre el espacio público con arte público independiente, toman referentes de la cultura de masas (personajes famosos, frases célebres de películas, logos de marcas comerciales) y subvierten el mensaje original para dar paso a nuevas significaciones y reflexiones.

En el panorama artístico contemporáneo, observamos un rechazo hacia la idea de novedad y se valora, en cambio, la apropiación y reedición de materiales preexistentes. Los artistas proponen combinar productos ya existentes y formar encadenamientos de signos entre las obras. Autores como Bourriaud (2004), Florencia Garramuño (2015) o Andrea Giunta (2014) comparan al arte contemporáneo con un laboratorio de ideas e inspiraciones para pensar cómo vivir en sociedad. Mencionan que se trata de un lugar de simulación, un terreno de juego. Es decir que además de vincular al arte con un espacio de experimentación, los autores hablan de una vuelta hacia lo lúdico y al entretenimiento. Algo que sucede frecuentemente dentro del *street art*, donde el espacio público es tomado como un terreno de experimentación para los artistas, para desplegar sus prácticas sin restricciones aparentes y sin autorización.

A través de la implementación de tecnologías en el mercado de arte, se producen nuevas formas de reproducción de obras que en un principio, parecían impensadas. Desde mediados del siglo actual, los agentes encargados de la calificación de lo que es artístico (museos, bienales, revistas) se reorganizan en constante relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y de consumo (Canclini, 1989). Es así cómo se forman mecanismos técnicos y tecnológicos para copiar productos masivamente, tanto objetos de consumo como obras de arte. El proceso mencionado anteriormente permite duplicar una obra infinitamente para modificarla o hacer uso de ella. “Ya no se trata de fabricar un objeto desde cero, sino de seleccionar uno existente y utilizarlo o bien, de modificarlo de acuerdo a una intención específica” (Bourriaud, 2004, p. 24). El autor denomina al proceso como *apropiación* en donde se toma la obra original, la idea o el concepto y se lo reproduce en base a nuevas instancias creativas. La reutilización de obras artísticas en una nueva producción, es una de las formas de debilitar el arte elitista ejecutado por personas especializadas. Traemos como ejemplo una obra de Banksy, un conocido artista de

street art, que realizó una instalación en el 2015 y duró tan solo un mes. Titulada *Dismaland* (en parodia a *Disneyland*) se trató de un parque de diversiones con diversas obras, creadas a partir de objetos ya existentes como ballenas de plástico, inodoros usados, maniqués, sillas y juegos mecánicos en desuso. Las obras tomaban referencias a los cuentos de las princesas de Disney, a la situación social de los inmigrantes y al consumo desmedido de comida chatarra impulsada por las grandes marcas comerciales. Además, la parodia hacia Disney y su belleza idílica, era constante. El artista mostraba un parque deprimente que se caía a pedazos. En esta exposición observamos que el artista toma referencias de una multinacional y subvierte los mensajes a través de objetos en desuso. En *Dismaland* no existe la obra creada desde cero, sino diversos objetos ya existentes utilizados con intenciones específicas.

Resumiendo estos primeros capítulos, observamos la mutación que sufrió el arte a lo largo del tiempo. Como consecuencia de los horrores vividos en las guerras mundiales, el arte propuso acercarse a la vida cotidiana y abolir la distinción entre culto/masas. Surgen movimientos que ponen en duda la autonomía del arte al combinar productos del mercado con objetos artísticos. Luego estos movimientos son absorbidos por el museo y el sector comercial, agotando sus capacidades críticas. Finalizando una época problemática tanto social como económica, surge un nuevo paisaje artístico que plantea diferentes nociones de espectador, de participación y de combinación. Este cambio coincide con la llegada de internet, ampliando las capacidades comunicativas y creativas entre los artistas. Algunos de ellos deciden alejarse de las academias y los museos para incursionar en otros lenguajes, soportes y espacios que no sean necesariamente artísticos. El espacio público, ese sistema de espacios exteriores donde los encuentros y lo imprevisible puede ser posible (Delgado, 1999), se torna el nuevo laboratorio de prácticas artísticas y abre puertas hacia caminos teóricos y expresivos. En este contexto nace el arte contemporáneo y precisamente aquí, aflora el *street art* y el postgraffiti.

7.3 El arte contemporáneo y sus principales características

Como mencionamos en el capítulo anterior, dentro del arte contemporáneo observamos una combinación de disciplinas artísticas, lenguajes que se entrecruzan y una mezcla de materiales que distan mucho de aquellos elementos artísticos tradicionales de siglos pasados. Casi cualquier elemento podría usarse hoy como material para una obra artística.

Desde basura hasta objetos de consumo, el arte se ha despojado de los materiales específicos para acercarse aún más, a la vida cotidiana. Esta inespecificidad que toma el arte

contemporáneo, se debe a la hibridación de las expresiones artísticas. Al entrecruzarse una y otra disciplina, se producen descalces que hacen aún más difícil la delimitación entre los lenguajes. Observamos estos aspectos en las obras de *street art*, donde muchas veces las producciones son confundidas con la publicidad, los carteles comerciales, los murales o el *graffiti*. Esto se debe a la utilización de materiales similares entre las prácticas nombradas, como los aerosoles, el cartel o pinturas acrílicas, produciendo cierta confusión entre los espectadores. También añadimos el uso compartido del espacio público para el emplazamiento de las obras, el tamaño de las producciones y la forma de lectura de las mismas (al estilo pictórico). Las características similares entre una y otra expresión, acrecientan el desconcierto entre los transeúntes. Garramuño (2015) sostiene que:

“Las obras de arte actuales cuestionan toda noción de especificidad de lenguajes artísticos, al combinar una serie de materiales que se entrelazan entre sí. Consiste en diferentes soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros, esas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse” (p. 15).

La inespecificidad que gran parte de los artistas exponen actualmente (aunque a veces no de manera evidente) es una forma de rechazar la distinción y autonomía entre lenguajes específicos. En palabras de Giunta, los artistas plantean relaciones en sus obras, donde un lenguaje coexiste con otro, formando parte de una misma experiencia. Menciona además que los artistas se detienen entre límites para volver éstos un campo de expresión (Giunta, 2014). Los artistas que hasta hace unos decenios se enmarcaban en la fotografía, en el cine o en la literatura, hoy son artistas *liminales*. “Viven en el límite o en la intersección de varias tendencias, artistas de la ubicuidad. Toman imágenes de las bellas artes, de la historia latinoamericana, de la artesanía, de los medios electrónicos, del abigarramiento cromático de la ciudad” (Canclini, 1989, p. 125).



Figura 2: Sin título (2011) Banksy. Sunset Boulevard. Postgraffiti interviniendo una publicidad en cartel.

La inespecificidad característica del arte contemporáneo, ha cambiado las disciplinas artísticas como se las entendía tradicionalmente. No solo se acerca el arte a la praxis vital, sino que los mismos lenguajes artísticos se combinan en una búsqueda por diluir los conceptos cerrados, difuminar las disciplinas delimitadas y construir nuevos caminos reflexivos para el arte. Dichos cambios también se observan en las formas de percibir e identificar las producciones artísticas contemporáneas. En el siguiente capítulo, ahondamos la recepción de las obras de *street art* y postgraffiti.

7.4 La recepción de obras en el arte contemporáneo

Durante decenios la academia fue una entidad reguladora del arte de gran peso para valorar una obra como artística, teniendo en cuenta las tendencias formales, el estilo, la temática, el orden y la armonía de la obra. Además, se le daba importancia al perfeccionamiento en la técnica y a la utilización de ciertos temas como los mitológicos, históricos o religiosos. Por ejemplo, las pinturas clasicistas²⁴ adquirirían un valor cultural de acuerdo al ordenamiento de los elementos dentro de la pintura, correspondiéndose éstos con un orden armónico. La pintura *El taller del Pintor* de Gustave Courbet realizada en el año 1855, considerada bajo los criterios de la academia como una alegoría real de su entorno político, artístico y cultural, en donde trata varias categorías tradicionales como ser el paisaje, el bodegón y el desnudo. Las obras que no se ajustaban a los cánones establecidos por la academia, terminaban siendo criticadas y olvidadas.

²⁴ El Clasicismo fue un movimiento cultural, artístico e intelectual, inspirado en los patrones estéticos y filosóficos de la Antigüedad clásica (simplicidad, unidad, sobriedad, racionalidad, armonía, equilibrio de las proporciones, mimesis, mensura), que se desarrolló de forma simultánea en el arte y la literatura durante la Edad Moderna. Simmel, G., & Capdequí, C. S. (2000). *El conflicto de la cultura moderna*. Reis, (89), 315.

Asimismo, la recepción de obras de arte se realizaba únicamente en un contexto institucional como lo es el marco de un museo, donde las producciones se encontraban dentro de un cubo blanco²⁵, dispuestas a la altura de la mirada promedio de un espectador y separadas entre sí. Históricamente, el rol del espectador partía de una contemplación pasiva en donde observaba las obras de arte con cierta distancia y sin invadir el espacio expositivo de la pieza.

Con el cambio de paradigma y el surgimiento del arte contemporáneo (ver apartado 7.2) se alteró el rol del espectador tanto dentro como fuera del museo. “Analizar el arte ya no es analizar sólo obras, sino las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendra y renueva el sentido” (Canclini, 1989, p. 143). Así, los espectadores asumen un papel activo dentro de las obras, para comprenderlas en su sentido global. En muchos casos es el mismo visitante el que debe participar e interceder en la obra para completarla.

Pero a diferencia de las piezas expuestas en el museo, las obras artísticas en el espacio público requieren de un estudio y observación del entorno urbano, ya que el mismo presenta perturbaciones que modifican la obra. Si un espectador en la actualidad, analiza únicamente la obra desde su cualidad objetual, quedarían por fuera posibles observaciones relacionadas al contexto en el que se creó la pieza, a situaciones sociales que ésta pudiese representar, a la relación de la obra con el espacio circundante u otros referentes que el artista interpeló. En el *street art* y el postgraffiti, es necesario que el espectador maneje diferentes competencias comunicativas, a fin de poder interpretar una producción globalmente. Si bien las prácticas mencionadas con anterioridad son conocidas por su lenguaje fácilmente comprensible, el transeúnte debe estar familiarizado con la utilización de guiños generacionales por parte del movimiento y conocer los personajes de la cultura popular contemporánea. Incluso es conveniente que el espectador disponga de un bagaje cultural sobre historia del arte, para entender cuando una obra de postgraffiti toma referencias técnicas o características formales de movimientos artísticos pasados.

A su vez, por medio de la propagación del postgraffiti icónico (ver apartado 7.8.1) se invita al transeúnte a recorrer la ciudad, en busca de los iconos restantes. El ejercicio lúdico que los artistas de postgraffiti ofrecen, constituye un mecanismo para la participación activa del espectador, como un agente integrador de la obra de arte contemporánea.

²⁵ María Cristina Ares afirma que el museo tradicional es entendido como una caja cerrada, un cubo blanco sin ventanas, que alberga sabiduría de difícil acceso. Es una institución que refleja las contradicciones conceptuales y sociales contemporáneas. (Ares, 2009).

Si bien el rol participativo se observa dentro del museo, la implicancia de los espectadores se encuentra más o menos guiada por un gui3n curatorial, por el t3tulo de la obra, o por la disposici3n de los elementos ubicados en la sala, que sugieren recorridos dentro de ella. Estos recorridos son imaginarios porque no se encuentran marcados concretamente, sin embargo, son conducidos impl3citamente por el museo, para demostrar los lugares donde detenerse, donde recorrer, pero sobre todo, los lugares donde el espectador no puede pasar. Consideramos entonces, que la participaci3n de los espectadores es parcial dentro de un museo.

Es en el espacio p3blico donde el espectador obtiene mayor intervenci3n con las producciones. Las piezas de *street art* carecen de regulaciones que las protejan, as3 como de guiones curatoriales que dirijan sus posibles interpretaciones. Aqu3 no encaja la contemplaci3n tranquila y predispuesta que ofrece el museo. En el espacio p3blico, los habitantes recorren de un lugar a otro, ensimismados en sus pensamientos y obligaciones, formando trayectos ef3meros que se hacen y deshacen a cada momento. Las producciones de *street art* aparecen entre estos recorridos, mostrando contenidos abiertos y reconocibles que requieran de una primera lectura r3pida, para luego degradarse e incluso desaparecer por las inclemencias del entorno urbano. Incluso los mismos espectadores pueden apropiarse de las obras de *street art* y modificarlas o cubrirlas de acuerdo a sus propias intenciones.

El espacio p3blico tanto para los artistas como para los transe3ntes y espectadores, se trata de un campo de juego menos acotado que el museo. Si bien el espacio p3blico es regulado por el poder pol3tico, donde determina qu3 pr3cticas realizar y cuales evitar “...nada puede impedir que contin3en multiplic3ndose los trasiegos y entrecruzamientos infinitos de cuerpos y miradas, el merodeo de las multitudes, la amenaza de lo inconstante...” (Delgado, 2013, p. 15; ver tambi3n Delgado 2007,2011). De esta forma artista y espectador resignifican los espacios p3blicos por medio de producciones art3sticas, trayectos visuales y corporales, e interpretaciones individuales de lo que significa vivir y transcurrir en la ciudad. En el siguiente apartado, detallamos la definici3n de espacio p3blico con sus t3rminos adyacentes (ciudad, lugar, entorno urbano) y adem3s diferenciamos las pr3cticas art3sticas urbanas que se expresan en estos espacios.

7.5 El arte contempor3neo en el espacio p3blico

Luego de los movimientos de vanguardia, los artistas deciden salir de los museos y galer3as para experimentar afuera las vivencias de la cotidianeidad y generar sus pr3cticas

artísticas particulares. Es entonces cuando aparecen los primeros *graffiti* y producciones de *street art* en la década del setenta, que resignifican los espacios públicos de las grandes ciudades como Nueva York y España. Esto surge de acuerdo a una necesidad por parte de los artistas de abandonar los cánones establecidos por el sistema del arte y la academia.

Estos movimientos artísticos (*graffiti* y *postgraffiti*) se consolidan durante los noventa y con ellos comienza a cobrar importancia el acto de realizar la obra, el lugar donde está ubicada y el diálogo que adquiere ésta con su entorno. Al llevar el arte al espacio público, se vinculan las producciones con la arquitectura que la rodea, con los jardines y con las personas que circulan diariamente por el lugar. Explicamos en el siguiente párrafo, a qué nos referimos con espacio público.

Actualmente, el término de espacio público se utiliza bastante en discursos políticos, arquitectónicos o sociales, pero rara vez se define este espacio como tal. Durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta, poco se hablaba de espacio público y se referían en cambio a éste como sinónimos de *la calle*, espacio social o espacio común. Esto sigue ocurriendo hoy en día, pero es menos frecuente. El espacio público como concepto, usualmente es utilizado de forma genérica para designar a los espacios abiertos y accesibles de una ciudad (Delgado, 2011). Entendemos por ciudad a un sitio: “una gran parcela en que se levanta una cantidad considerable de construcciones, encontramos desplegándose un conjunto complejo de infraestructuras y vive una población más bien numerosa, la mayoría de cuyos componentes no suelen conocerse entre sí” (Delgado, 2007, p. 11).

Tomamos las discusiones que propone Manuel Delgado (2007), (2011), (2013) sobre el concepto de espacio público, porque lejos de sostenerse como una categoría estoica, desconflictivizada y limitadamente material o física, esta investigación reconoce la formulación de la categoría con su carácter conflictivo, cambiante y desigual, los cuales son componentes presentes en toda ciudad contemporánea. La noción de espacio público es abordada por Delgado a partir de tres perspectivas: (A) el espacio hiperconcreto:

“como escenario de y para las “relaciones públicas” o “en público”, un tipo específico de vida social en el que los concurrentes se someten a las iniciativas y juicios ajenos y conforman configuraciones transitorias, pero estratégicas, protagonizadas en buena parte por desconocidos totales o relativos, en un régimen de visibilidad generalizada” (2013, p. 13).

Esta concepción corresponde físicamente a la calle, las plazas y las veredas. Luego el autor contrapone esta definición con una acepción de carácter metafísico (B), propio de la filosofía política:

“una categoría abstracta derivada de la noción ilustrada de publicidad, esfera ideal para la coexistencia pacífica de lo heterogéneo de la sociedad, ámbito de y para el libre acuerdo entre seres autónomos y emancipados que se vinculan a partir de pactos reflexivos permanentemente reactualizados, individuos libres e iguales que critican, valoran y fiscalizan los poderes políticos, al mismo tiempo que se entienden a partir de su capacidad para argumentar y pactar entre sí. Ese ámbito es aquel en el que se despliegan los principios éticos de la civilidad, la ciudadanía y demás virtudes en que funda su posibilidad la democracia igualitaria” (2013, p. 13).

En el espacio (B) se menciona una coexistencia entre individuos de manera pacífica y libre donde todos los habitantes de una ciudad gozan de las mismas posibilidades democráticas y presentan comportamientos cívicos similares. Observamos que esta acepción resulta idealizada respecto a lo que ocurre en ese *afuera*. Diariamente nos encontramos con huelgas sociales que interceden las calles, con personas en situación de extrema pobreza que recorren los basurales en busca de comida, o la violencia que se multiplica en todos los estadíos posibles. Estos signos, propios de una ciudad capitalista, no se encuentran en las definiciones actuales de espacio público. El autor para concluir con el debate, agrega una tercera acepción (C) denominada espacio legal o de titularidad pública:

“es el conjunto de elementos inmuebles y arquitectónicos sometidos a la administración del Estado, que debe garantizar su accesibilidad para todos sin excepción, para lo cual legisla y normativiza a propósito de las buenas prácticas que legitiman su disfrute, lo protegen del interés privado y cuidan de su conservación” (2013, p. 13-14).

Con estas definiciones, nos acercamos un poco más hacia la delimitación que buscamos de espacio público, entendido como un lugar físico y espacio ideológico en donde se despliegan una variedad infinita de encuentros y desencuentros. Frecuentemente, este espacio es asociado a las áreas comunes, protagonizadas por desconocidos entre sí, que se manejan dentro de las normas y reglas específicas de un contexto social particular, a partir de un sentimiento de exposición generalizada (opuesto al espacio privado el cual es un ámbito propio e intransferible del individuo). El punto de las discusiones de Delgado es demostrar cómo esta concepción de espacio público abstracto político busca volverse real, tangible, "hacerse carne entre nosotros" (Delgado, 2011) a partir de imponer, donde antes era simplemente una calle, una plaza o un parque, el concepto de un espacio público. De esta manera se busca convertir (o intentar convertir) estos ámbitos físicos en espacios que niegan el conflicto, censuran las diferencias (por

medio de controles de todo tipo) y que intentan llevar a cabo una utopía en base a ciudadanos racionales, corteses y bien educados.

Pero el espacio público no se trata de un espacio aislado o ideal, donde los individuos libres establecen relaciones pacíficas. Lejos de ser tranquilo y controlado, lo observamos caótico e imprevisible, y por más que el Estado regule las normas de convivencia y el orden público, estos espacios se ven alterados constantemente, debido a las problemáticas sociales y políticas que aquejan a cada habitante de una ciudad. No podemos concebir el espacio público como una esfera separada e independiente, sino en constante relación e intercambios con las situaciones que acontecen en la variedad de espacios que componen la ciudad (entre ellos, el espacio privado). Este último es un sector donde el acceso es restringido a un grupo reducido de personas y se desarrolla la intimidad. En el espacio público observamos, en cambio, un territorio particular de exposición, de exhibición y de inseguridad, en donde nos encontramos sujetos a las miradas ajenas. “Ahí se mantiene una interacción siempre superficial, pero que en cualquier momento puede conocer desarrollos inéditos” (Delgado, 2007, p. 15). Complementamos la definición de espacio público de Delgado con el concepto de Itala Schmelz (2003):

“Un espacio heterogéneo y sincrético en constante proceso, errático y caótico, probablemente incuantificable, que únicamente podemos abordar desde experiencias fragmentarias. El espacio público se vive pragmáticamente, pero también se experimenta desde la emotividad y la memoria; es el lugar de intercambio, del diálogo, de la sobrevivencia, pero es también el espacio del dominio económico, de la coerción de la identidad y, a la vez, es el espacio del hurto y de la resistencia” (p. 113).

A través de las diferentes definiciones que utilizamos de espacio público, observamos una interesante relación entre el componente físico de la categoría (también denominado lugar o territorio) y el componente político, el cual se subdivide en una dimensión abstracta (ideologías) y una dimensión concreta (leyes y normas que someten a los habitantes al orden).

El espacio público ha sido durante décadas el soporte primordial para que las luchas sociales tengan un lugar físico donde concretarse. También fue el primer espacio donde los artistas buscaron experimentar prácticas autodidactas, fuera de la academia. Plantearon un rechazo hacia el museo y exhibieron sus piezas en paredes de edificios, en las superficies del metro o en cualquier soporte de la ciudad que pudiese estimular la presentación de la obra. Son artistas que eligen la escena y los objetos urbanos de acuerdo a su potencialidad para ser espectacularizados, se trata de un propósito que, repetido hasta la monotonía, es exacerbado por el gigantismo de las imágenes (Canclini, 1989).

La ciudad con sus carteles publicitarios, el alumbrado vibrante, las señales de tránsito, los puestos de comida y los espacios verdes, constituyen una excesiva acumulación de fragmentos donde el arte encuentra sitios para colarse y mezclarse. La actividad artística en el espacio público se convierte en una práctica pública (en público) que intenta articular las experiencias vividas en la ciudad. El entorno urbano, saturado de infraestructuras, experiencias, personas, recuerdos e historias, demanda una interpretación. Por entorno urbano²⁶ entendemos a todos los elementos de la ciudad que rodean la producción artística urbana e interactúan con ella. Es decir, la arquitectura y el mobiliario cercano, la pared donde se encuentra la pieza, la proximidad de la obra con la calle y cualquier elemento que pudiesen dialogar con la producción (carteles publicitarios, almacén de comidas, plazas o parques).

Las piezas artísticas del espacio público, resignifican la ciudad al renovar los lugares que son considerados de todos y a la vez de nadie. Las obras aparecen frecuentemente en espacios degradados, abandonados o impensados para el arte, volviendo visibles los vínculos entre arte y vida cotidiana. Se busca acercar el arte hacia las personas de manera sorpresiva. Los transeúntes al recorrer el espacio público, encuentran las producciones artísticas filtrándose éstas entre las publicidades, las ofertas gastronómicas en las veredas, el efecto sonoro del tráfico y los vendedores ambulantes. Las prácticas artísticas urbanas constituyen pequeñas fragmentaciones que se consolidan y desarrollan en la ciudad.

7.6. Arte público oficial/ arte público independiente

Dentro del espacio público a nivel general, observamos dos grandes corrientes de arte que comparten algunas similitudes entre ellas, pero sobre todo, diferencias sustanciales. Los denominamos arte público oficial y arte público independiente. El arte público oficial incluye toda producción artística exhibida en el espacio público que fue realizada o adquirida mediante fondos públicos. También se nombra arte público oficial aquellas obras que ingresan al dominio público mediante donaciones. El contenido de las piezas contribuye a la cohesión social, a la toma de conciencia respecto a otros y a la reducción del vandalismo. “El arte público es una práctica dentro del entorno construido, que participa en la producción de significados, usos y formas para la ciudad” (Deutsche, 1996, p. 56). Por lo general las producciones mencionadas anteriormente, no mantienen una relación con el entorno urbano sino que es meramente

²⁶ Si bien a los fines de este trabajo limitamos el concepto de lo urbano a términos materiales, como sinónimo de las características físicas de la ciudad, existe una extensa discusión al respecto, ver Lefebvre (2017), Castells (1971), Delgado (2007).

circunstancial. Al tratarse de un arte subvencionado y patrocinado por el poder público, los contenidos de las obras son revisados y aprobados previamente a la realización de la producción artística. El arte público oficial abarca desde esculturas, pinturas y murales hasta artefactos volumétricos e instalaciones urbanas.



Figura 3: Los huevos caídos del cielo (2016) Henk Hofstra. Santiago, Chile. Instalación escultórica en la plaza Italia.

Una de las particularidades del arte público oficial, es que procura consolidar una modalidad expositiva fuera de los museos. Las producciones son para todos y es la propia sociedad la que incentiva su cuidado. Pero en vez de distanciarse del museo como institución, el espacio público se transforma en un gran museo al aire libre donde expone obras artísticas conectadas entre sí, mediante la temática, una técnica particular o la proximidad con otra pieza similar. Estos museos, por lo general, se forman en el casco céntrico de la ciudad, ya que su función es conservar el patrimonio histórico del lugar e incentivar el turismo. Como podemos observar, el museo conquista nuevos espacios, introduciéndose en el entorno urbano y apropiándose de áreas comunes. Esta actividad museística, no solo exhibe obras públicas oficiales sino que intenta institucionalizar las expresiones artísticas más informales e independientes.



Figura 4: Génesis del chaco (1961) Raúl Monsegur. Resistencia, Chaco.

Conjunto de murales que conforman el museo al aire en la plaza 25 de Mayo.

Por otro lado, observamos dentro del espacio público, un surgimiento exponencial de obras de arte al margen de los controles oficiales, que cada vez más se alejan del espacio expositivo museal. Las prácticas varían desde performances en vivo, venta de pinturas en la calle hasta musicalización con instrumentos en las plazas y parques. Pero hay una corriente artística que se expresa principalmente en los muros, las paredes y las superficies del espacio público, con un carácter anti comercial, que busca sorprender al transeúnte. Lo llamamos arte público independiente ya que los artistas frecuentemente recurren a sus propios medios financieros y técnicos para crear sus producciones. Es aquel arte que se produce para ser observado y disfrutado por el transeúnte desprevenido en espacios abiertos, ese tipo de arte nos confronta para percibir y sentir el espacio de otra manera (Achinte, 2008).

El arte público independiente se caracteriza por artistas que manejan el libre uso de materiales y un lenguaje más bien informal y espontáneo. Un arte que se aparta de lo que usualmente es reconocido como oficial, del canon de la academia y de los espacios expositivos del museo, para desafiar los modos convencionales de comprensión del arte, dentro de un espacio que originalmente no es pensado para este fin. Del arte público independiente elegimos dos vertientes para abordar la obra de Nunca Sé, que son el *graffiti* y el *street art*. Esta división nos permite delimitar la categoría de *street art* y entender el movimiento artístico como una expresión diferente al *graffiti*, tanto en intenciones como en el lenguaje utilizado.

7.6 Historia del *graffiti*, surgimiento y consolidación

Para entender el amplio movimiento artístico que implica el *street art* y su vertiente, el postgraffiti, optamos por definir primeramente qué entendemos por *graffiti* y luego marcar las diferencias entre una y otra disciplina. Si bien el postgraffiti no es una continuación del *graffiti* (como suele aludir el prefijo post) ambas expresiones surgen casi a la par, desarrollándose principalmente entre jóvenes. El *graffiti* es definido por Javier Abarca como las “marcas gráficas y/o textuales ejecutadas sistemática e ilegalmente sobre superficies públicas, que utilizan un código concreto y se dirigen por tanto a una audiencia concreta, de forma que sirven como sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada” (Abarca, 2010, p. 239). Tomamos la definición de *graffiti* propuesta por Abarca porque incluye, además de la especificación del tipo de arte, el público al que va dirigido. Observamos que se trata de un movimiento artístico que utiliza un lenguaje textual limitado. Pero además de las características nombradas, el *graffiti* tiene un componente inherente que lo hace relevante en la subcultura y es la competencia interna entre los participantes. El grafitero adquiere reconocimiento y aceptación por parte de los demás, cuando su firma o *tag* aparece más veces sobre las superficies del espacio público. Para reconocer la competencia interna, estas firmas deben aparecer múltiples veces y en sitios difíciles de acceder, para adquirir notoriedad entre los participantes.

Existen diversas vertientes del *graffiti* pero vamos a referirnos exclusivamente al *graffiti* neoyorquino porque es el antecedente directo del postgraffiti. El *graffiti* como expresión urbana comienza en la década de los sesenta en Estados Unidos, con los grafitos infantiles y las firmas de bandas callejeras quienes se dividen por barrios y dejan sus firmas como demarcación territorial. Pero el primer *graffiti* neoyorquino se origina en Filadelfia en 1967 con el escritor²⁷ Corn Bread que a lo largo de ese año y hasta 1972, propaga su nombre por toda la ciudad. “La primera fuente en constatar este hecho de forma visible fue el libro *The art of getting over*, de Stephen Powers en 1999” (Abarca, 2010, p. 267).

En 1972 el *graffiti* adquiere relevancia gracias a los medios de comunicación cuando el periódico New York Times publica un artículo sobre el *graffiti*, en el que entrevista a un adolescente apodado Taki183. En el texto se le atribuye a Taki el origen del *graffiti* y él, sostenía que el resto de los practicantes habían surgido siguiendo sus pasos. “Tal artículo provocó una popularización inmediata y masiva del *graffiti*, donde los practicantes se contaron por miles” (Abarca, 2010, p. 271). Es importante tener en cuenta que se suele asociar el *graffiti*

²⁷ Se les dice comúnmente escritores a los artistas que realizan *graffiti*, es decir que escriben su firma en espacios públicos para ser vistos y leídos de forma masiva. Esto se debe a que sus producciones son “leídas” y su contenido es pura escritura. Recuperado de: <https://www.kaosystem.com/graffiti/diccionario/writers>

directamente con la cultura hip hop, como si fuesen disciplinas indivisibles. Si bien dentro del hip hop se desarrolla una corriente de *graffiti*, corresponde solo a una vertiente que se formó junto con el *breakdance* y el *freestyle*. El *graffiti* hip hop no contiene las características originales del *graffiti* neoyorquino, el cual funciona en cualquier parte del mundo. Este fenómeno surgió cuando varios adolescentes no adscritos a ninguna banda, libres para circular por los barrios, expandieron el alcance de la costumbre y comenzaron a propagar sus nombres a lo largo y ancho de la ciudad (Abarca, 2010). El *graffiti* neoyorquino se caracteriza por ser una práctica lúdica donde los jóvenes compiten entre sí para propagar su nombre en las superficies del espacio público.

Cuanto más veces se propague la firma y de manera más llamativa, el escritor o grafitero gana. Esto genera prestigio dentro de los grafiteros, los cuales son reconocidos mediante seudónimos. Una característica intrínseca dentro del *graffiti* es su ilegalidad. Las producciones se realizan sin autorización dentro del espacio público y la mayoría de las veces son sancionadas por las autoridades. A muchos grafiteros se los han encarcelado o tuvieron que pagar multas por sus prácticas urbanas. Es por esto que los grafiteros siempre se manejan dentro de los seudónimos y las firmas son ejecutadas en el menor tiempo posible, frecuentemente por la noche. Dentro de las características técnicas del movimiento observamos la utilización de aerosoles con aplicación manual. Los aerosoles requieren de mucha práctica y destreza para ser aplicados correctamente. Dentro del *graffiti*, se evita el goteo de pintura, lo cual indica que el escritor es inexperto (solo en grupos minoritarios el goteo es provocado intencionalmente como parte de un efecto visual). La aplicación correcta del aerosol es una técnica muy valorada dentro del movimiento porque es difícil de lograr al ejecutar las piezas con tanta velocidad.

Las firmas en un principio eran simples y se les añadía un segundo color en sus contornos, pero luego siguieron las letras rotuladas, esto quiere decir que son dibujadas y posteriormente, rellenas con color. Las piezas de *graffiti* no contienen un significado o concepto intrínseco. Es un movimiento que adquiere valor por los códigos que maneja, por la repetición de un seudónimo y por la habilidad en la técnica. Al no tener un mensaje que transmitir más allá del texto, la práctica artística casi no ha evolucionado a través de los años. Es por esto que muchos escritores han abandonado el *graffiti* para adentrarse en el postgraffiti o en el muralismo.

Por otro lado, el movimiento manifiesta cierta connotación política al realizar producciones que provocan a las autoridades y al orden establecido socialmente. Identificamos dentro de la ilegalidad que conforma el *graffiti*, un desafío a un sistema social fuertemente

marcado por los reglamentos del Estado²⁸. Así, frente a estos parámetros naturalizados, el *graffiti* resulta en una práctica reconocida frecuentemente como alternativa, crítica, subversiva, fuera de la norma, en definitiva, en una práctica de potencial político.



Figura 5: *Graffiti* (1975) Taki183. Nueva York. Vagón del metro.



Figura 6: *Graffiti* (1979) Lee. Nueva York. Vagón del metro.

²⁸ Para una discusión crítica respecto al funcionamiento e injerencia naturalizada del Estado en la vida cotidiana, ver Bourdieu (2015).

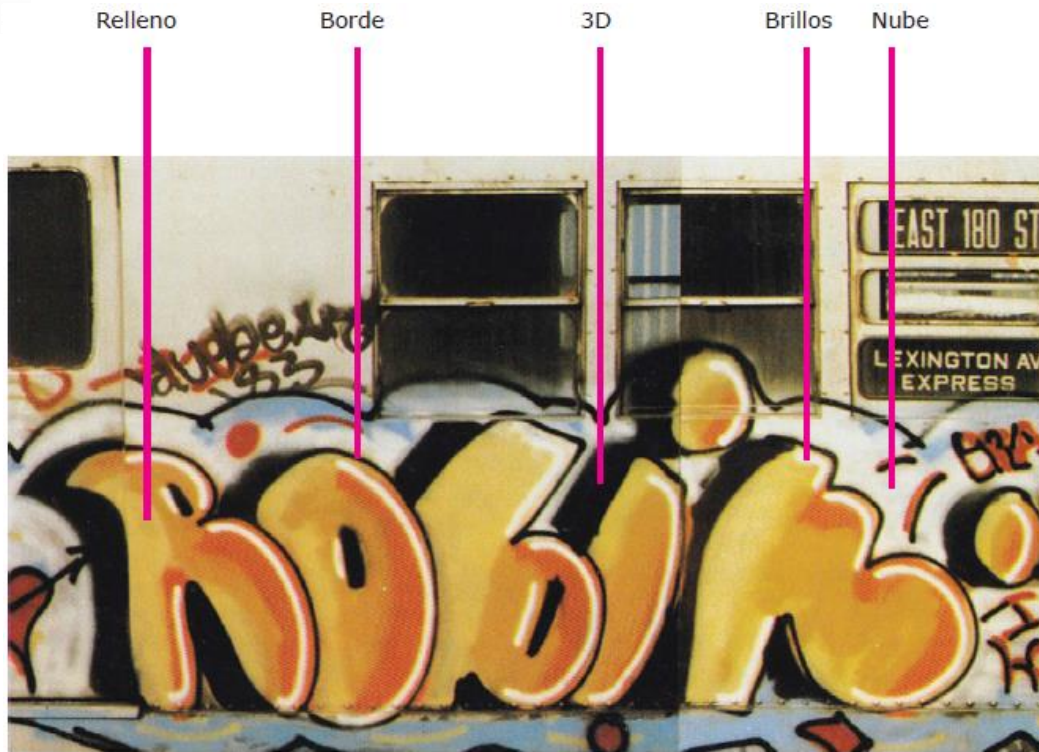


Figura 7: Cuadro explicativo de Abarca con las partes de un *graffiti*. (Abarca, 2010, p. 326)

En el *graffiti*, la integración de la obra con el entorno urbano es limitada (Abarca: 2010). Un *tag* o firma funciona en cualquier soporte del espacio público, porque la práctica artística corresponde a una expansión del seudónimo, sin importar si el lugar es degradado o no. De hecho, esto causó bastante revuelo durante la década de los ochenta en Nueva York cuando grafiteros de todas partes colmaron el metro de la ciudad con *tags* y firmas, superpuestas entre sí, a tal punto de deteriorar el aspecto de los trenes, dándole una apariencia de suciedad y abandono. Esto finalmente se modificó en la década de los noventa, cuando el ayuntamiento y la policía de los Estados Unidos invirtieron en los lavados y repintados de los trenes. Se aumentó a su vez, la vigilancia dentro y fuera de los vagones y con el surgimiento de las cámaras de seguridad, se logró apaciguar la fiebre de los *tags* en el metro. El acontecimiento histórico nombrado, fue uno de los componentes para asociar el *graffiti* como una práctica vandálica, es decir, de connotación negativa por parte de los ciudadanos.



Figura 8: *Graffiti* (1980) metro de New York.



Figura 9: *Graffiti* (1980) metro de New York.

Consideramos primordial el breve desarrollo de la historia del *graffiti* para adentrarnos a nuestro tema de investigación que es el *street art* y el postgraffiti. Muchas veces ambas prácticas (*graffiti* y *street art*) son confundidas entre sí, por desplegarse en el espacio público, sin embargo, tales expresiones divergen tanto en los aspectos formales como en el contenido que propagan.

8. *Street art* y postgraffiti según Javier Abarca

Abarca sostiene que el término de *street art* “se acuñó en los ochenta para dar nombre a las propuestas artísticas distintas al *graffiti*, eminentemente gráficas, que surgían en la calle” (Abarca, 2010, p. 35). Afirma el autor que se trata de un movimiento artístico amplio que incluye diversas prácticas como el postgraffiti, *stickering* (pegatinas), murales aerográficos, la intervención y la contrapublicidad. Estas prácticas artísticas se realizan en el espacio público y tienden a ser más enriquecedoras visualmente e inclusivas que el *graffiti*, basado éste último en el texto y las firmas.

El *street art* casi siempre es figurativo, es decir que reconocemos en las obras, objetos tomados de la realidad, aunque también observamos vertientes abstractas y formas geométricas. Por su contenido, fácil de disfrutar y entender a simple vista, es una práctica que va dirigida a cualquier transeúnte, a nadie en particular y a todos en general. Del *street art* se desprende una de las vertientes más interesantes por su variedad de materiales y técnicas: el postgraffiti. Es una categoría que Abarca utiliza para definir un conjunto de prácticas artísticas que se dan en el espacio público y que, a nuestro parecer, es la definición más acabada y detallada hasta el momento. El postgraffiti para Abarca es:

“el comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo” (Abarca, 2010, p. 385).

En esta primera aproximación, se observa una clara diferencia con el *graffiti* y es el lenguaje entendible para el público en general. Mencionamos anteriormente que el *graffiti* contiene un lenguaje limitado donde solo los participantes de esa subcultura entienden lo que dicen las firmas. También comentamos que la repetición de las firmas otorga cierto prestigio al escritor y que entre ellos se reconocen cuando mencionan sus seudónimos, pero todo esto ocurre dentro de la propia cultura que los grafiteros forman, la cual es sumamente cerrada. El postgraffiti en cambio, propone producciones con referencias visuales que la mayoría de los viandantes conocen, para asimilar rápidamente los contenidos. Esto abre inmensamente las posibilidades creativas del artista y las interpretaciones no lineales de recepción, ya que las producciones de postgraffiti son dirigidas para la masa.

Las prácticas de postgraffiti primeramente se desarrollaron en los años ochenta, en Nueva York, a la par del *graffiti*. “Tuvo bastante presencia tanto en esa ciudad como en París,

Ámsterdam o São Paulo, aunque el contacto entre ciudades era escaso. Esta escena apenas trascendió en el mundo del arte” (Abarca, 2010, p. 56).

Entre los primeros artistas referentes encontramos a Ernest Pignon-Ernest que nació en Niza, en 1942. Experimentó con el postgraffiti a fines de los sesenta, pero recién en los setenta interviene la ciudad de París con serigrafías y dibujos en papel, representando figuras humanas realistas de tamaño natural. Las imágenes que utiliza el artista son colocadas de acuerdo al entorno, teniendo en cuenta las dimensiones físicas, la textura del muro, las condiciones históricas y los efectos lumínicos que se pudiesen provocar. En sus trabajos, podemos observar una de las características del postgraffiti y del *street art* en general, que es el proceso de localización. Las obras dialogan con el entorno, modificándolo y embelleciéndolo. Esto produce una profundidad en el significado de las producciones, al incluir al espacio público como parte del proceso de localización.



Figura 10: Sin título (1988) Ernest Pignon-Ernest. Nápoles, Italia. Serigrafía parte de la serie *Naples*.

Recién en los noventa, con el surgimiento de internet, es cuando el movimiento adquiere relevancia a nivel mundial. Entre los años 2000 y 2010, el postgraffiti acapara la atención de los medios de comunicación, cuando nombra recurrentemente a Banksy como un referente del *street art* y del postgraffiti. A través de la figura de Banksy, estas prácticas artísticas son conocidas

mundialmente y se ha provocado un giro sobre la percepción negativa que tenía la sociedad sobre ellas. Banksy es uno de los artistas vivos más ricos y cotizados del mundo. Es una figura enigmática ya que hasta la actualidad se desconoce su identidad. Se cree que nació en Bristol, Reino Unido, aunque su edad es desconocida. Inicialmente el artista practicaba *graffiti* en su ciudad natal, luego se mudó a Londres abandonando esta práctica para dedicarse al postgraffiti con plantilla (Abarca, 2010). Durante años reprodujo centenares de pequeñas ratas por la ciudad de Londres, a modo de postgraffiti icónico, en donde el motivo o icono a reproducir, se adapta de acuerdo a la ubicación, en un diálogo abierto con el entorno urbano.

El postgraffiti de Banksy, basado en el uso de plantillas, comenzó a mutar en su contenido, al incluir la ironía, la sátira y la crítica política superficial en sus producciones. Poco a poco fue adquiriendo reconocimiento en Europa y “en el año 2006 tuvo lugar lo que se ha llamado el efecto Banksy: la repentina escalada mediática del artista inglés dio lugar a la definitiva explosión mediática del postgraffiti, su aceptación masiva por el público general, y su súbita absorción por parte del sistema del arte” (Abarca, 2010, p. 450).

Pero así como Banksy llevó el movimiento urbano a la lupa de los medios, también ha sido uno de los primeros artistas de *street art* en realizar exposiciones comerciales, donde se vendieron entradas y se propuso tomar al arte como una forma de mercancía. Banksy alteró el *street art* y el postgraffiti, al llevarlos más allá del espacio público e insertarlos dentro del museo y del mercado. Adaptó los formatos callejeros a los espacios expositivos museales para atraer al público especializado y también al generalista. Esto si bien ayudó a que el movimiento adquiriera un reconocimiento global (se escribieron libros sobre *street art*, se multiplicaron las producciones urbanas) también anuló varias características principales del postgraffiti que describe Abarca, tal como la ilegalidad, el carácter anti-comercial y la localización, que se observan únicamente en el espacio público.



Figura 11: *Graffiti is a crime* (2013) Banksy. Nueva York. Stencil.



Figura 12: *Season's Greetings* (2018) Banksy. Port Talbot, Inglaterra. Stencil.

A lo largo de los años, estas vertientes de postgraffiti, tanto la de los setenta como las más actuales (Banksy) corresponden en un principio, a numerosas tácticas artísticas que rechazan las convenciones del museo y del sistema del arte. Abarca (2010) expresa:

“El espacio expositivo convencional –la galería y el museo–, que implica un aislamiento de la obra respecto a componentes semánticos exteriores, que enrarece sus posibilidades de contacto con el público general, preserva su vida artificialmente y posibilita su mercantilización, fue una de las instituciones más puestas en duda” (p. 401).

Y aunque hoy en día la mayor parte de artistas de *street art* y postgraffiti realizan exposiciones en museos y galerías comercializando sus obras, las características originales del movimiento siguen permaneciendo en las obras del espacio público, mediante la ilegalidad y el carácter anti-comercial de estas producciones.

8.1 Características del postgraffiti

Javier Abarca define el postgraffiti a través de diversas dimensiones que delimitan el movimiento y nos resultan útiles para analizar la producción del colectivo Nunca Sé. A continuación, desarrollamos cada una de estas dimensiones: los aspectos formales, la localización y la dimensión conceptual.

8.1.1 Aspectos formales

En esta subcategoría del postgraffiti, identificamos los materiales, las técnicas, los temas y los tipos de postgraffiti más recurrentes. Los materiales que utilizan los artistas de postgraffiti, son muy diversos y por lo general no poseen restricciones significativas. Aunque existe una serie de técnicas pictóricas y materiales que son los más elegidos dentro de la escena: el aerosol (por su antecedente directo, el *graffiti*), la pintura acrílica (por su relación con el mural), las pegatinas, el cartel y la plantilla (*stencil*).

En un segundo plano, se utilizan los marcadores permanentes, el engrudo, el papel film²⁹ y objetos encontrados en la vía pública. Estos materiales son elegidos por los artistas de postgraffiti debido a su rápida aplicación en las paredes y para explotar los recursos que ofrecen los materiales no convencionales dentro del arte (en relación a un ámbito que también resulta no convencional). También se suelen asociar estéticamente estas prácticas con el lenguaje publicitario, el cual es frecuentemente observado en el espacio público (ambas expresiones comparten el uso de colores vibrantes, carteles, imágenes impactantes) estableciendo una eficaz asimilación y comprensión por parte del espectador.

En cuanto a los tipos de postgraffiti, Abarca distingue entre icónico y narrativo. El icónico es:

²⁹ Diversos artistas utilizan materiales no convencionales dentro del *street art* para ampliar los límites comunicativos de la imagen. Evgeny Ches es uno de los pioneros de la escena urbana en utilizar papel film para realizar producciones que simulan apariciones dentro del entorno urbano.

“La repetición de un motivo gráfico único y constante...a la manera de un logotipo comercial...lo más habitual en el postgraffiti icónico es el uso de lo que llamamos icono mutable: un motivo gráfico lo suficientemente constante como para ser percibido como un elemento que se repite, pero que varía lo bastante como para dar al artista cierta libertad de actuación, y como para no aburrir al espectador” (Abarca, 2010, p. 387).

A modo de ejemplo, mencionamos las producciones de Invader que utiliza la iconografía de un videojuego de 1978 (*Space Invaders*) sobre personajes que el propio artista inventa. Las figuras siempre son diferentes, pero su poética visual se mantiene: la apariencia pixelada de las figuras y los colores planos con ausencia de sombras. Estas características relacionan cada producción de Invader, como parte de un continuo.



Figura 13: Si título (2018) Invader. Málaga, España. Mosaico en un edificio.



Figura 14: Si título (2019) Invader. París, Francia. Mosaico en un mobiliario.

En cuanto al postgraffiti narrativo, Abarca comenta que:

“el artista no repite un motivo gráfico concreto, sino que ejecuta imágenes siempre nuevas, aunque todas ejecutadas con un estilo gráfico característico que permite al espectador percibir las como parte de un continuo. Las constantes del estilo gráfico pueden radicar en una o varias de estas variables: estilo pictórico o dibujístico, imaginación, técnica, materiales utilizados y estilo en la localización. La mayoría de los más maduros artistas del postgraffiti trabajan en la vertiente narrativa” (Abarca, 2010, p. 388).

En el contexto de nuestra tesis, optamos por utilizar la categoría “poética visual”, antes que “constantes del estilo gráfico” propuesta por Abarca. Fundamentalmente porque el término estilo tiene un uso muy ambiguo dentro de la tradición de la Historia y Teoría del arte, además de referir –en general- a movimientos artísticos más abarcadores que los que aquí abordamos. Llamamos poética visual al repertorio de iconos, figuras y particularidades compositivas que utilizan un artista o un colectivo de artistas para conformar una identidad en las producciones, tanto formal como conceptual, de manera que los espectadores puedan reconocer las piezas como parte del mismo creador.

Muchos artistas que trabajaban con el postgraffiti icónico se han trasladado al narrativo, debido a que el mismo permite mayores capacidades expresivas y una posibilidad evolutiva de trabajo. La vertiente narrativa tiene un contenido más profundo que el postgraffiti icónico, al tratar temas sociales, históricos y culturales. Swoon es una de las representantes de la línea narrativa a nivel mundial. Su trabajo recopila figuras humanas realistas de tamaño natural. Tales representaciones, reflejan algunas situaciones sociales de los habitantes del entorno urbano donde se encuentra la pieza. Debido a los materiales utilizados (recortes de papel, engrudo e impresiones) las obras de Swoon son efímeras. La artista plantea el deterioro de la obra, como parte de su concepto. Comúnmente sus producciones aparecen en lugares deshabitados, baldíos o edificios abandonados, con el motivo de reintegrar la atención hacia los sitios olvidados.

Dentro de ambas vertientes (postgraffiti icónico y narrativo) aparece una recurrencia de temas en las producciones. Si bien la elección del tema es libre, algunos elementos están presentes frecuentemente. Ellos son: los personajes, lo *cute* y las figuras humanas de tamaño natural. “Una inmensa mayoría de obras de postgraffiti representan personajes, es decir, figuras humanas o antropomórficas, o de animales” (Abarca, 2010, p. 512). Esto se relaciona con establecer una eficaz asimilación del contenido en el espectador, por medio de un lenguaje fácilmente comprensible para el público general. Por medio de los personajes, el artista puede conectar con el público y lograr una participación. De igual forma es aplicado lo *cute* (por su

traducción al inglés, lindo o tierno) en las obras. Se trata de una estética infantil y frívola que resalta aspectos adorables en los personajes, en el fondo y en los colores de la pieza. Estos temas frecuentes del postgraffiti tienen su origen en la cultura de la televisión, los muñecos y los videojuegos, algo que es propio de nuestra generación y nos permite identificar, comprender y disfrutar las prácticas artísticas independientes.

Por último, mencionamos a las figuras humanas de tamaño natural, dentro del repertorio de temas del postgraffiti. Como el movimiento nació y se desarrolló inicialmente en el espacio público, estas figuras representan al hombre en la ciudad. “Los artistas suelen encontrar en este registro un modo de transmitir una presencia humana en la calle a un nivel más allá de la representación” (Abarca, 2010, p. 513). Si añadimos el efecto sorpresa de las producciones que surgen en lugares impensados para el arte, las obras se convierten en manifestaciones, fragmentos visuales inesperados que por su tamaño y presencia, dislocan al espectador.

8.1.2 Localización

Además de los temas recurrentes, los materiales utilizados y los tipos de postgraffiti, tomamos otro factor importante dentro del movimiento, que es el proceso de localización. Abarca lo define como “el proceso por el cual el artista escoge una ubicación y adecúa su táctica de actuación y su propuesta formal en base a una observación y estudio del entorno” (Abarca, 2010, p. 521). La localización de la obra es relevante; su relación con el entorno es un aspecto cuidadosamente tratado por los artistas del posgraffiti.

Cuando un artista de *street art* o postgraffiti decide plasmar una obra en el espacio público, elige el lugar cuidadosamente, con un estudio previo del entorno urbano. La ubicación de la pieza, determina en cierto punto el significado de la obra y establece un diálogo con la misma. Los materiales utilizados, el tamaño de la producción y la forma de llevar a cabo la obra, se ven condicionados por las particularidades de la ubicación que escogió el artista.

Una pieza de postgraffiti es valorada positivamente por los demás artistas del movimiento, cuando se distingue el proceso de localización “por una actitud que considera el entorno no un simple lienzo sobre el que colocar la obra sino más bien un conjunto de elementos que añaden significado al resultado” (Abarca, 2010, p. 521). Observamos el proceso de localización tanto en el postgraffiti icónico como en el narrativo, y ha tomado tanta importancia

este proceso, que el juego de encontrar las piezas por la ciudad y observar su diálogo con el entorno urbano se ha transformado en uno de los elementos más característicos del movimiento.

Tanto la localización concreta de la obra, como la propagación de la misma en diferentes lugares, le confieren al artista una identidad. Por medio de la continuidad en la poética visual o la propagación de un icono mutable que se repite por diferentes ubicaciones, los espectadores pueden reconocer la identidad del artista. Identidad y propagación forman parte del juego que maneja el postgraffiti, un juego que existe únicamente gracias al proceso de localización. “La presencia de la identidad del artista es fundamental porque permite que el conjunto de las apariciones sea experimentado como una unidad conceptual, como un único trabajo” (Abarca, 2010, p. 532). El conjunto de piezas es lo que realmente funciona como obra.

8.1.3 Dimensión conceptual

Los conceptos que plantean las obras de postgraffiti han cambiado en relación a los contextos sociales particulares. En un principio (década de los ochenta) las plantillas de los artistas trataban temas políticos y situaciones sociales. Un ejemplo son los letreros de Jenny Holzer durante 1980 sobre las fachadas de edificios, aludiendo a demandas sociales. A mediados de los noventa, el movimiento artístico tiene una vuelta hacia lo lúdico y lo sensorial. Los artistas plasman obras donde interesa más la inmediatez del mensaje, la sorpresa que produce la aparición de la pieza o las formas que adquiere ésta con su entorno y no tanto su significado.

“El contenido del postgraffiti se encuentra en sus valores formales, una visión que entiende el arte no como un artefacto conceptual que genera pensamiento sino como un objeto físico que genera sensaciones. Es decir, un arte que apela más a los sentimientos que a las ideas” (Abarca, 2010, p. 533).

En el postgraffiti, los temas que tratan las obras, la accesibilidad a las mismas y el público para el que se destinan este tipo prácticas, corresponden a una tendencia más abierta e inclusiva que la de un arte elitista. Pero esta primera aproximación sobre la dimensión conceptual, no quiere decir que los contenidos del postgraffiti sean superficiales o de escaso análisis interpretativo.

Al contrario, el hecho de que las obras dialoguen con el entorno urbano donde están insertas, el que estén expuestas en el espacio público y se degraden con el tiempo, adquieren un valor que las producciones del museo no han logrado hasta el momento. Observando diversas obras de postgraffiti, se identifican varios tópicos tratados recurrentemente.

a) Iconos de la cultura popular contemporánea

Generalmente los artistas de postgraffiti insertan guiños generacionales en sus obras porque allí los espectadores encuentran personajes o relatos que la mayoría conocen. Con la utilización de guiños, las obras disponen de un sentido de identificación y asimilación que no se produce en exposiciones de arte elitista, donde el contenido de las obras muchas veces es alegórico o simbólico, estableciendo códigos para un grupo de personas reducido.

Si además se suma el motivo sorpresa de las prácticas artísticas (porque no se espera ver una obra en la vía pública, sino que simplemente aparece) se debe considerar que la mayoría del tiempo que el viandante transcurre en el espacio público, lo hace desplazándose de un lugar a otro, inmerso en sus pensamientos y actividades, por lo que no se encuentra en la posición del espectador pasivo de un museo, dispuesto a observar y analizar arte. Es por esto, que las producciones de *street art* suelen tener contenidos explícitos y llamativos, para interpretar las producciones con una lectura veloz. Dice Banksy en su documental *Exit Through the Gift Shop* (2010): “*Leí que los investigadores de un gran museo en Londres descubrieron que la persona promedio mira una pintura durante ocho segundos. Por lo tanto, si usted pone su arte en un semáforo, ya está obteniendo mejores números que Rembrandt*”.

b) Humor, ironía y sarcasmo

Una de las formas frecuentes de transmitir los mensajes en el postgraffiti es a través del humor, el cual puede presentarse en la pieza de manera explícita o implícita, dependiendo del artista. A su vez, se suele utilizar la ironía y el sarcasmo sutilmente; “el humor suele acompañar al contenido político. Podemos adjudicarle entonces un papel facilitador de la transmisión del mensaje” (Abarca, 2010, p. 534). Banksy y Blek le Rat son los más reconocidos en el movimiento por utilizar el humor y la ironía para maquillar sus mensajes políticos o sociales.

Generalmente los contenidos graciosos en el postgraffiti son tildados por los críticos de arte como frívolos o de poca seriedad. Sin embargo, resultan atractivos para la mayoría de los transeúntes porque encuentran en estas producciones, cierto ingenio del artista para hacer reflexionar sobre contenidos serios, mediante la risa.

c) *Crítica política*

Aunque el *street art* y el postgraffiti no sean considerados movimientos activistas, reconocemos ciertos mensajes en las obras que suscitan algún tipo de crítica o planteamiento político. Por ejemplo, el uso de iconos como el cartel *Hope* de Shepard Fairey, donde utiliza el rostro del presidente Barack Obama en el 2008. Esta obra fue distribuida inicialmente en la vía pública como afiches y luego la imagen se convirtió en un símbolo nacional, formando parte incluso de la campaña política del presidente. Otro ejemplo son las plantillas de Banksy realizadas en la Franja de Gaza durante el 2015. Sus obras aluden a mensajes de paz e inocencia en un territorio de constantes guerras y represión.

Pero más allá de los contenidos políticos explícitos que tengan las obras de postgraffiti, el acto de realizar prácticas artísticas de forma independiente en el espacio público, sin autorización, funciona como un acto político en sí mismo. Esta idea de comunicar por parte de los artistas en un contexto público donde cualquiera puede ver las obras, tiene que ver con el cuestionamiento de las reglas impuestas por el Estado para el uso adecuado del espacio público.

Cada vez son más los artistas que evidencian la saturación publicitaria en los espacios públicos. En las grandes ciudades, casi no quedan espacios desprovistos para disfrutar de la arquitectura, el cielo o la vegetación, ya que estos han sido cubiertos por rascacielos y publicidades de todo tipo. Desde letreros luminosos hasta imágenes que incitan al consumo, la publicidad alcanzó todos los aspectos de la vida cotidiana y se ha instalado de forma definitiva en los espacios públicos. La saturación publicitaria, según nuestro parecer, genera un colapso en los niveles de atención de las viandantes y un desinterés visual del entorno urbano. Esta situación, junto con la videovigilancia, cada vez más presente en las ciudades, son temas recurrentes que los artistas de postgraffiti exponen para demostrar que el espacio público está siendo privatizado.

Por último mencionamos el gesto de los artistas de pintar en el espacio público con materiales degradables como parte de un discurso político. Esta decisión de los artistas de *street art* proviene del rechazo hacia la conservación y consecuente comercialización del arte. “Actuar en la calle de forma independiente significa un posicionamiento político que pone en duda la validez de convenciones e instituciones artísticas, desde la producción de objetos autosuficientes y comercializables hasta el monopolio de galerías y museos como espacios válidos de exhibición” (Abarca, 2010, p. 546). Al exponer sus producciones en el espacio público sin

autorización, con materiales que se degradan con el tiempo, los artistas contraponen la posición conservacionista del museo, lo que convierte su práctica artística callejera en un acto político.

d) Mensaje social

Las situaciones sociales que plasman las obras de postgraffiti son uno de los temas que más reconocimiento alcanzan dentro del movimiento, debido a que generan polémica, debates y reflexiones entre los espectadores. Los tópicos más recurrentes son: la crítica al consumo y al capitalismo, la pobreza y las grandes empresas, la globalización, el agotamiento de los recursos naturales, las situaciones críticas de las etnias o pueblos originarios, las migraciones de comunidades y la crítica del arte público independiente como vandálico.

Muchas expresiones artísticas a lo largo de la historia han tratado temas que conciernen a la sociedad, pero particularmente el postgraffiti obtiene fuerza dentro del arte contemporáneo, porque se desarrolla en el espacio público. Es aquí donde los mensajes sociales cobran mayor importancia, ya que reflejan las situaciones que aquejan a los ciudadanos, en un espacio común a todos. Los transeúntes pueden sentir cierta identificación con las piezas y reflexionar sobre las propuestas artísticas que observan en la ciudad.



Figura 15: Manchamundi (2011) Pejac. Santander, España. *Stencil*.



Figura 16: Migración (2014) Decertor. Baltimore, Estados Unidos. Postgraffiti con látex.

Nos valemos del marco teórico para dar cuenta desde dónde se originan los postulados del *street art* (unir el arte con la praxis vital, acercar el arte a espacios no convencionales y proponer un sentido estético alejado de los simbolismos elitistas). Premisas que se identifican dentro del arte con las vanguardias y neo-vanguardias, durante la época de las guerras mundiales. Sin embargo, recién en el arte contemporáneo del nuevo siglo es cuando los artistas deciden bordear las convenciones de la academia y los espacios expositivos museales, para incursionar sobre el espacio público.

C) TERCERA PARTE

9. *No podés saber todo*

Nunca Sé es un colectivo artístico multidisciplinar de la ciudad de Corrientes (Argentina) que desarrolla prácticas combinadas en el espacio público. Conformado por siete jóvenes que iniciaron sus actividades artísticas en conjunto, en el año 2013 y prosiguen hasta la actualidad. Los integrantes tienen entre veintisiete y treinta años y todos poseen alguna formación académica tanto en Diseño Gráfico como en cursos de Bellas Artes, pintura o edición de imagen y sonido. Además de la información que recuperamos del colectivo en redes sociales, también realizamos entrevistas virtuales abiertas que nos permitieron profundizar en la obra particular de cada artista.

Si bien la producción de Nunca Sé es prolífica, no hemos encontrado autores o estudios específicos que aborden sus obras en la región. Consideramos que esto sucede porque el grupo maneja actividad artística relativamente reciente, a comparación de otros artistas consolidados en la escena regional que producen hace más de diez años. Otra posibilidad es porque el colectivo se mueve en circuitos alternativos al museo y si bien, han expuesto en varios lugares, la mayoría de sus obras se encuentran en el espacio público y fueron realizadas de manera espontánea, sin previa autorización por parte del Estado o propietarios de los inmuebles en cuyas paredes fueron inscriptas. En las notas de periódicos, el colectivo no aparece como conflictivo con el espacio público y tampoco se reciben quejas públicamente sobre sus producciones. De igual forma, llamaron nuestra atención, que expongan en museos de Corrientes y Resistencia, que su obra sea variada, que transcurran entre sectores privados y públicos pero que no llamen la atención de investigadores en el terreno del arte.

Los artistas que conforman Nunca Sé son reconocidos por los seudónimos de: JIp!, Pank, Lauritacks, Toco Benitez, Cosas Chotas, Cristian Bro Badaró y Cucu *Trash*. La utilización de alias o apodos entre los artistas corresponde, en palabras de Cristian Badaró, “*al código de la calle, del graffiti*” (Badaró, entrevista realizada por la autora, 08 de febrero de 2018)³⁰. En un principio, el colectivo inició con la práctica de *graffiti*. Utilizaron *tags* y firmas para dejar sus marcas en las paredes de la ciudad de Corrientes y Resistencia. Con el tiempo sumaron más expresiones artísticas y se alejaron de las prácticas autorreferenciales, aunque mantuvieron los seudónimos como una costumbre. Caracterizamos a los integrantes:

- a) José Ignacio (Toco Benítez). Es artista audiovisual de treinta años, que estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia, Chaco). Actualmente se especializa en edición de video, producción musical y dj. También realiza *graffiti*, pinturas y *stencil*. Entre sus técnicas más utilizadas, destacamos el collage y los *ready-mades*. Dentro de su poética visual, observamos personajes amorfos con pocos detalles, rostros sin cuerpo con los ojos vacíos y composiciones plásticas de objetos inconexos entre sí.
- b) Silvio Dioverti (Cosas Chotas³¹) es artista multidisciplinar de treinta y un años que realiza pinturas, dibujos, visuales digitales con proyecciones, edición de video y se encarga de la

³⁰ Entrevista personal disponible en:

https://drive.google.com/file/d/1rrfT7zatQfC_YD-dD0PEHS2heO1bjeDz/view?usp=sharing

³¹ En relación al seudónimo Cosas chotas, en una entrevista el autor precisó que “Mi estilo es *chotera*. Se define por el nombre. Tiene que ver con la idea que fui tomando con el pasar de los años (...) estuve 9 años en la facultad, estudiaba Diseño Gráfico en el Chaco. Y ahí en el diseño hay muchas reglas y te cuestionan todo, eso me generó un trauma de cierta manera. Me limitaba antes de crear algo. A mí no me llama la atención algo que está bien ejecutado desde la técnica, yo pienso que lo más importante es la identidad en el dibujo y en el lenguaje. Entonces me di cuenta que lo que me gustaba más era lo *trucho* o lo *choto*, eso era lo que más me inspiraba de los artistas y de su obra. No tiene que estar re lindo lo que hacés, vos lo tenés que sentir y tiene que estar

- organización del colectivo. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia, Chaco) y aquí conoció a los demás integrantes de Nunca Sé. Reconocemos en su producción, una poética visual marcada por la impronta humorística, con ilustraciones que reflejan situaciones cotidianas, grotescas y hasta fantasiosas.
- c) Laura Gutiérrez (Lauritacks) es diseñadora gráfica y artista correntina de treinta años, que se encuentra a cargo de la organización del grupo, en conjunto con Silvio Dioverti. Entre sus producciones y técnicas más destacadas encontramos dibujos, *collage*, fotografía, edición de video y postgraffiti. A Laura le interesa el manejo del papel y generar combinaciones entre diversos gramajes y texturas. Caracterizamos su poética visual dentro de un catálogo de imágenes fragmentadas (propio del *collage*), la mujer como figura principal, la representación de vegetación-naturaleza y la mezcla de objetos descontextualizados.
 - d) Francisco Gómez (pankchito) es artista de veintiocho años que realiza preferentemente pinturas, murales, y *graffiti*. Es el único del colectivo que estudió dibujo en una academia de arte (Instituto Sorbellini Cartoon, ciudad de Corrientes) en donde desarrolló la técnica del realismo fotográfico, lo cual es característico de sus producciones urbanas. Su poética visual resume imágenes de animales en contextos naturales y personajes costumbristas. La mayoría de sus producciones toman referencias del arte psicodélico³² en la utilización de colores vibrantes altamente contrastantes y una técnica detallista en el dibujo.
 - e) Adrián Cabrera Godoy (Jip!) de veintinueve años, es un artista que realiza murales, dibujos, ilustraciones y animación digital. Plasma en sus obras una poética visual combinada entre el cómic, los personajes fantásticos, referentes de la cultura popular contemporánea y figuras planas de colores saturados. Para la actuación en el espacio público, primeramente realiza imágenes por software en su estudio-taller y luego plasma los dibujos en las paredes de la ciudad, adaptando la creación al soporte urbano.
 - f) Cristian Badaró (Bro), artista de treinta y un años, que se caracteriza por realizar murales y arte público independiente a gran escala. Sus obras expresan una poética visual de animales autóctonos, vegetación abundante, paisajes y universos oníricos. Expresa sus dibujos mediante el realismo fotográfico, aunque no realizó estudios académicos de Bellas Artes. Por otro lado, si estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)

re bueno para vos". Recuperado de: <https://mega981.com.ar/entrevistas/silvio-dioverti-no-tiene-que-estar-re-lindo-lo-que-haces-vos-lo-tenes-que-sentir-y-tiene-que-estar-re-bueno-para-vos>

³² El arte psicodélico intenta reproducir, transmitir y estimular las características de las experiencias psicodélicas. Las formas psicodélicas no son inicialmente una práctica del arte elitista. Afloran como corriente subterránea, *underground*, que deriva de las diversas subculturas populares de los años sesenta. Fiz, S. M. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto* (Vol. 4). Ediciones Akal, p. 53.

Resistencia, Chaco. Esto fue de gran utilidad para establecer técnicas comunicativas en sus trabajos artísticos.

- g) María Vranjes (*Cucu Trash*). Es una artista correntina de treinta y tres años que estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia, Chaco). María realiza dibujos, arte público independiente y objetos con cerámica. Estos objetos toman la forma de pequeños platos, rostros, manos y pines decorativos. Su poética visual se encuentra dentro del repertorio del anime japonés³³ y la impronta *kawaii*³⁴, utiliza una paleta de colores pastel e imágenes de estampas florales.

Inicialmente, el colectivo se desenvuelve mayoritariamente dentro de lo plástico, utilizando aerosoles, pintura, marcadores, látex y plantillas que conviven con los muros de la ciudad. Con el paso del tiempo, abren sus posibilidades expresivas, incluyendo materiales como basura y objetos encontrados en la vía pública. Comienzan a utilizar la arquitectura y la vegetación del entorno urbano como parte de su producción artística, en búsqueda de un diálogo abierto con el espacio público. Éstas características, propias del *street art* y postgraffiti de Javier Abarca, nos permiten acceder a las piezas de Nunca Sé y vincularlas con las categorías del autor en referencia, donde observamos que los artistas rellenan los vacíos urbanos con prácticas artísticas.

A la par de estas expresiones, Nunca Sé transita por diferentes espacios expositivos que corresponden a instituciones privadas y públicas. En dichos lugares, las piezas realizadas por el colectivo son montadas con el criterio y la autorización de curadores o montajistas. Este criterio demarca una perspectiva expositiva, para lo cual, no todas las producciones del grupo se exhiben en las salas. Incluso se demanda alteraciones en algunas obras para adaptarlas a los formatos del museo o en última instancia, son creadas únicamente para la exposición. El traspaso del colectivo hacia el museo nos muestra una transformación artística a lo largo de los años, en la que expandieron sus prácticas hacia otros circuitos que no fuesen únicamente los espacios públicos. A continuación, procuramos dar cuenta de esta bisagra durante el proceso de consolidación del colectivo y sus exploraciones conceptuales y plásticas.

³³ Las características del anime japonés son conocidas por utilizar tintas planas con un mínimo sombreado, líneas de contornos delgadas/definidas y un nivel de detalle focalizado en los ojos, los cuales expresan los sentimientos del personaje. Horno López, A. (2014). *Animación Japonesa. Análisis de series de anime actuales*. Universidad de Granada. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=58542>

³⁴ *Kawaii* es una palabra japonesa que significa tierno o lindo. Los japoneses utilizan la ternura en una gran variedad de casos y situaciones en donde, en otras culturas, pueden ser considerados incongruentemente infantiles o frívolos. Son sensaciones generadas por objetos, representados en la comida, en la moda y en el arte. Nittono, H. (2016). El modelo de dos capas de '*kawaii*': un marco de ciencias del comportamiento para comprender *kawaii* y ternura. *East Asian Journal of Popular Culture*, 2 (1), 79-96.

10. Obras de Nunca Sé en el espacio público

Para seleccionar las obras de Nunca Sé, recopilamos imágenes de las obras a través de internet que muestran su trayectoria artística desde sus inicios en el 2013 hasta el año 2018. En páginas como *Facebook* o *Instagram*, el colectivo subió a lo largo de los años, diferentes registros fotográficos de sus prácticas artísticas. Se procedió a almacenar y organizar las producciones por medio de carpetas, separadas por año, lugar y nombre de la propuesta artística. En total compilamos veintitrés carpetas³⁵ del colectivo que incluyen obras en espacios públicos y exposiciones en espacios museales.

Luego de armar el trabajo de registro y recopilación, construimos el corpus de análisis a partir de producciones artísticas del colectivo que fueron realizadas sin autorización en los espacios públicos de la ciudad de Corrientes y de Resistencia. Tomamos las prácticas artísticas del colectivo que contienen algún tipo de icono reconocible entre varias obras, guiños generacionales que conecten la producción con la cultura popular contemporánea, referencias a otros movimientos artísticos por medio de aspectos formales, que utilicen materiales representativos del postgraffiti (aerosol, *stencil*, látex), y que propaguen una poética visual como unidad de sentido.

Como mencionamos al comienzo de la investigación, el colectivo realiza diversas prácticas en el espacio público que incluyen graffiti, pintadas, murales y postgraffiti. Nos interesan las relaciones entre el arte y el espacio público con prácticas que acerquen los lenguajes artísticos a la población, por ello seleccionamos tres piezas urbanas del colectivo que referencian personajes conocidos de la cultura popular contemporánea y establecen una particular relación con el entorno urbano. A nuestro criterio, las obras seleccionadas resultan útiles e ilustrativas para considerarlas representativas del postgraffiti. Por medio de nuestro instrumento teórico-metodológico (tabla de análisis comparativo) realizamos un análisis descriptivo y comparativo de las producciones seleccionadas de Nunca Sé.

³⁵La recopilación mencionada se puede observar en el drive: https://drive.google.com/drive/folders/1poCx6vueEGpoDpOE16Jil_o0zjl9n5BO?usp=sharing.

a) Obra 1



Figura 17: Obra 1 (2013) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. *Stencil* esquina calles Tomas Edison y Padre Borgatti.

Dividimos la obra en dos partes de acuerdo a los años de creación (2013-2016). La primera sección es un *stencil* y la segunda, una pieza con características similares a un mural. En la primera sección, observamos un *stencil* pintado con aerosol y látex, realizado en el año 2013. El mismo se encuentra en la esquina de la calle Tomas Edison y Padre Borgatti, próximo al Instituto Secundario Salesiano Pio XI de Corrientes. El soporte del *stencil* es un muro de bloques de hormigón, ubicado en un terreno deshabitado hace varios años. La realización de una segunda obra del colectivo en el año 2016, nos permite suponer que los propietarios del terreno no expresaron su disconformidad ante la realización de tales prácticas artísticas.

En el *stencil* se observa dos tatús enfrentados de grandes dimensiones que acaparan toda la esquina de la cuadra. Este fue un logotipo creado por el colectivo y distribuido por la ciudad durante los años 2013-2014. Con los años, los *stencils* restantes fueron degradados e incluso borrados casi completamente debido a las alteraciones propias del entorno urbano, como sucedió con el logotipo³⁶ debajo del puente General Belgrano, sobre la costanera. Identificamos el uso del *stencil* en Obra 1 como una característica del postgraffiti de Abarca. El *stencils* es una técnica ampliamente utilizada en el postgraffiti por su agilidad en la aplicación y facilidad de uso.

En relación a los aspectos formales, se identifica una relación de figura-fondo: dos tatús iguales de colores cálidos se encuentran enfrentados, con un fondo dividido en tres colores de

³⁶ Imagen de la obra en *Anexo*: Imagen 1.

manera horizontal en amarillo y rojo. Los animales se encuentran situados sobre una gramilla de color celeste que simula la continuación del césped de la ubicación concreta. Notamos un diálogo entre la pieza y el entorno urbano, al observar ciertos aspectos en los dibujos que luego continúan sobre la arquitectura y la vegetación del lugar. Esta característica condice con el postgraffiti de Javier Abarca, ya que en dicho movimiento, las piezas se vinculan con el entorno urbano, por medio de los aspectos formales o de los significados. Relacionamos la pieza como una configuración transitoria que manifiesta el colectivo en el espacio público, entendiendo que la obra se realiza sobre un régimen de visibilidad generalizada (Delgado) en donde los mismos transeúntes pueden alterar e intervenir la producción.

A su vez, observamos en el *stencil* la vertiente icónica ya que la imagen de los tatús se repite constantemente sin alterar su forma y cambiando únicamente, la localización de la obra. Esta repetición es un factor determinante para comprender el *stencil* mencionado. Cuando el espectador encuentra las producciones sobre el espacio público y las reconoce en su conjunto, es cuando se completa el sentido global de la repetición de un icono. En este *stencil*, se identifica una reafirmación de la poética visual del colectivo, a través de la propagación de un icono idéntico o variable solo en pequeños aspectos. Dichas características son propias del postgraffiti icónico y se observan en esta producción urbana.

Quizás un solo *stencil* del tatú en una pared abandonada puede sorprender al transeúnte y éste mismo llega a apreciar la pieza, pero cuando vuelve a reconocer la imagen del tatú en otro lugar, con las características formales similares del *stencil* anterior, es cuando el espectador puede ingresar en el juego del postgraffiti para descubrir los *stencils* restantes sobre la ciudad, reflexionar sobre el entorno urbano y el significado de la producción. Con esta obra, Nunca Sé marca y enfatiza los lugares de su interés dentro del espacio público, potenciando el papel comunicativo de la pieza en el soporte urbano. Por medio de este postgraffiti icónico, el colectivo explora las capacidades narrativas que le brinda la ubicación específica. Además, explota las posibilidades de propagación artística que les permite el espacio público. Es así como el icono y la propagación (características del postgraffiti) funcionan como engranajes que enlazan y conectan el *stencil* mencionado con los demás que se encuentran dentro de la ciudad de Corrientes. Esto puede generar un circuito expositivo de *stencils* urbanos al alcance de cualquier transeúnte.

Desde la dimensión conceptual, se observa que al tratarse de un postgraffiti icónico, el mismo no plantea conceptos lineales, sino que apela hacia las sensaciones producidas por los efectos visuales. Consideramos que el tema principal de la obra es la reproducción de una

imagen en múltiples lugares del espacio público. Lo que sucede es que para descifrar el tema específico de la obra, es necesario conocer y comparar este *stencil* con los postgraffitis restantes, dispersos en la ciudad de Corrientes. De esta forma, la localización específica y la propagación del icono funcionan como parte del significado del *stencil* que permiten una interpretación particular.

También relacionamos la imagen del tatú con el cuidado de la fauna regional. Frecuentemente, observamos que Nunca Sé representa animales autóctonos³⁷ en sus obras de arte público independiente. El tatú es un animal característico del Nordeste, el cual es perseguido por su carne. En dicho *stencil* se interpreta un mensaje de concientización y protección de los animales de la región. Esto puede ser considerado como un mensaje social característico del postgraffiti, debido a que la pieza puede suscitar al debate y a la reflexión entre los espectadores. También identificamos un posicionamiento político con respecto a la pieza mencionada, porque el colectivo marca y enfatiza los lugares de su interés en el espacio público. Con este *stencil* el grupo se apropia de un espacio deshabitado, mostrando sus conceptos desde su expresividad. Esta característica política es frecuente en las producciones de postgraffiti.

Finalmente sostenemos que el *stencil* Obra 1 coincide con las características del postgraffiti de Abarca, ya que la obra mencionada incluye el icono, la propagación de la imagen, la técnica de *stencil* y un mensaje social. También es una producción que se desarrolla en el espacio público, por lo que se ajusta al postgraffiti en la mayoría de sus aspectos. No encontramos problemáticas para analizar dicha pieza debido a que las particularidades del *stencil* se ajustan a la categoría utilizada. Podemos considerar el *stencil* de los tatús como una pieza representativa del postgraffiti de Abarca.

³⁷ Imágenes en *Anexo*: Imagen 2, Imagen 3.



Figura 18: Obra 1 (2016) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti en calle Padre Borgatti



Figura 19: Obra 1 (2016) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti en calle Padre Borgatti



Figura 20: Obra 1 (2016) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti en calle Padre Borgatti



Figura 21: collage de Obra 1 (2016) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti en calle Padre Borgatti

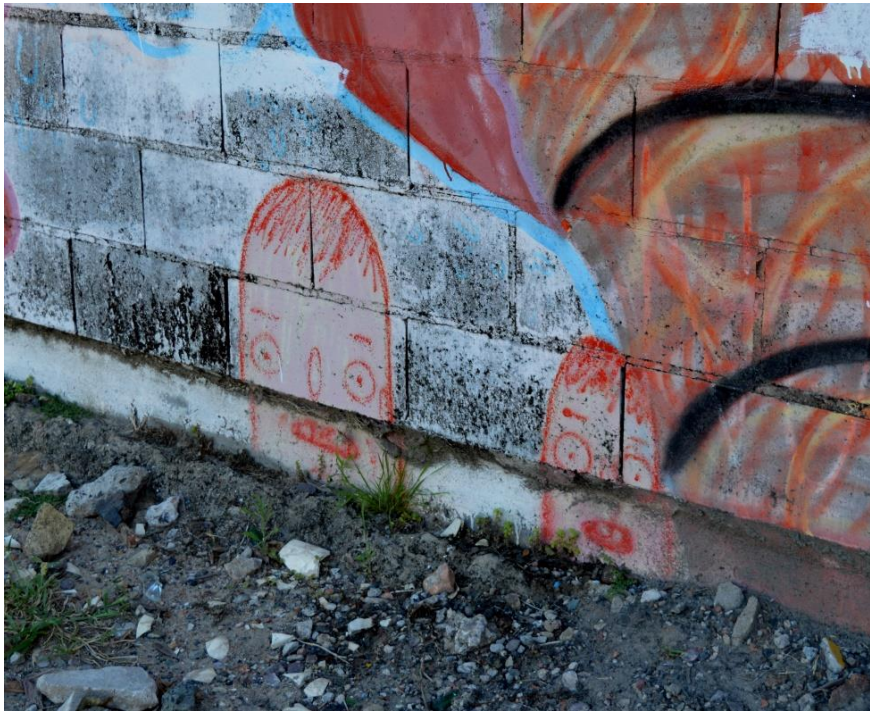


Figura 22: detalle Obra 1 (2016) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti en calle Padre Borgatti.

Continuamos con la segunda sección de Obra 1, la cual fue realizada en el año 2016 y se ubica en la calle Padre Borgatti, ciudad de Corrientes. En cuanto a la localización de la obra, observamos un muro hecho de bloques de hormigón crudo que funciona como soporte y sobre el mismo, encontramos *graffiti* y pinturas de otros artistas. Identificamos este muro como un lienzo propicio para las prácticas artísticas independientes, las cuales pueden producir un efecto sorpresa cuando los espectadores se encuentran con un soporte repleto de prácticas artísticas urbanas. La obra puede suscitar el asombro en los transeúntes, ya que no esperan encontrarse con una producción artística en un lugar desmejorado. Este efecto sorpresa, es un mecanismo que toma el postgraffiti para dislocar al espectador en el espacio público y también es una característica propia del espacio público, entendido como un territorio particular donde se multiplican las inseguridades, riesgos y extrañezas.

En relación a los aspectos formales, observamos una pieza destacada por la figuración, con dibujos de animales personificados, humanos, rostros flotantes de personas, animales y vegetación. Las figuras se encuentran ubicadas sobre fondos abstractos de colores y formas geométricas. Puntos, óvalos, ondas y colores intercalados, son las combinaciones que utiliza el colectivo para contrastar el fondo con la figuración de los personajes y animales. Este repertorio de imágenes es propio de la poética visual de Nunca Sé. Identificamos que estas características de la obra coinciden con la definición de postgraffiti, ya que mediante la repetición de la poética visual del colectivo, se puede identificar la pieza como parte de un continuo. Además, la

representación de animales antropomórficos y personajes conocidos, son parte de los temas típicos del postgraffiti para generar mensajes entendibles a la mayoría de la población.

Además identificamos en la pieza el uso preponderante del aerosol, el material más característico del postgraffiti y también del *graffiti*. Distinguimos en el muro, dos figuras humanas enfrentadas entre sí con pañuelos que le cubren la boca. Una figura sostiene una brocha y la otra una lata de *spray*. Sin camisetas que vistan sus torsos y tatuajes por todo el cuerpo, identificamos referencias hacia las pandillas de barrios que frecuentan disputas por la preferencia entre uno u otro material para realizar *graffiti*. De esta manera, relacionamos la pieza con las prácticas artísticas independientes que se desenvuelven en el espacio público.

En la sección izquierda de la obra, observamos una figura humana de sexo indefinido, retratada hasta el busto. En su interior, distinguimos dos personajes pequeños de trazo desprolijo y figura plana, con los rostros cortados hasta la mitad de forma horizontal. Estos personajes sin cuerpo, se repiten a lo largo del muro y en otras producciones³⁸ del colectivo. Observamos cierta informalidad en la técnica para realizar estos dibujos, como una característica que toman diversos artistas del postgraffiti. A su vez, la repetición de los rostros sin cuerpo en otras obras del colectivo, nos permite identificar esta sección de la pieza como parte del postgraffiti icónico.

Observamos en la obra una combinación entre la vertiente narrativa y la icónica, al incluir dentro de la composición a iconos reproducidos en otros lugares y a figuras propias de la poética de Nunca Sé. Identificamos imágenes nuevas que existen únicamente esta pieza (figura de un zorro antropomórfico, grafiteros con pañuelos en la boca). Por medio de las constantes en los aspectos formales (técnica utilizada, materiales recurrentes) identificamos las imágenes narrativas de la producción, como característicos del postgraffiti de Javier Abarca.

Reconocemos las técnicas de anime japonés en el rostro animado de un felino de figura plana. Se trata de un personaje coloreado en rosa flúor con ojos de gran tamaño. Estas características, son particulares del anime japonés y de la tendencia *cute* del postgraffiti, tanto por el color saturado como por la estética infantil del dibujo (no contiene sombras, profundidad, tampoco detalles en la imagen). Alrededor de dicha figura, identificamos otras imágenes de colores fluorescentes con sus bordes remarcados en trazos gruesos que delimitan cada silueta. Relacionamos las particularidades de estas imágenes con el *sticker* del postgraffiti, ya que los elementos de cada figura resaltan y contrastan sobre el muro, generando la apariencia de una estampa pegada en la pared.

³⁸ Imagen en *Anexo*: Imagen 4, Imagen 5.

En relación a la dimensión conceptual, observamos referencias del arte psicodélico en la figura del gato con siete ojos. La deformación del animal y sus colores estridentes nos permiten vincular la imagen al movimiento nombrado. El arte psicodélico se caracteriza por ser un movimiento artístico que agrupa elementos inconexos dentro de una composición, o modifica aspectos corporales de los personajes (adquieren formas monstruosas, se duplican elementos y contienen colores vibrantes). Nunca Sé adopta el estilo del arte psicodélico en esta imagen del gato, para expresar la sensibilidad interior por medio del uso no lineal de las formas, los colores y los temas.

También observamos la figura de una mujer con un rombo pintado sobre su frente. Consideramos que el mismo funciona como un elemento decorativo y su vez, simboliza el esoterismo, la espiritualidad y la energía femenina. Relacionamos el rombo con la joya hindú conocida como Bindi, la cual denota aspectos inmateriales del ser humano. El colectivo expresa frecuentemente mensajes con contenidos esotéricos y mágicos. Si bien estos contenidos no son típicos del postgraffiti de Abarca, constituyen una unidad conceptual en el trabajo del colectivo y resultan útiles para reconocer sus producciones dentro de la ciudad.

Por último, identificamos rasgos de autoría artística y apropiación del espacio público por medio de las firmas con seudónimos en esta pieza, lo cual es una práctica heredada del *graffiti*. De esta manera, el colectivo privatiza el espacio público, al marcar personalmente un territorio que es común a todos. Siguiendo a Delgado, privatizar un fragmento del espacio público atenta contra las normas del Estado, entendiendo que el mismo cuida y protege los elementos inmuebles y arquitectónicos de la ciudad. Debido a ello, las obras de arte público independiente (como esta obra que analizamos) podrían suscitar cuestionamientos y prohibiciones gubernamentales, lo que habilita que en algunos años esta pieza urbana se cubra totalmente.

Podemos concluir en que esta producción se asemeja a la categoría de postgraffiti, ya que la obra se desarrolla en el espacio público con contenidos asimilables y comprensibles, toma materiales reconocidos del movimiento (aerosol, *sticker*), trata los temas *cute*, anime japonés, arte psicodélico y combina las vertientes icónica y narrativa. Obra 1 es una pieza representativa del postgraffiti de Abarca.

b) Obra 2



Figura 23: Obra 2 (2017) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti en columna del puente General Belgrano.



Figura 24: Obra 2 (2017) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti en columna del puente General Belgrano.

La pieza seleccionada se ubica debajo de las columnas del puente General Belgrano, que une las provincias de Chaco y Corrientes. Se trata de dos cabezas flotantes, sin cuerpo, con

matices fríos. La obra fue realizada en el año 2017 con látex y pintura, manteniendo las tonalidades saturadas.

En cuanto a la localización, la obra se encuentra en la región céntrica de la ciudad, próxima a la costanera correntina³⁹. Muchas personas transitan diariamente por este lugar y para nuestra curiosidad, a los alrededores de la obra encontramos una prolífica actividad artística relacionada al *graffiti* y al *street art*. Esto nos permite identificar un espacio propicio para el arte público independiente. También identificamos en la sección de la columna dirigida hacia la calle, murales de arte público oficial. Los mismos reflejan la cosmología aborigen de Corrientes y algunos mitos guaraníes. Estos murales, dispuestos de forma vertical sobre cada columna, se observan a simple vista desde la costanera. En cambio la obra de Nunca Sé, localizada del lado opuesto, es de dimensiones pequeñas y se accede a la misma únicamente caminando, por lo que puede pasar desapercibida por el transeúnte. Relacionamos la ubicación de la pieza como una contraposición del arte público oficial, donde la obra de postgraffiti toma su posición en el entorno urbano. Esto nos permite reconocer un espacio que intenta censurar las diferencias, al proponer como primordiales, las producciones artísticas de gran tamaño y visibilidad, las cuales son autorizadas por el poder político. Pero como claramente identificamos, al margen de las piezas autorizadas, siguen multiplicándose las producciones independientes.

Sobre la base de la producción, se encuentran las firmas NKC y PANK. Con la práctica de firmar, el colectivo intenta apropiarse de un sector público y reafirmar su identidad colectiva por medio de las marcas de autoría (seudónimos). Esta característica es particular del *graffiti*, como ya fue indicado, donde los artistas intentan llenar la mayor cantidad de espacios posibles con sus firmas.

En relación a los aspectos formales, la producción mencionada anteriormente representa figuras planas que no detalla sombreados ni profundidad. Una de las imágenes es un rostro cuadrangular, con seis ojos vacíos (sin pupilas) dispuestos simétricamente de manera vertical. La cabeza no posee cabello y se mezcla con el fondo, caracterizado éste por formas abstractas. Consideramos que esta pieza coincide con la vertiente icónica del postgraffiti porque si bien las imágenes no se repiten exactamente en otros lugares del espacio público, lo que se reproduce es la duplicación de ojos vacíos (observados en la figura del gato en Obra 1) y los rostros sin cuerpo de figura plana (también identificados en Obra 1). Estos recursos formales le permiten al

³⁹ La costanera correntina comprende una de las avenidas principales de la ciudad de Corrientes que recorre gran parte de la costa del río Paraná. Desde la costanera, se puede lateralmente la ciudad. Es un lugar céntrico, de alto valor paisajístico y muy concurrido por los transeúntes.

espectador reconocer las producciones de Nunca Sé en el espacio público y establecer una vinculación entre ellas. En el postgraffiti icónico, no es necesario que la imagen sea exactamente igual, si no que repita ciertos patrones reconocibles para establecer el conjunto de las imágenes como parte de un continuo. La pieza seleccionada funciona gracias a la propagación de un recurso formal en diferentes localizaciones. Esta repetición de elementos es parte de la poética visual del colectivo.

En relación a la dimensión conceptual, observamos la imagen de un rostro que representa un personaje de la cultura chamánica, debido a sus rasgos aborígenes, su cabello largo y ondulado. La figura posee un tocado sobre la frente, con la firma del colectivo que consolida la autoría de la pieza. Puede observarse nuevamente el interés de Nunca Sé hacia los temas esotéricos, mágicos y astrales, por medio de figuras humanas que representan estos contenidos semánticos. Dichas características coinciden con el postgraffiti de Abarca en la utilización de figuras antropomórficas ya que ofrecen cierta accesibilidad en el registro para el espectador. Además, la utilización de colores vibrantes y las representaciones que muestran el mundo interior de la mente humana, nos permiten establecer referencias con el arte psicodélico. Identificamos la duplicación de ojos en el rostro de la figura, como una característica del movimiento psicodélico, que toma elementos y los repite dentro de una composición. Observamos una producción artística que se apropia de otros movimientos y genera una intertextualidad entre las obras autorizadas, las obras independientes, la historia del arte y las tradiciones culturales.

Identificamos un mensaje político implícito en la obra, al realizar la pieza por encima de carteles de campaña política. En una entrevista con Nunca Sé, comentaron que sus intenciones fueron *“tapar las pintadas de políticos porque ya nadie las quiere ver y ensucian la ciudad”* (L. Gutiérrez, entrevista realizada por la autora, 08 de febrero de 2018). Si bien les preguntamos acerca de su decisión un tanto activista de tapar pintadas políticas, nos respondieron que no lo hicieron como una contestación al gobierno, sino simplemente porque habían pasado las elecciones. De igual forma, consideramos que la práctica de ocultar una información, sea cual fuere, por un mensaje nuevo, es un acto político en tanto que refleja un discurso opuesto al anterior, en un espacio que es común a todos. Este contenido semántico político, es característico en las obras de postgraffiti. En el registro fotográfico de la obra, podemos observar un fragmento de las pintadas políticas que fueron tapadas por la producción de Nunca Sé.

Para concluir con el análisis, es preciso mencionar que consideramos esta producción del colectivo como representativa de la categoría de postgraffiti. Observamos en la obra una

propagación de iconos en el espacio público, un diálogo con los murales de arte público oficial y con el entorno urbano, referencias a otros movimientos y una poética visual propia del grupo que se mantiene a lo largo de las diversas producciones. Dichas características, son identificables en el postgraffiti de Abarca.

c) *Vaporwave*



Figura 25: *Vaporwave* (2018) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti sobre calles Artigas y Gdor. Martínez.



Figura 26: *Vaporwave* (2018) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. Postgraffiti sobre calles Artigas y Gdor. Martínez.

Vaporwave es una obra del colectivo realizada en el año 2018, ubicada en el centro de la ciudad de Corrientes. La pieza se encuentra inscrita en la pared de una garita, sobre las calles Artigas y Gdor. Martínez, frente a la plazoleta Mario del Tránsito Cocomarola.

Se identifica una tendencia del colectivo para realizar prácticas artísticas dentro del entorno céntrico de Corrientes. Suponemos que tal realización se debe a buscar una mayor visualización y alcance de la obra hacia otros sectores que no fuesen únicamente artísticos. Esto lo relacionamos con los contenidos del postgraffiti, los cuales son dirigidos a un público general en contextos urbanos. Si Nunca Sé intenta acercar el arte a la cotidianidad, qué mejor que hacerlo en un espacio concurrido, abierto y público.

El soporte de la obra es un muro de concreto con una ligera capa de pintura blanca. Consideramos que el colectivo decidió pintar allí, porque es la única pared de la garita que se encuentra protegida por un techo de los cambios climáticos. Esto admite mayor durabilidad de la pieza y una degradación progresiva, pero lenta. Encontramos una similitud con el postgraffiti, donde la mayoría de los artistas de este movimiento escogen una ubicación y adecuan sus propuestas formales (técnica, tamaño de la pieza, materiales) en base a una observación y estudio del entorno urbano.

La garita también fue apropiada por otros artistas que plasmaron sus prácticas alrededor de la obra de Nunca Sé. Observamos *tags*, *stencils* y pinturas anónimas que nos permiten identificar un espacio favorable para la creación de producciones artísticas no autorizadas. Si bien la ubicación para exhibir arte no es la convencional, se genera un sector donde varios artistas muestran sus obras e implícitamente son aceptadas por la sociedad. Además, la parada de autobús se encuentra en una plazoleta pequeña, donde observamos un mural de arte público oficial que refleja las actividades principales de los aborígenes de la región. Identificamos un diálogo entre las formas artísticas legitimadas de arte público oficial y las prácticas artísticas independientes, donde Nunca Sé marca el territorio de su interés con una pieza en un espacio altamente concurrido por los transeúntes. Consideramos que este diálogo funciona como una crítica política característica del postgraffiti, ya que el colectivo expresa su posición contrapuesta al arte público oficial, en un sector común a todos.

En relación a los aspectos formales, observamos una composición figurativa con personajes de gran tamaño, pintados a látex y brocha. Sobre la parte superior de la pieza, identificamos la firma del colectivo con un efecto tridimensional de relieve. En la sección inferior derecha, una figura animal con rasgos antropomórficos parte de la poética visual de

Cosas Chotas. Observamos que las características mencionadas coinciden con el postgraffiti de Abarca, ya que en el movimiento se utilizan materiales aptos para el muro (látex), signos de autoría por medio de firmas y la consolidación de una poética visual propia que refleje la identidad artística. También se identifica en la obra, el dibujo de un hombre decapitado. Debido a las dimensiones del mismo y su ropa casual, relacionamos sus características formales con las figuras humanas de tamaño natural que utilizan los artistas de postgraffiti para establecer una identificación con el espectador.

Reconocemos en la pieza dos ventanas con características visuales similares a la interfaz gráfica del sistema operativo *Windows 95*, en tonalidades pasteles. Una de las ventanas contiene la cabeza de Pikachu⁴⁰ y la otra, un emoticón triste distorsionado por el efecto *glitch*. El colectivo se apropia de elementos de la cultura de los videojuegos, de la tecnología retro, del anime japonés y del género *Vaporwave*⁴¹, para desarrollar una producción con una poética visual particular. Observamos en la pieza, la representación de un personaje ficticio de la cultura popular contemporánea por medio de un guiño generacional (Pikachu). La apariencia del personaje es amigable, contiene ojos redondeados y boca pequeña. Identificamos otros guiños generacionales en los brazos del hombre decapitado, sus tatuajes son referencias relacionadas al mundo del cine y de la música. En el brazo izquierdo leemos *NO FATE* con mayúscula imprenta. Es una frase reconocida dentro del cine de ciencia ficción y corresponde a una escena de la película *Terminator 2*. En el brazo izquierdo del hombre, observamos un tatuaje con el nombre de la banda pionera en el género musical *Nu Metal*, *Korn*. Por el aspecto *cute* del Pikachu y sus características de anime, relacionamos estos elementos de la pieza con el postgraffiti de los noventa que describe Javier Abarca. También identificamos que la caracterización de los tatuajes en la figura decapitada, vincula la producción artística con la cultura popular contemporánea, lo cual es frecuente dentro del postgraffiti.

La pieza del colectivo puede ser considerada un postgraffiti narrativo, porque contiene una poética visual con imágenes nuevas lo suficientemente reconocibles para que los espectadores identifiquen la producción como perteneciente a Nunca Sé. Observamos una

⁴⁰ Pikachu es una criatura de la serie de anime *Pokémon*. Se convirtió en el pokémon emblemático de la franquicia debido a que acompañaba al protagonista de la serie a lo largo de las diferentes temporadas. Fuente consultada en el libro de Tobin, J. (2004). *Pikachu's global adventure: The rise and fall of Pokémon*. Duke University Press.

⁴¹ Es un movimiento musical inicialmente, que en la actualidad se expandió hacia la estética y la publicidad. Se caracteriza por incorporar imágenes del internet antiguo, diseño web de los primeros ordenadores, vídeos musicales o algún otro elemento de la cultura popular contemporánea de décadas pasadas, mezcladas con un elemento surrealista y distorsionado. El *Vaporwave* utiliza trozos de recuerdos y los distorsiona, añadiendo efectos visuales y de sonido que crean una sensación de profunda melancolía. Todo ello a su vez mezclado con teorías de cánones estéticos de la antigua Grecia, como bustos romanos o pintura renacentista, comercialismo japonés de los 90 y una obsesión compulsiva por el equilibrio visual y la proporción áurea. Recuperado de: <https://www.t2o.com/ideas/actualidad/vaporwave-historia-influencia-publicidad-diseno/>

proliferación de imágenes donde se combina la tecnología de las computadoras, el espacio cubierto de estrellas, la poética visual de Cosas Chotas, la cultura del anime japonés y el género *Vaporwave*.

En relación a la dimensión conceptual, consideramos que el título de la obra busca referir directamente al género *Vaporwave*, condicionando la mirada del espectador. También observamos la referencia al género mencionado por medio de la poética visual de la pieza. Javier Abarca denomina guiño generacional al recurso referencial, el cual se identifica en las tonalidades elegidas de la pieza del colectivo, en la utilización de las ventanas de *Windows 95* ya obsoletas, en el *glitch* como recurso de distorsión de la imagen y en el espacio como un lugar de ensueño y convivencia.

Asimismo reconocemos en la pieza un potencial lúdico que podría funcionar para entretener a los espectadores mientras esperan el autobús. Esta actividad es reforzada por el efecto sorpresa de encontrarse con una práctica artística en un sector no habitual para la exhibición. Se genera un espacio de recreación e interpretación estética para los transeúntes, por medio del juego.

Consideramos que la obra mencionada presenta características del postgraffiti porque utiliza guiños generacionales, referencias de movimientos estéticos, figuras humanas de tamaño natural y aspectos formales del anime japonés para conformar una poética visual particular que se propaga en diversos lugares del espacio público de Corrientes. *Vaporwave* es un ejemplo de la consolidación de la identidad visual y conceptual de Nunca Sé como colectivo artístico.

11. Obras de Nunca Sé en espacios expositivos museales

A la par de las producciones realizadas en el espacio público, el colectivo artístico ingresa poco a poco en los sectores expositivos museales. Sus prácticas se alejan de la informalidad y adquieren una consolidación de su poética visual dentro de las instituciones culturales y expositivas. Observamos que el pasaje de las producciones del espacio público al espacio expositivo, demuestra un cambio en las obras de Nunca Sé. La propia obra del colectivo plantea una complejidad interesante para abordar desde el *street art* y el postgraffiti, por lo que es esperable observar cierto desajuste de las categorías elegidas al analizar las producciones del colectivo en espacios expositivos museales.

Para ello seleccionamos tres exposiciones donde identificamos la complejidad mencionada anteriormente. Una exposición fue realizada en un Centro Cultural de Resistencia (Ce.Cu.AL.) con un carácter museal no tan marcado y diversas producciones que referían a las obras callejeras del colectivo mediante su poética visual. La otra exposición seleccionada, se llamó *Clicka Verdad* y se realizó en una sala institucional legitimada (Sala del Sol) en la ciudad de Corrientes. La misma se encontró guiada por criterio curatorial definido y un montaje de obras más bien convencional (es decir, se adaptó la poética visual del grupo a los formatos pictóricos). Por último seleccionamos un evento del Ce.Cu.AL. Casa Diseño en el que Nunca Sé realizó una exposición y vendió sus obras artísticas, pero además, se incluyó en la venta, diversos objetos de consumo propios del mundo del Diseño Gráfico.

Este recorte crítico de las obras nos permite demostrar la complejidad de la producción de Nunca Sé y el posible desajuste de la categoría de postgraffiti de acuerdo al espacio de exposición de las piezas artísticas. El recorte mencionado funciona para evidenciar y contrastar las diferencias entre las obras del espacio público y las obras en los espacios expositivos museales. Se pretende, además, observar la trayectoria del colectivo desde las producciones informales realizadas en el espacio público, hasta la exposición de obras que buscan alguna valoración económica, sobre todo para jugar con el mismo concepto de *street art*, postgraffiti y arte público independiente.

a) Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.



Figura 27: *Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.* (2013) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Pintada en vivo, aerosoles y placas de MDF.

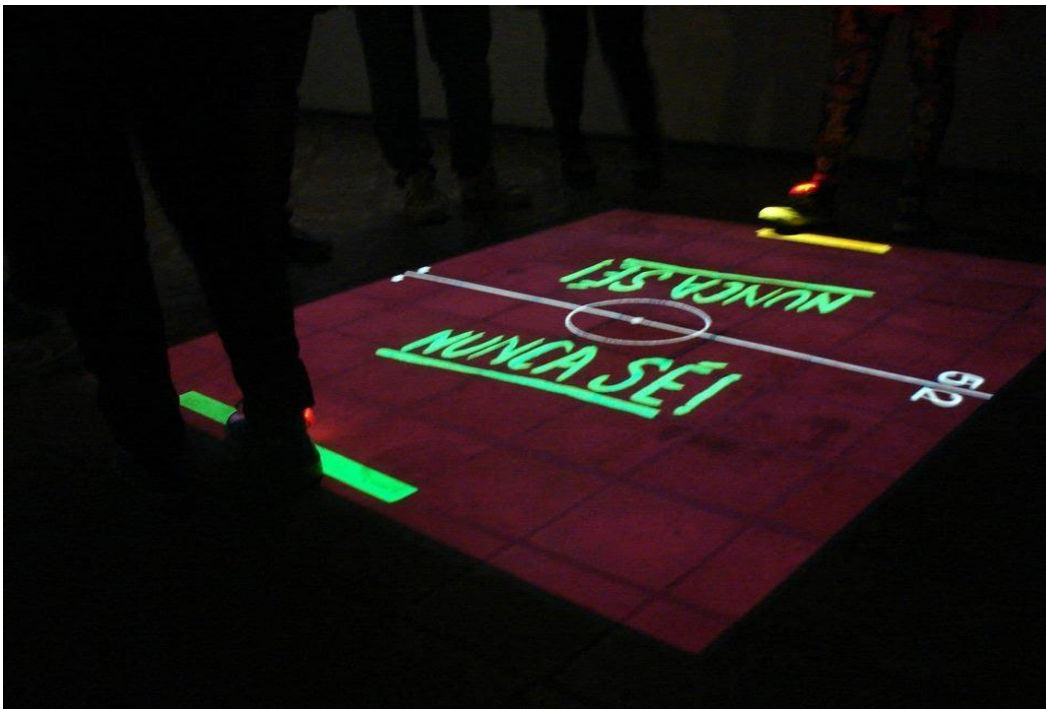


Figura 28: *Pong* (2013) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. *Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.*



Figura 29: *Nunca Sé en el Ce.Cu.AI.* (2013) *Nunca Sé.* Resistencia, Chaco. Audiovisuales proyectadas.



Figura 30: *Nunca Sé en el Ce.Cu.AI.* (2013) *Nunca Sé.* Resistencia, Chaco. Cuadros pictóricos y dibujos en papel.



Figura 31: *Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.* (2013) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. *Stencils.*



Figura 32: *Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.* (2013) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Collages de papel.

Con *Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.*, el colectivo se mostró al público abiertamente como un grupo de artistas que realizan *street art*. El blog del Ce.Cu.Al. redactó una nota⁴² online donde detalló quienes son y qué tipo de arte producen. La exposición incluyó *stencil*, postgraffiti pintado en vivo, audiovisuales proyectados, obra interactiva, cuadros pictóricos, dibujos en papel y *collages*. Se realizó en el año 2013, en el Centro Cultural Alternativo (Ce.Cu.Al.) ubicado en Santa María de Oro 471, ciudad de Resistencia (Argentina).

El Centro Cultural Alternativo de Resistencia es un área perteneciente al Instituto de Cultura del Chaco. El instituto cultural consta de dos cuadrados en el medio del terreno y varias aulas a su alrededor, donde se realizan cursos y talleres artísticos de todo tipo. Además, el instituto se encuentra disponible para ferias artesanales y fiestas *underground*, por lo que muchas

⁴² Nota del blog del Ce.Cu.Al.. Recuperado de: <http://cecual.blogspot.com/2013/08/el-colectivo-nunca-se-en-trayectos.html>

personas transcurren regularmente por allí. Al realizar una exposición en el Centro Cultural, el colectivo artístico intentó por primera vez ingresar al campo del arte institucionalizado. Si bien esto fue un proceso gradual, ya en dicha exposición el colectivo adquiere otro tipo de reconocimiento, al aparecer en periódicos locales y en un sector legitimado del arte (como lo es un Centro Cultural).

La entrada a la exposición era libre y gratuita. La misma se realizó en el patio que se accede por el portón principal. La accesibilidad libre en la exposición nos abre un interrogante acerca de las nociones de los espacios privatizados y públicos, porque el Ce.Cu.Al. se trata de una institución que mantiene ciertas reglas y convenciones para manejar sus espacios expositivos, pero a su vez, cualquier persona podía acceder a la exposición de Nunca Sé. En este espacio físico, lo público y lo privado se combinan y entrecruzan, por medio de una exposición artística. ¿Es el Ce.Cu.Al. un espacio público? ¿El *street art* puede acoger formas privadas o elitistas? Nos interesa la relación que identificamos entre la exposición de Nunca Sé y el Centro Cultural, porque encontramos un desajuste con la categoría de postgraffiti respecto al carácter ilegal de las piezas de dicho movimiento y la realización de éstas únicamente sobre espacios públicos. Nunca Sé realizó una exposición de *street art* y postgraffiti en un espacio expositivo museal, con autorización para montar y exhibir sus obras, lo que pone en entredicho las constitutivas del concepto de postgraffiti propuesto por Abarca.

En relación a los aspectos formales, observamos un postgraffiti pintado en vivo con aerosoles de colores sobre placas de MDF. Identificamos una figura antropomórfica de la madre naturaleza y una representación de la flora regional correntina, al observar en la pieza un bosque figurativo repleto de vegetación con un rostro en el centro, un arroyo y un *irupé* en la sección inferior. Esta referencia regional le da un contexto a la pieza y un diálogo con su territorio. Por el recurso de manifestar la naturaleza con una figura antropomórfica (como el postgraffiti que personifica objetos o elementos con rasgos humanos), por la referencia local que toma el colectivo pintando una flor endémica de Corrientes (*Irupé*), y por la utilización del aerosol como material principal, esta obra puede ser considerada como postgraffiti.

Por otro lado, el colectivo presentó una obra interactiva similar al videojuego *Pong*⁴³. El campo de juego fue creado a partir proyectores que reflejaban la imagen de una cancha en el suelo. Los jugadores debían posicionarse enfrentados entre sí y por medio de sensores,

⁴³ *Pong* fue un videojuego de Arcade creado en 1972 donde participaban dos jugadores que debían tirar una pelota que bota como en el tenis de mesa. Los jugadores estaban limitados al movimiento vertical y se anotaba la puntuación según quien ganaba. Wolf, M. J., & Perron, B. (2005). Introducción a la teoría del videojuego. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, (4) (p. 16).

participaban con los pies. Sobre el medio de la cancha se podía leer NUNCA SÉ! lo cual demostraba la autoría de la pieza. *Pong* es un guiño generacional al videojuego Arcade de 1972 que se llama de la misma manera. La diferencia es que en la exposición, la obra es realizada con proyectores y sensores. El guiño, además de vincular la producción con los primeros videojuegos, imita la interfaz del mismo, como mecanismo de apropiación. La inclusión del logo les permite al colectivo afianzar su firma de un modo icónico, ya que *Pong* es un ícono de los videojuegos. Ya no se trata de un videojuego electrónico, sino de una obra interactiva donde los espectadores deben participar para completar el sentido global y hacer funcionar la pieza. Observamos además, un componente lúdico que funciona para interactuar con el público. Es necesario que el espectador participe y juegue contra un oponente para completar el sentido de *Pong*. De esta forma la autonomía del arte queda debilitada, al enlazar el juego dentro de la pieza. Arte y vida se unen sin distinciones, alejando las convenciones del arte contemplativo de un museo. Identificamos este recurso lúdico en *Pong*, como un mensaje de ironía sobre el rol pasivo del espectador dentro de un espacio expositivo museal. Este mensaje de la obra, se produce dentro del mismo espacio que la pieza cuestiona. Relacionamos la ironía del mensaje de la obra y la apropiación de elementos existentes como una características recurrentes del postgraffiti. Sin embargo se observa en la obra una indefinición que problematiza la categoría de postgraffiti, ya que la producción abandona el terreno de los muros para expandir sus formatos hacia los proyectores, sensores e imágenes digitales. Encontramos en *Pong*, cierta complejidad para abordarla desde la categoría de postgraffiti, considerando que la pieza se aleja de las características formales del movimiento.

Por otro lado, observamos sobre una de las paredes de la institución, restos de plantillas pintadas con aerosol y dos *stencils*. Se encontraban dispuestos uno al lado del otro, imitando el gesto de las pinturas montadas en un museo. Se trataban de figuras de cuerpos humanos o siluetas simples sin muchos calados. Relacionamos esta decisión curatorial en la exposición como una manera de adaptar los formatos urbanos del postgraffiti de Nunca Sé hacia los espacios expositivos museales. Al exponer los *stencils* en un soporte tradicional propio de la pintura académica, con marcos regulares y en formato de cuadro pictórico, suponemos que el espectador puede identificar las producciones como pinturas y de esta forma el postgraffiti dialoga con el espacio expositivo museal (del que en un primer momento, no pertenecía). Consideramos que la producción mencionada anteriormente mantiene los materiales característicos del movimiento, pero se aleja del mismo ya que ocurre dentro de un espacio expositivo museal.

En las paredes contiguas a dichas producciones, observamos dibujos pequeños, algunos con marcos en formas geométricas y otros dispuestos directamente sobre la pared. La mayoría de estos dibujos fueron realizados en papel y pintados con lápices de colores. Identificamos en los dibujos a figuras de la cultura popular contemporánea, la ciencia ficción y la historia del arte. Reconocemos un cuadro con dos alienígenas campesinos, tomados de la mano, que observan al espectador. Debido a su posicionamiento frente al cuadro y a su vestimenta, relacionamos esta obra como una sátira de *Gótico Americano* (1930) de Grant Wood, conocido como el cuadro más famoso de la historia de Estados Unidos.

En otros dibujos, identificamos caricaturas de humanos en situaciones cotidianas. Debido al uso de colores llamativos, personajes con ojos grandes y ovalados, líneas definidas y bocas pequeñas, nos permite identificar estas características de la pieza con el anime japonés. En esta sección de pequeños dibujos, observamos la utilización de guiños generacionales para establecer un vínculo con el espectador, lo cual es una característica propia del postgraffiti. Sin embargo, los formatos de las obras carecen de similitud con el postgraffiti de Abarca, por lo que identificamos nuevamente una falta de correspondencia de las producciones de la exposición, con la categoría.

En relación a la dimensión conceptual reconocemos en la exposición, imágenes realizadas con *software* y una pantalla donde se proyectaba un *GIF* de *He-man*⁴⁴ con un arcoíris de fondo. Identificamos una apropiación y guiño generacional por parte de Nunca Sé, sobre la figura de acción tomada de la cultura popular contemporánea, representada mediante el patrón de la repetición para potenciar la imagen y que los espectadores puedan asimilar el contenido fácilmente. Por las características mencionadas de la obra, podemos considerarla un postgraffiti, pero al identificar un deslizamiento de la producción hacia los sectores tecnológicos, esto incrementa la indefinición de la pieza. Las audiovisuales proyectadas y los *softwares* no son característicos del postgraffiti, esto potencia una ambigüedad semiótica, que distancia la obra de la categoría propuesta.

También identificamos un contenido místico en el postgraffiti pintado en vivo, al incorporar la imagen de la madre tierra en el centro del cuadro. Es una representación humana que cuida y protege la naturaleza, lo cual puede ser leído como un mensaje de concientización sobre el cuidado del medio ambiente. Este mensaje lo observamos en otras obras del colectivo,

⁴⁴ *He-man* es un personaje de ficción del comic *Masters of the Universe*. Posteriormente alcanzó reconocimiento dentro de la cultura popular contemporánea debido a su aparición en diversas series de televisión.

dentro del espacio público, lo que permite conectar los significados de las piezas y consolidar su poética visual.

Por último observamos que al tratarse de una exposición realizada en un espacio con características museales, las obras de Nunca Sé fueron experimentadas de una manera poco común dentro del postgraffiti. Tales piezas se alejan de las prácticas artísticas efímeras y circunstanciales del espacio público. En la exposición, las obras se encuentran conservadas, en buen estado, dispuestas y ordenadas bajo un criterio curatorial, a diferencia de las obras de postgraffiti que aparecen imprevistas por la ciudad, mezclándose con los demás estímulos visuales del entorno urbano. Esta exposición nos permite mostrar las limitaciones de la categoría de postgraffiti, sobre todo cuando el concepto se aplica a prácticas híbridas que abordan la inespecificidad desde la mezcla de los lenguajes, la combinación de materiales y los sectores expositivos museales.

Las categorías de Abarca resultan limitadas para abordar prácticas artísticas con estas particularidades. Si bien encontramos *stencil*, un postgraffiti con aerosol sobre placas montables, guiños generacionales e iconos reconocibles, el resto de las producciones de la exposición (imágenes digitales, audiovisuales, *Pong*, dibujos) no se ajustan a las dimensiones de análisis del postgraffiti. Si además agregamos que las producciones fueron autorizadas por el Centro Cultural para ser expuestas, se anulan varias características principales del postgraffiti: su carácter no autorizado sobre espacios públicos y la localización específica de la obra como generadora de significado. “El postgraffiti ocurre en la calle, donde entra en juego un factor determinante, que no existe en el lienzo: la localización” (Abarca, 2010, p. 388). Nos encontramos ante una exposición que pretende mostrar *street art* y postgraffiti pero según nuestro parecer, observamos otro tipo de prácticas que no conciben con los movimientos nombrados.

b) Clicka Verdad

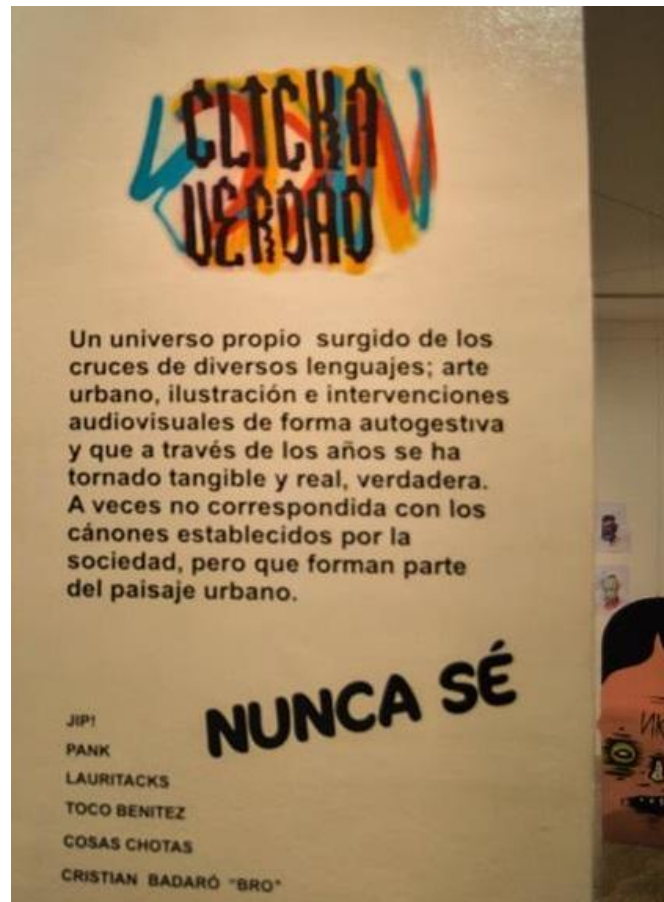


Figura 33: Abstract de Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco.



Figura 34: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Cuadros pictóricos sobre lienzo



Figura 35: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Esculturas de cartón pintado.



Figura 36: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Postgraffiti sobre chapa.

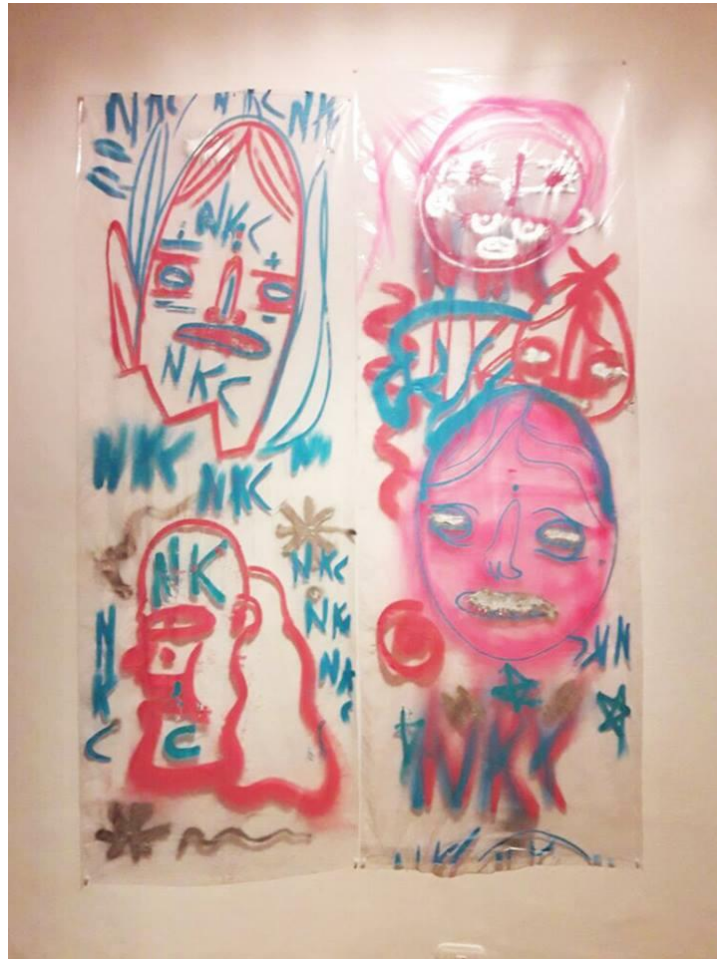


Figura 37: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Producciones con aerosol sobre papel film.



Figura 38: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Esculturas de cartón pintado.



Figura 39: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Cuadros pictóricos sobre MDF.

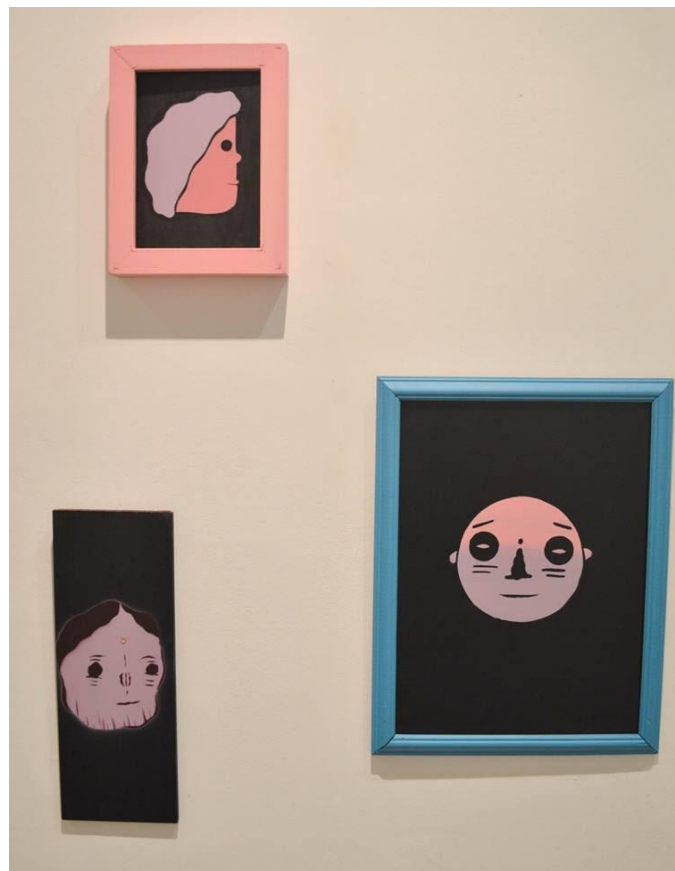


Figura 40: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Pinturas sobre madera.



Figura 41: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Collage de papel.

Clicka Verdad se realizó en el año 2017 en la Sala del Sol, ubicada en el Centro Cultural Universitario de la UNNE, ciudad de Corrientes. En relación a la localización, La Sala del Sol se encuentra en un edificio antiguo sobre las calles 9 de julio y Córdoba (Corrientes). Arquitectónicamente, la sala está diseñada como un cubo blanco con paredes de concreto y piso de granito.

Dentro del edificio, se realizan cursos y talleres de capacitación artística, que todos dependen de la extensión de la Universidad Nacional del Nordeste. Es decir que el colectivo expuso dentro de un espacio museal pero también académico, atrayendo otro tipo de espectador

diferente al transeúnte del espacio público. También se realizó una nota⁴⁵ en el periódico de la UNNE donde explica quiénes integran Nunca Sé, sus influencias y sus principales producciones. Esto ayuda a oficializar una práctica artística conocida inicialmente como emergente o informal.

Clicka Verdad se desarrolló en una institución pública, la cual mantiene un acceso restringido a horarios específicos. Al realizarse la exposición dentro de un espacio museal como lo es la Sala del Sol, la experiencia de recepción de algún modo se regula y controla, pero sobre todo, repercute en la interpretación de los espectadores sobre las producciones expuestas como arte. Al tratarse de un espacio netamente expositivo, el guion curatorial fue más razonado y cuidado. Los artistas de Nunca Sé montaron sus obras bajo ciertos criterios propuestos por los ayudantes de sala. Las piezas estaban montadas para favorecer una lectura lineal, ordenada, propia de un espacio museal. Observamos que las paredes blancas del lugar, la iluminación cenital de la sala y la ausencia de ventanas al exterior, no dialogan con las obras sino que el espacio expositivo es meramente circunstancial. Identificamos una disonancia con la categoría de postgraffiti, porque las prácticas artísticas de este movimiento se relacionan íntimamente con el entorno urbano, el cual se encuentra cargado de elementos.

En relación a los aspectos formales, observamos pinturas, dibujos, *collages*, *graffiti*, esculturas de cartón, proyecciones con audiovisuales y música en vivo con la técnica de dj. Identificamos arte figurativo sobre toda la exposición, relegando formas abstractas únicamente en los fondos de las producciones. Observamos personajes humanos, rostros flotantes caricaturescos, imágenes de Cosas Chotas, animales, monstruos antropomórficos y personajes combinados con texto a modo de banners publicitarios. Consideramos que las piezas de Clicka Verdad coinciden con las características del postgraffiti icónico y narrativo, porque observamos imágenes inéditas y diferentes entre sí, pero también ciertos iconos que se repiten en obras anteriores (duplicación de ojos en un mismo rostro, personajes con cabezas flotantes, figuras de Cosas Chotas). Esto llamó nuestra atención porque el colectivo pudo conectar el espacio museal con el espacio público a través de su poética visual. Por medio de las imágenes características del colectivo que se repiten en sus producciones, vinculamos las obras expositivas con las obras callejeras.

Una de las obras que más se aproxima al postgraffiti, es un trozo de chapa herrumbrada con sus terminaciones irregulares, pintada con aerosoles en tonalidades cálidas. La misma se

⁴⁵ Nota de la página web de la UNNE. Recuperado de: http://medios.unne.edu.ar/index.php?option=com_k2&view=item&id=644:inauguracion-de-la-muestra-clicka-verdad-en-el-ccu&Itemid=164&lang=es

montó sobre una pared de la sala, a la altura de la mirada de un espectador promedio, como si fuese una pintura expuesta en museo. La producción mencionada, con el soporte degradado y sucio, genera un contraste con la pared blanca de la sala. El uso del aerosol permite identificar a la pieza como un postgraffiti, desde una perspectiva técnica. A su vez, el tratamiento del soporte nos remite al espacio público, donde las producciones urbanas aparecen mayoritariamente sobre lugares degradados, abandonados o en mal estado. Observamos en la producción rostros flotantes, caricaturas, un monstruo ciclope, objetos descontextualizados y la firma del colectivo repetidas veces dentro de la composición. Estos iconos nos permiten identificar la producción como característica del postgraffiti, ya que son dibujos que observamos en obras anteriores⁴⁶. Los objetos descontextualizados (el cuchillo, la pelota de básquet) y los rostros flotantes son elementos visuales que sirven para conectar la pieza museal con los iconos de las obras callejeras del colectivo.

Observamos ciertos aspectos formales dentro de *Clicka Verdad* que se repiten en el espacio público, lo que nos permite identificar la exposición como icónica. También observamos pinturas con aerosol sobre papel film que representan rostros flotantes, iconos característicos de la poética visual del colectivo. Puede ser considerada como un postgraffiti debido al uso del aerosol, de los iconos repetidos en otras obras y del soporte elegido el cual es utilizado frecuentemente por otros artistas de postgraffiti, además la propagación de iconos e imágenes sobre diferentes lugares, genera una identidad reconocible dentro del colectivo. El espectador puede identificar esta relación y conectar las piezas de la exposición con las urbanas, formando una red de significaciones. El abstract de la exposición, resume: *“es una verdad que a veces no corresponde a los cánones establecidos por la sociedad pero que son una realidad y forman parte del paisaje urbano”*.

Por otro lado, observamos pinturas, dibujos, esculturas de cartón, visuales digitales proyectadas sobre una pared de la sala y música de dj para ambientar la exposición. No encontramos una similitud entre estas expresiones artísticas y el postgraffiti, ya que son lenguajes que no se encuentran presentes en la categoría de Abarca. Sin embargo, en el *abstract* de la exposición, las obras se presentan como parte de las prácticas artísticas urbanas, por lo que consideramos que las categorías elegidas son insuficientes para analizar estas producciones pictóricas, audiovisuales y musicales.

⁴⁶ Imágenes de las obras en *Anexo*: Imagen 6, 7, 8 y 9.

En relación a la dimensión conceptual, identificamos una relación entre la cultura visual digital, propia de las obras utilizadas con nuevas tecnologías y las vinculaciones a las obras callejeras del colectivo por medio de iconos o su poética visual. También observamos un sentido global colectivo propuesto en la exposición, en contraposición al artista único, protagonista. Estas relaciones también las observamos en los diálogos entre el espacio público y el espacio expositivo museal, en donde las obras de la sala mencionan, a través de los recursos formales, referencias de las obras urbanas del colectivo. Se observa que espacios se contraponen en la exposición, como el resultado del traspaso de una producción considerada típicamente regional y callejera, a un circuito expositivo museal como la Sala del Sol. Identificamos en ello, una crítica irónica del concepto de arte elitista, desde lo banal y superficial de las obras expuestas. Esto se logra a través de la repetición de imágenes icónicas, de los guiños de la cultura popular contemporánea, y de la utilización de los nuevos medios combinados con los lenguajes artísticos tradicionales (pintura, dibujo). Clicka Verdad propone, desde un espacio expositivo y legitimado dentro del arte, diversas producciones con contenidos asimilables que pueden ser entendidos por la mayoría de los espectadores.

Identificamos referencias visuales próximas al Diseño Gráfico, en la utilización de colores planos y estridentes en las obras, o el ordenamiento de algunos cuadros de acuerdo a sus formas geométricas. Esta conexión entre arte y diseño nos muestra un entrecruzamiento de disciplinas que pueden coexistir en un mismo ambiente y aportar desde su posición, una riqueza conceptual a la exposición. También consideramos que la repetición de las firmas con diferentes tipografías en la obra de chapa herrumbrada, se relaciona con el ambiente publicitario, en cuanto a la creación de un logotipo y la reiteración de una serie. La vertiente icónica de Clicka Verdad y las imágenes de Cosas Chotas, son aportes del Diseño Gráfico en cuanto a la función comunicativa de la imagen y de la publicidad (es decir, repetir una imagen para crear una marca). Consideramos que Nunca Sé es un grupo de artistas asociados bajo una marca, por la cual se reconocen como colectivo. Clicka Verdad funciona como la consolidación de esa marca, que conjuga su poética visual particular, trasladada a un espacio expositivo museal.

En una primera aproximación, estimamos que Clicka Verdad es una exposición típica de arte contemporáneo que incluye prácticas híbridas, otras un poco más tradicionales, lenguajes de los nuevos medios y obras de arte público independiente. Profundizando y complejizando la lectura de las obras a través del marco teórico y las categorías utilizadas, podemos caracterizar la exposición dentro del *street art* y postgraffiti, donde observamos que las obras adquieren los formatos convencionales de una sala para ser expuestas en un espacio expositivo museal. Esto

quiere decir que se mantienen las características formales y técnicas del postgraffiti en el espacio público, pero se transforman los soportes para adaptar la propuesta a un contexto museal. Incluso se suman nuevos lenguajes y materiales, que no se encuentran descritos por Abarca en las categorías utilizadas. Consideramos este descubrimiento en la investigación como una bisagra que nos muestra las limitaciones de nuestra hipótesis, pero también de las categorías elegidas: clasificar a Nunca Sé dentro del postgraffiti y del *street art*.

Si bien identificamos varias características del postgraffiti, presentes en las obras de Clicka Verdad, se tratan de producciones inespecíficas e híbridas, que nos resultan complejas para abordar desde las categorías propuestas. Nos aproximamos a reflexionar que *street art* y postgraffiti resultan insuficientes para abordar obras que incluyen, además de imágenes icónicas y *stencils*, otras expresiones como audiovisuales, música en vivo o esculturas que conviven dentro de la misma poética visual, pero no son estudiadas por las teorías de arte público independiente.

c) Casa Diseño



Figura 42: Casa Diseño (2014) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. *Stand* expositivo del colectivo.



Figura 43: Casa Diseño (2014) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Latas de aerosol intervenidas.



Figura 44: Casa Diseño (2014) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. Parches e imanes decorativos.



Figura 45: Casa Diseño (2014) Nunca Sé. Resistencia, Chaco. *Stand* expositivo de pinturas y camisetas.

La exposición se realizó en el Centro Cultural Alternativo, ubicado en Santa María de Oro 471, Resistencia, en el año 2014. Dentro del evento Casa Diseño, la exposición de Nunca Sé se mantuvo como una combinación entre las producciones artísticas y los objetos de diseño. A su vez, se realizaron charlas, talleres y prácticas de diversos artistas con entrada libre y gratuita, para difundir las producciones de los diseñadores locales e incentivar a los espectadores a conocer sobre estas actividades⁴⁷.

En relación a los aspectos formales, observamos audiovisuales expuestos sobre una computadora portátil, una caja con latas de aerosol, esculturas de cartón pintado, cuadros pictóricos y dibujos en papel colgados sobre una pared. También observamos una producción artística realizada sobre placas de MDF y colgada en la pared trasera de la exposición. Podemos clasificar a las obras mencionadas como similares al postgraffiti narrativo ya que identificamos imágenes nuevas pero que mantienen ciertas características de la poética visual del colectivo (el uso de placas de MDF⁴⁸, aerosoles, esculturas de cartón pintado⁴⁹), para reconocerlas como parte de una unidad conceptual. También observamos iconos que se repiten, como las cabezas flotantes, o las referencias del anime japonés en las audiovisuales, lo que permite relacionar las piezas de la exposición con las obras callejeras del colectivo y considerar a todas como parte de

⁴⁷ Nota del Ce.Cu.Al.. Recuperado de: <http://cecual.blogspot.com/2014/07/casa-diseno-casa-cecualera.html>

⁴⁸ Identificamos el uso de placas de MDF con aerosol en la obra de la primera exposición analizada, en el Ce.Cu.Al. Allí observamos una representación de la Madre Naturaleza con las mismas características.

⁴⁹ Esculturas de cartón pintado también identificadas en la exposición de Clicka Verdad.

una unidad conceptual. En este punto es donde identificamos otra característica del postgraffiti al enlazar la vertiente icónica con la producción de la exposición, por medio de la propagación de un recurso formal.

Sin embargo, la exposición también incluía otros objetos como bolsos pintados por el colectivo, camisetas con logos, parches de indumentaria e imanes decorativos, que no coinciden con las características del postgraffiti. En la exposición estos objetos se presentan como piezas artísticas parte de la poética visual del colectivo, pero se tratan de productos de consumo que se encuentran a la venta, es decir, transformados en mercancía. Si además sumamos que los cuadros pictóricos y las latas de aerosol también se comercializaban, identificamos una discrepancia aún mayor con el postgraffiti, ya que una de las características primordiales del movimiento es la realización de producciones artísticas sobre espacios públicos con un carácter anti-comercial. En la exposición observamos, no solo producciones artísticas sino objetos de diseño, convertidos en mercancía y dentro de un espacio expositivo similar a una feria. Por lo que consideramos que esta exposición, es una de las menos representativas del postgraffiti a nivel general.

En relación a la localización, consideramos que las producciones expuestas no partieron de un estudio previo del entorno urbano para ser exhibidas, sino que fueron montadas con fines más bien comerciales. Observamos que las obras no aparecen en el espacio expositivo dialogando con él, como las producciones de postgraffiti que eligen una ubicación de acuerdo a la propuesta formal que ofrece el entorno, sino como mera circunstancialidad, en donde las obras se enciman una al lado de otra, sobre una mesa cubierta con una tela, separadas entre sí solo por el material utilizado en cada una. Las obras se alejan de la categoría de postgraffiti, porque aparecen dentro del espacio expositivo, colocadas como si el soporte fuese un simple lienzo y el entorno no aporta significado a la pieza. Identificamos una relación con el espacio expositivo más bien de funcionalidad, ya que el contexto del evento le permite al colectivo, vender sus producciones para obtener ganancias económicas. Si la localización funciona como un agente funcional para facilitar la venta de las producciones, identificamos un distanciamiento de la exposición con las características del postgraffiti. Como la mayoría de las piezas se encuentran a la venta e incluso algunas son consideradas para usar (camisetas con logos, bolsos e imanes decorativos) consideramos que la categoría de postgraffiti es insuficiente para abordar las prácticas artísticas realizadas en la exposición.

Desde la dimensión conceptual identificamos relaciones entre el arte y el Diseño Gráfico. Observamos producciones coloridas con figuras geométricas que se ordenan en el espacio expositivo de acuerdo a un diseño visual determinado. Como la exposición pretende una

valoración económica, las producciones se encuentran dispuestas por el tipo de material, funcionalidad o forma, de manera que ordenen la lectura del espectador en busca de objetos específicos para adquirir. Encontramos una similitud con el Diseño Gráfico, ya que el mismo comunica imágenes visuales destinadas a proyectar mensajes específicos.

También observamos otra relación con el Diseño Gráfico, en cuanto a la repetición de una producción artística asociada bajo una marca. Al comprar una camiseta de Nunca Sé, no se obtiene una indumentaria común, sino una prenda con un componente ideológico que refleja una poética visual colectiva. Nunca Sé puede ser considerado como una marca, porque transforman sus producciones en mercancía y propagan su poética visual a través de la venta de sus piezas. Esto nos permite observar otra cuestión con respecto a la dimensión conceptual, que es la puesta en duda sobre el mensaje político que pregonan las obras de postgraffiti. En el marco teórico mencionamos que la mayoría de las producciones de postgraffiti plantean un rechazo hacia la comercialización de las obras, por medio de materiales degradables o producciones efímeras, lo que puede considerarse como una toma de posición política. Nos interesa preguntarnos qué sucede con las obras de la exposición Casa Diseño, donde las piezas del colectivo son puestas a la venta bajo mercancías de formatos móviles, adquiribles y durables para los espectadores, algo totalmente opuesto a las producciones de postgraffiti que describe Abarca. Identificamos un mensaje de ironía en la exposición, al exhibir piezas con el concepto de arte urbano, *street art* o postgraffiti y que según nuestro parecer, las obras carecen de las características de tales movimientos.

Consideramos que la exposición en Casa Diseño nos permite exponer las limitaciones de la categoría de postgraffiti, ya que observamos un distanciamiento de las prácticas artísticas del colectivo con el postgraffiti anti-comercial, independiente y público que describe Javier Abarca. Las producciones de la exposición relegan a un segundo plano el goce estético, para considerar como primordial el aspecto económico. Si el movimiento urbano adquirió notoriedad por su carácter anti económico y sensorial, nos resulta una categoría insuficiente para abordar prácticas complejas que incursionan en el mercado y entrecruzan disciplinas que van más allá de lo meramente artístico.

D) CUARTA PARTE

12. Reflexiones finales

Cuando analizamos las obras urbanas del colectivo, identificamos que Nunca Sé realiza postgraffiti porque mantiene las características del movimiento como el uso del aerosol, el *stencil*, las producciones con un lenguaje fácilmente comprensible para la mayoría de los transeúntes y un carácter anti-comercial en las producciones. A partir de las exposiciones colectivas en espacios museales, su producción muestra una transformación e indefinición, presentando características que no coinciden con el postgraffiti propuesto por Abarca. Al analizar las obras de Nunca Sé en los espacios expositivos museales, identificamos disparidades con las categorías de Javier Abarca respecto al *street art* y al postgraffiti. Consideramos que estas categorías son limitadas para definir las prácticas artísticas que se exhiben en los espacios expositivos museales.

Tanto el *street art* como el postgraffiti, son conceptos útiles para analizar arte público independiente porque delimitan, nombran y explican, prácticas urbanas contemporáneas que se observan en el espacio público y no pertenecen al *graffiti* o al mural. El problema es que las categorías de Abarca, al delimitar tanto ciertas prácticas, dejan por fuera sus posibles variantes de acuerdo al lugar, contexto y creatividad del artista. Observamos una disonancia de las categorías con las obras de Nunca Sé, ya que las mismas conforman el espacio público de las ciudades en donde se encuentran, pero también son exhibidas en espacios expositivos museales, establecen relaciones con el sector comercial, con el Diseño Gráfico y se mezclan con otras disciplinas combinando sonido, video, instalación y performance. Consideramos que el propio colectivo presenta una complejidad particular, al tratarse de varios artistas que crean en simultáneo, al mutar de la calle al museo y al combinar lenguajes artísticos. El corpus de obras que utilizamos y el grupo de artistas, nos permitió mostrar las limitaciones de las categorías de Abarca para abordar una producción regional de artes combinadas.

Si bien las categorías de *street art* y postgraffiti nos permiten clasificar algunos aspectos de las obras de Nunca Sé, se necesita de categorías más flexibles y no tan estancas para analizar las obras de una forma más completa. Si utilizamos solamente las dimensiones de análisis propuestas (aspectos formales, localización, dimensión conceptual) no podemos abordar la complejidad de la obra en los espacios expositivos museales o las producciones del colectivo transformadas en mercancía, por lo que necesitamos de más dimensiones de análisis.

Pese a esta insuficiencia, se identificaron ciertas características del postgraffiti en las obras urbanas del colectivo, en la utilización de materiales típicos como el aerosol, el *stencil* y los tipos de postgraffiti icónico y narrativo. También observamos guiños generacionales en las obras que establecen una identificación con el público y referencias a otros movimientos artísticos que le dan frescura y dinamismo a su obra. A nuestro parecer, es en la vertiente urbana donde Nunca Sé tiene semejanza con el postgraffiti, tanto por los temas que tratan las obras, la elección del soporte y el diálogo con el entorno urbano, como por el carácter no autorizado de las piezas y los materiales recurrentes. Consideramos que las producciones individuales de Nunca Sé del espacio público, pueden ordenar un encadenamiento en la mente del espectador para vincular las obras entre sí. Las producciones urbanas se convierten en un nexo entre las demás prácticas del colectivo, mediante el uso de iconos repetidos, donde todas las piezas en conjunto forman una unidad de sentido. Esta unidad es parte de una identidad colectiva que propaga el grupo por el espacio público y la extiende hacia los espacios expositivos museales.

También identificamos otros aspectos en común dentro de las obras urbanas, que nos permiten unificar la idea o el concepto de Nunca Sé. Por ejemplo, los lugares físicos donde desarrollan sus prácticas artísticas dentro de la ciudad, son mayoritariamente deshabitados, abandonados o desmejorados, lo cual forma parte de un discurso urbano que adopta el colectivo. Con esta elección del soporte de manera recurrente, el espectador puede reconocer las producciones como parte de la misma poética visual. Estas particularidades en las localizaciones de las piezas, permite identificar las obras como pertenecientes a Nunca Sé. A su vez, observamos que el soporte más utilizado del colectivo en las obras urbanas es el muro de concreto, con pocas rugosidades y en color crudo. Esto también nos permite identificar otro componente de su discurso urbano, porque se observan indicios recurrentes, que el espectador puede reconocer para identificar las obras dentro de la ciudad como parte de una unidad conceptual.

A su vez consideramos que el colectivo promueve el embellecimiento de espacios públicos, al instalar piezas en lugares degradados. De esta forma el grupo marca el territorio, al mismo tiempo que lo resignifica con producciones de contenido fácilmente comprensible, para devolver la mirada hacia los lugares olvidados. Las obras urbanas del colectivo generan un circuito expositivo dentro de la ciudad de Corrientes. Los espectadores (regionales y turistas) pueden tomar las ubicaciones concretas y marcarlas como guía, para formar un recorrido visual y experimental sobre los espacios artísticos de la urbe, que no fuesen únicamente los institucionales u oficiales.

Sus producciones mantienen una relación particular entre la ubicación específica, los materiales utilizados y el mensaje transmitido. Estos componentes, si bien se pueden analizar en las prácticas del colectivo dentro del museo, sólo en las obras urbanas entra en juego la localización específica, el carácter no autorizado de las piezas y su aspecto anti-comercial. Estas características pueden ser explicadas desde el concepto de postgraffiti de Abarca, por lo que consideramos que la categoría funciona en las piezas urbanas del colectivo.

Siguiendo a Delgado, se considera que las producciones de Nunca Sé, lejos de *estar* en el espacio público de las ciudades mencionadas, forman parte de una infinidad de prácticas y situaciones que *producen* ese espacio público, ya que este puede ser entendido, no como un contenedor de actividades sino como producto instantáneo de las mismas actividades que en él se tienen lugar. Reflexionamos sobre el concepto de espacio público y consideramos que más allá de delimitar la categoría a un plano físico, es más bien un acontecer simultáneo que existe gracias a las prácticas que se producen allí dentro.

En relación a los espacios expositivos museales, observamos que las obras de Nunca Sé fueron adaptadas de acuerdo al lugar de exposición. Para ello, la mayoría de las piezas eran de formatos pequeños y montables, adaptables al traslado. Reconocemos una descontextualización del objeto en relación al espacio expositivo, ya que estas piezas funcionan en cualquier otro lugar y no dependen de su ubicación específica para significar. Esta es una de las diferencias más radicales con la categoría de postgraffiti, ya que las obras urbanas son ante todo, piezas de contexto. En el postgraffiti, la ciudad es parte del material de la obra. De esta forma la producción artística se adapta a la escala del mobiliario y dialoga con su entorno. La pieza se relaciona con los transeúntes que recorren estos espacios y con las personas que habitan el entorno urbano, mientras poco a poco la obra se degrada por los estímulos e inclemencias del propio lugar. En cambio, en el espacio expositivo museal, se promueve la conservación de las obras del colectivo (concebidas en el espacio público como efímeras) y las piezas aparecen en el museo descontextualizadas de su entorno, lo que contradice las características del postgraffiti de Abarca.

Con la inclusión de obras de Nunca Sé en los espacios expositivos museales, su producción ha dejado de ser marginal. El ingreso a estos espacios, acercó su arte informal hacia el arte hegemónico e institucional. Observamos una institucionalización de su arte, al exponer continuamente sus obras en sectores legitimados para la exhibición. Esto si bien es planteado por el colectivo desde un concepto irónico mediante producciones informales, las mismas son montadas bajo criterios específicos de las salas expositivas, descontextualizadas de su entorno

urbano y conservadas en buen estado, lo que nos lleva a reflexionar sobre un arte que inició como callejero, pero que actualmente no posee las características de tal. Incluso la producción del colectivo se ha transformado en un producto comerciable, siendo parte de las demás mercancías de arte. Estas producciones aparecen mediadas por una valoración económica, lo que anula la esencia anti-comercial del postgraffiti y no nos permite abordar las piezas adecuadamente. Resultado de ello, observamos un colectivo artístico que produce obras combinadas a través de la mixtura de diversos elementos, con una consolidación adquirida gracias a las exposiciones en espacios museales. No podemos afirmar que Nunca Sé realiza postgraffiti en un sentido riguroso, pero si consideramos que realizan arte contemporáneo con algunas características del arte público independiente, con materiales y técnicas que toman del postgraffiti y con una impronta regional que resume su poética visual.

Al retomar nuestra hipótesis descubrimos que Nunca Sé realiza postgraffiti en el espacio público de Corrientes, pero no en los espacios expositivos museales. Las obras del colectivo presentan un entrecruzamiento de lenguajes y nuevos medios que impide abordar la obra desde la categoría de postgraffiti. Además, en el traspaso del colectivo del espacio público al espacio expositivo museal, se pierde el carácter anti-comercial de las piezas porque las mismas se encuentran a la venta. Consideramos que vincular las obras de Nunca Sé con el *street art* y el postgraffiti tal como lo describe Abarca, sería forzar las categorías. Observamos que en estas circunstancias, el espacio público se ha convertido en un lugar de paso para Nunca Sé, ya que su interés principal radica en las exposiciones y en la rentabilidad de sus obras.

Se considera que en este pasaje del colectivo es donde mejor se observa la complejidad de la producción, y esto es propio de los transeúntes al desplazarse en la ciudad. Como la práctica se inició con el espacio público, observamos un gesto de desplazamiento del colectivo. Nunca Sé entra y sale del museo, venden algunas obras y otras solo las exhiben, realizan piezas en el espacio público sin autorización y otras obras en espacios expositivos con criterios curatoriales definidos. Se trasladan de un lugar a otro, lo cual es característico del transeúnte. Es una particularidad callejera que Nunca Sé la aplica como forma creativa en diferentes espacios expositivos. Esto genera espacios fronterizos, de límites difusos. Es interesante esta reflexión sobre la idea de frontera, porque se observa que el colectivo, al tener esta particularidad callejera, juega con la idea de los límites, de los espacios de encuentros de lo diferente, lo que está fuera de los límites convencionales.

Pese al desajuste que observamos en las producciones con respecto al postgraffiti, identificamos un repertorio de imágenes particulares que se repiten en toda la obra del colectivo.

Estas imágenes repetidas, conforman una poética visual particular que se consolidó a través de los años y permite vincular ambos espacios expositivos (el museal y el público). Reconocemos la poética visual a través del análisis de obra en los aspectos formales, conceptuales y de localización. Identificamos figuras humanas de tamaño natural, la utilización de colores vibrantes y saturados, personificación de animales y objetos, representaciones de animales y plantas autóctonas de la región, objetos descontextualizados dentro de la composición y figuras reconocidas de la cultura popular contemporánea. Este catálogo de imágenes, nos permite vincular las piezas urbanas con las expuestas en los museos y establecer relaciones entre ellas. Si bien, observamos que en las obras urbanas es donde mejor se ajusta la categoría de postgraffiti, esta poética visual también se aplica a las obras de los espacios expositivos museales, lo que consolida la producción del colectivo. El encuentro reiterado de la poética visual distribuida por el espacio público y por los espacios expositivos museales, le confiere al colectivo una identidad y unidad conceptual. Por medio de la repetición de ciertos aspectos en la técnica, en la elección del soporte, en los temas recurrentes, y en las imágenes utilizadas, los espectadores pueden conectar las piezas y apreciarlas en conjunto. La experiencia y la interpretación de las obras urbanas, van más allá del espacio público y se conectan con los espacios expositivos museales.

Como mencionamos anteriormente, reconocemos en las producciones de los espacios expositivos museales cierto énfasis y desbalance de las categorías de Abarca, donde identificamos que el propio proceso de investigación requiere de un análisis que se desenmarca del propuesto para analizar *street art* y postgraffiti. Nuestro objetivo fue problematizar y analizar la producción de Nunca Sé caracterizada como postgraffiti y al alejarse estas obras de las categorías propuestas, descubrimos otros problemas suscitados, no solo de las categorías de *street art* y postgraffiti, si no de la propia obra del colectivo en su trayectoria hacia el museo, lo que merece un desarrollo posterior a nuestra investigación.

Subsiguiente a la tesina, se puede seguir el análisis del colectivo a través del concepto de arte y mercancía, del mercado del arte, la rentabilidad de obras de postgraffiti y las relaciones entre el arte público independiente con lo museable, lo cual no corresponde a nuestro tema planteado inicialmente. Identificamos nuevos caminos de estudio que la propia obra suscita y nosotros, por cuestiones de espacio y porque no corresponden a los objetivos de la tesina, no vamos a profundizar. Consideramos que la presente tesina puede ser utilizada para estudiantes de la Licenciatura de Artes Combinadas que quisieran investigar sobre temas similares (*street art*, postgraffiti, arte público independiente) tomando la tesina como antecedente y ampliando la información de nuestro trabajo hacia otras líneas de investigación.

Con estas reflexiones llegamos a la conclusión de que las obras de Nunca Sé (a nivel general) no pueden clasificarse como postgraffiti en un sentido estricto, sino más bien una combinación entre el *street art*, el postgraffiti, el *graffiti*, el Diseño Gráfico y las intervenciones audiovisuales. La combinación que utiliza el colectivo para mezclar arte público independiente con el Diseño Gráfico y otros elementos mixtos, les da una particularidad considerable a su producción y narratividad. Si bien encontramos actividad urbana propia del postgraffiti, en la utilización del aerosol como material primigenio y la realización de prácticas artísticas sin autorización, consideramos que el colectivo muta con respecto a las categorías elegidas, adaptándose a nuevos materiales y lenguajes, para trasladarse hacia sectores expositivos museales y comerciales. Se puede definir la obra de Nunca Sé como un híbrido resultante de las categorías que no lo logran englobarlo. Sus piezas producen un descalce entre el espacio público y el espacio expositivo museal. Las producciones dialogan entre lo informal y lo institucional. Adquieren características de otros lenguajes y se adaptan a los espacios expositivos museales. Nunca Sé es un híbrido que se sitúa en el medio, en la intersección de los polos, no es arte público independiente (estrictamente hablando) pero tampoco arte museal. Esta situación nos hace reflexionar sobre el arte contemporáneo en sí, el cual se encuentra en constante cambio. El arte contemporáneo es complicado de definir, ya que aborda experiencias fragmentadas desde la multiplicidad de lenguajes. Consideramos que las producciones de Nunca Sé, al nacer en un contexto contemporáneo, adquieren las características propias de la indefinición de este arte.

Hacia una última reflexión, consideramos que el *street art* buscó en un primer momento, alejarse del museo y consecuentemente, de la autorización. Los artistas tomaron posición en las calles, para producir obras independientes sin criterios academicistas y con lenguajes asimilables para cualquier transeúnte. Luego el movimiento artístico fue acogido por el sistema del arte y los medios de comunicación, lo que dio reconocimiento a muchos artistas dentro de la escena urbana y permitió el ingreso de sus producciones hacia los espacios expositivos museales. Con el tiempo estas prácticas artísticas se relacionaron con el sector comercial, publicitario e incluso la moda, convirtiendo las piezas artísticas en mercancías, en meros productos. Hoy en día, son numerosas las exposiciones de *street art* en museos distinguidos, donde cada vez más artistas toman estas vías de exposición para ser reconocidos y vender sus trabajos. Observamos que actualmente el *street art* y el postgraffiti se han apartado del espacio público y de lo ilegal, para adoptar un modo capitalista y expositivo, dejando atrás esa búsqueda, un tanto ilusoria, de acercar el arte a la vida cotidiana, sin mediaciones y en espacios comunes. Tal como sucedió con las vanguardias, el sistema del arte absorbió los movimientos independientes y hoy, se exponen como cualquier otra rama del arte contemporáneo.



Quizás la indefinición de muchos conceptos de arte en la actualidad, o la posibilidad de ampliarlos de acuerdo a la transformación de las prácticas artísticas, sea la piedra angular de las teorías del porvenir. No existe arte si no existe revolución, y para que ello ocurra, se necesita primero, un cambio en lo establecido.

13. Bibliografía

- Abarca Sanchis, F. J. (2009). *¿Qué es en realidad el arte urbano?*. Recuperado de: <https://urbanario.es/articulo/que-es-en-realidad-el-arte-urbano/>
- Abarca Sanchis, F. J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- Abarca Sanchis, F. J. (2012). Eltono: Deambular. Urbanario.
- Abarca Sanchis, F. J. (2016). 11 de diciembre de 2016). *Conservar o no conservar el arte urbano*. Recuperado de: <https://urbanario.es/articulo/conservar-o-no-conservar-el-arte-urbano/>
- Abarca Sanchis, F. J. (2016). *Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?*. Recuperado de: <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/>
- Abarca Sanchis, F. J. (2018). *Punk Graffiti Archives: Madrid. Urbanario*.
- Albán Achinte, A. (2008). Arte y espacio público: ¿un encuentro posible? *Artículo de Reflexión Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 2, núm. 2, diciembre, 2008, pp. 104-111*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.
- Ares, M. C. (2009) Capítulo II, Lo Museable. Oliveras, Elena, *Cuestiones de Arte Contemporáneo*, Grupo Editorial Planeta S.A.C.I. Buenos Aires.
- Barrios, J., & Schmelz, I. (2003) *Espacios Públicos*. En E. Cámara (presidencia). Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. Centro Cultural del Bosque, Ciudad de México.
- Borgdorff, H. (2010). El debate de investigación en las artes. *Cairón: Revista de estudios de danza* (13), 1-33. Recuperado de: http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf
- Bourdieu, P. (2015). Sobre el Estado. Cursos en el Collège de Grance (1989-1992). Buenos Aires: 2015.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.
- Castells, M. (1971). Problemas de investigación en sociología urbana. Madrid: Siglo XXI.
- Cedeño, B. V., & i González, J. P. (2012). *Lenguaje visual publicitario como sistema de comunicación en el street Art: creación y difusión*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- De Gialdino, V. (2006). Estrategias de investigación cualitativa. Barcelona: Gedisa.
- Delgado, M. (1999). El animal público. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2007). Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles. Anagrama.

- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Delgado, M. (2013). *El espacio público contra la calle*. QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme, (1), 13-15.
- Deutsche, R. (1996). *Desalojos: arte y política espacial*. Cambridge, MA: mit Press.
- Di Giacomo, G. (2015). *Al margen de los esquemas: estética y artes figurativas desde principios del siglo XX a nuestros días* (Vol. 212). Antonio Machado Libros.
- Dos Santos, M. L. (2018). *Arte urbano, de la calle a las redes*. Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales-AAHD.
- Dos Santos, M. L. (2015). *Postgraffiti ¿y ahora qué? consideraciones terminológicas para el estudio del street art local*. *Décimas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, Universidad Nacional de La Plata.
- Fiz, S. M. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto* (Vol. 4). Ediciones Akal.
- Foster, H., Bois, Y. A., Buchloh, B. H., & Krauss, R. E. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.
- Garramuño, F. (2015). *Frutos Extraños. Prácticas de la no pertenencia en la estética contemporánea*. Actas del III Congreso Internacional "Cuestiones Críticas".
- Giordano, M. (1998). *Los murales chaqueños del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de mayo de Resistencia*. *Número 34 de Cuadernos de geohistoria regional*. Instituto de Investigaciones geohistóricas, Conicet.
- Giordano, M. (2007). *Exhibir bajo las estrellas: un museo al aire libre*. *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. Ediciones Trea.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Gómez de la cuesta, F., Morilla, S. (2015). *POSTGRAFFITI, CERD@S Y DIAMANTES*. *Revista Sublime* N° 29. Recuperado de: <http://gomezdelacuesta.blogspot.com/2015/03/postgraffiti.html>
- Graw, I. (2015) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Ensayo. Mardulce, Bulnes.
- Herrera, M., & Olaya, V. (2011) *Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales*. *Nómadas (Col)*, N° 35. Universidad Central Bogotá, Colombia.

- Horno López, A. (2014). *Animación Japonesa. Análisis de series de anime japoneses actuales*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada].
- Jara, R., & Zeitler, T. (2019). Dolor y esperanza. El pasado dictatorial chaqueño y la función social de los murales. *ADNea*. N° 7. Recuperado de: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/adn/article/view/4060/0>
- Keska, M., & López, D. M. (2009). El concepto de vanguardia y neovanguardia en el cine y en el arte contemporáneo. En *el arte del siglo XX*, 425-434.
- Ledesma, E. (2013) Gestión de muros: el *graffiti* como conflicto y recurso. *Revista ADNea Arquitectura y Diseño del nordeste argentino. Universidad Nacional del Nordeste vol. 1*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Resistencia.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitan Swing.
- Lewisohn, C. (2008). *Street art: the graffiti revolution*. Abrams.
- Menor Ruiz, L. (2017). *Arte urbano y políticas públicas en la ciudad contemporánea: el caso de Madrid*. [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona. Institut de Govern i Política Pública].
- Milicua, José; Suárez, Alicia; Vidal, Mercé, VERO (1994). *Arte del siglo XX. Historia universal del arte*. V. IX CIUDAD: Madrid EDITORIAL Planeta, S. A. ISBN 84-320-6689-3.
- Nadeau, M., & Riviere, M. P. (1972). *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel.
- Nittono, H. (2016). El modelo de dos capas de 'kawaii': un marco de ciencias del comportamiento para comprender *kawaii* y ternura. *East Asian Journal of Popular Culture* 2 (1).
- Ramírez Rodríguez, M.; Rodríguez, L. V.; de los Ángeles Celis, M. A.; Rozo García, H. A. (2017) El *graffiti* como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura. *Encuentros*, vol. 15, núm. 1, enero-junio. Universidad Autónoma del Caribe.
- Ramírez, J. A. (Ed.). (2010). *El sistema del arte en España*. Ed. Cátedra.
- Rocca, A. V. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 37 (1).
- Santabárbara Morera, C. (2016). La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales. En *Geconservación N° 10 Suplemento Arte Urbano*. No. ART-2016-101406. 160-168. Recuperado de: <http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2017/01/Ge-conservacio%CC%81n-N%C2%BA10-Suplemento-Arte-Urbano.pdf>
- Simmel, G., & Capdequí, C. S. (2000). *El conflicto de la cultura moderna*. Reis, (89), 315-330.

- Tobin, J. (2004). *Pikachu's global adventure: The rise and fall of Pokémon*. Duke University Press.
- Vázquez, M. G., & Martín, M. C. (octubre, 2018) *Las herramientas digitales y el arte urbano: del proyecto a la diseminación*. VII Congreso Virtual Internacional Arte y Sociedad: arte de los nuevos medios.
- Wolf, M. J., & Perron, B. (2005). Introducción a la teoría del videojuego. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, (4) (p. 16).

14. Fuentes de información

- “Dicen las paredes”: el jueves se inaugura mural del Cruce de los Andes (15 de agosto de 2017). Chaco Por Día: La noticia en toda su dimensión. Recuperado de: <http://www.chacodiapordia.com/2017/08/15/dicen-las-paredes-el-jueves-se-inaugura-mural-del-cruce-de-los-andes/>
- Cuarto Encuentro de Muraleros “Freddy Filete Fernández” (18 de junio de 2017). Primicias Chaco. Recuperado de: <http://www.primiciaschaco.com/noticia?nota=49083>
- Cushing, H. (productor) y Banksy (director). (2010). *Exit Through the Gift Shop* [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Paranoid Pictures.
- Definición de guiño (s.f). Recuperado de: <https://www.lexico.com/es/definicion/guiño>.
- ICOM (2007) Asamblea General en Viena (Austria). Recuperado de: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Muestra “Clicka Verdad” en el Centro Cultural Universitario de la UNNE. (26 de abril del 2017) UNNE MEDIOS: generando contenidos. Recuperado de: http://medios.unne.edu.ar/index.php?option=com_k2&view=item&id=644:inauguracion-de-la-muestra-clicka-verdad-en-el-ccu&Itemid=164&lang=es
- N.N (13 de enero de 2015) Intervención artística en el Barrio Ongay. *Corrientes al día*. Recuperado de: <http://www.corrientesaldia.info/167671>
- Nunca Sé en Trayectos Visuales (14 de agosto del 2013). Centro Cultural Alternativo. Recuperado de: <http://cecuat.blogspot.com/2013/08/el-colectivo-nunca-se-en-trayectos.html>

Se realizará La Ruta de los Murales en Corrientes (21 de abril de 2016). El Litoral: Cultura.

Recuperado de: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2016-4-21-14-17-0-se-realizara-la-ruta-de-los-murales-en-corrientes>

Turba, Colectivo de Habitat. (2020). ¿Cómo se vive la pandemia COVID19 en el Gran

Resistencia y Gran Corrientes?. Recuperado de:

<https://cafedelasciudades.com.ar/sitio/contenidos/ver/323/como-se-vive-la-pandemia-covid-19-en-el-gran-resistencia-y-gran-corrientes.html>

Vázquez, M. (2018) Vaporwave: su historia e influencia en la publicidad y el diseño.

Recuperado de: <https://www.t2omedia.com/ideas/actualidad/vaporwave-historia-influencia-publicidad-diseno/>

Writers (s.f). Recuperado de: <https://www.kaosystem.com/graffiti/diccionario/writers>

15. Glosario de términos

Cartel: lámina de papel, cartón u otro material que se imprime con un mensaje visual o textual y sirve de anuncio para difundir cualquier tipo de información. El cartel reproducido mecánicamente, es el material por excelencia para la comunicación en el espacio público. Ampliamente utilizado por la publicidad. Es barato, sencillo de preparar y reproducir, permitiendo una instalación veloz y discreta.

Crew: término inglés que significa tripulación. Es un grupo organizado de grafiteros o bailarines. Las *crews* de grafiteros, son equipos que crean piezas colectivas con el *tag* del grupo y sus nombres. Los nombres de las *crews* suelen ser cortos y su significado depende de los miembros.

Escritor: artistas que realizan *graffiti* o se vinculan al movimiento. Comúnmente entre la subcultura del *graffiti*, son denominados como escritores en vez de pintores o artistas. Sus producciones son leídas porque su contenido es texto y firma.

GIF: sigla que se utiliza en la informática y alude a la expresión inglesa *Graphics Interchange Format*. Es un archivo de formato gráfico que incluye tanto imágenes fijas como animaciones y debido a su sistema de compresión, las imágenes pueden contener hasta 256 colores sin perder calidad.

Glitch: fenómeno visual que sucede dentro del ámbito de la informática o de los videojuegos. Se produce debido a ficheros mal codificados o dañados, que al ser leídos forman figuras o imágenes erróneas. Es un error que afecta negativamente al rendimiento del programa. Dentro del arte, es utilizado intencionalmente para dar una apariencia estética diferente, una estética de la ruptura y del error. Es un recurso utilizado por muchos artistas contemporáneos que trabajan con software e imágenes digitales.

Graffiti: palabra de origen italiano que refiere a marcas gráficas y/o textuales ejecutadas sistemática e ilegalmente sobre superficies públicas. El graffiti utiliza un código concreto y se dirigen a una audiencia limitada, de forma que sirven como sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada.

Guiños generacionales: mensaje implícito que no se expresa claramente sino mediante un signo o alguna referencia que sugiere lo que realmente se quiere dar a entender. Javier Abarca

(2010) utiliza el término *guiño generacional* dentro del *postgraffiti* y explica que por medio de referencias visuales, el espectador puede conectar varios aspectos de la obra con la cultura popular contemporánea.

Localización: categoría que utiliza Javier Abarca (2010) para desarrollar el *postgraffiti*. Se trata de un proceso por el cual, el artista escoge una ubicación y adecúa su táctica de actuación y su propuesta formal en base a una observación y estudio del entorno. Es un proceso artístico que considera el entorno como un conjunto de elementos que añaden significado al resultado.

Mapping: técnica audiovisual que utiliza superficies reales como pantalla de proyección para transmitir una imagen de contenido artístico. Cuando se realiza correctamente, el resultado final es una instalación de proyección dinámica con grandes dimensiones que trasciende la proyección de un vídeo convencional. El software que se utiliza para generar las imágenes, permite acoplar perfectamente la proyección, para que ésta se ajuste a todos los recovecos de la estructura o superficie.

Pegatina: también denominada *calcomanía* o *sticker*, es un soporte de papel o vinilo que incluye texto/imágenes impresas. En la parte posterior contiene adhesivo de rápida aplicación. Suelen ser de pequeño formato y fáciles de transportar.

Pintada: acción de pintar letreros de gran tamaño en paredes o muros de lugares públicos, suelen contener una crítica o mensaje social/político. Generalmente es anónimo y no busca embellecer el entorno. El término es comúnmente confundido con la acción de realizar *graffiti* o piezas de *street art*.

Plantilla: también denominada *stencil* en inglés, es un material rígido (suele ser una radiografía) donde se perforan figuras y formas por las cuales se hace pasar pintura para reproducir una imagen en una superficie.

Postgraffiti: categoría desarrollada por Javier Abarca (2010). Consiste en el comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo.

Ready-mades: también llamados objetos encontrados, son artefactos de uso cotidiano transformados en obras de arte al recontextualizarlos en espacios artísticos y así, pierden su

utilidad pero sin modificar su aspecto externo. Generalmente son modificados levemente, sin ocultar su origen como producto del mercado.

Serigrafía: método de impresión que posibilita reproducir una imagen o documento sobre cualquier tipo de material, sin que se pierda calidad pese a las repeticiones del estampado. Se transfiere tinta a través de una malla tensada con un marco de madera. En las superficies donde no se debe estampar, se bloquea el paso de la tinta por medio de un barniz.

Stencil: sinónimo de plantilla. Es la traducción al inglés.

Street art: categoría de Javier Abarca (2010) para referir a las propuestas artísticas distintas al *graffiti*, eminentemente gráficas, que surgen en el espacio público. Son formas de arte inclusivas, que aparecen en los muros y dialogan con el entorno. Estas expresiones son diferentes a las basadas en el texto como el *graffiti* y las firmas.

Tag: un tag o tager es la firma de un grafitero o de una *Crew*. Aunque comprende mucho más que una simple firma, es una manera de expresar un propio estilo mediante un apodo o alias. De esta forma se identifica al grafitero. Su traducción al español hace referencia a la etiqueta, ésta puede ser de un producto o de una marca.

16. ANEXO

Resultados de la tabla de análisis comparativo

Aspectos Formales	Obra 1	Obra 2	Vaporwave	Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.	Clicka Verdad	Casa Diseño
Materiales	✓	✓	✓	Inesp.	Inesp.	Inesp.
Figuras humanas	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Personajes	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Tipo narrativo	✓	X	✓	✓	✓	X
Tipo icónico	✓	✓	X	✓	✓	✓

Localización	Obra 1	Obra 2	Vaporwave	Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.	Clicka Verdad	Casa Diseño
Diálogo con el entorno urbano	✓	✓	✓	Inesp.	X	Inesp.
Lugar deshabitado, abandonado o desmejorado	✓	✓	✓	X	X	X
Identidad y propagación	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Dimensión conceptual	Obra 1	Obra 2	Vaporwave	Nunca Sé en el Ce.Cu.Al.	Clicka Verdad	Casa Diseño
Iconos de la cultura popular contemporánea	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Humor, ironía, sarcasmo	X	X	X	X	✓	✓
Mensaje social	✓	✓	X	Inesp.	X	X
Crítica política	✓	✓	✓	X	X	Inesp.

Dimensiones de análisis	Obra 1	Obra 2	<i>Vaporwave</i>	Nunca Sé en el Ce.Cu.AL.	Clicka Verdad	Casa Diseño
Aspectos formales	✓	✓	✓	Inesp.	Inesp.	Inesp.
Localización	✓	✓	✓	Inesp.	X	Inesp.
Dimensión conceptual	✓	✓	✓	Inesp.	Inesp.	Inesp.



Imagen 1: *Stencil* (2013) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 2: *Stencil* (2017) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 3: Sin título (2018) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 4: Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.

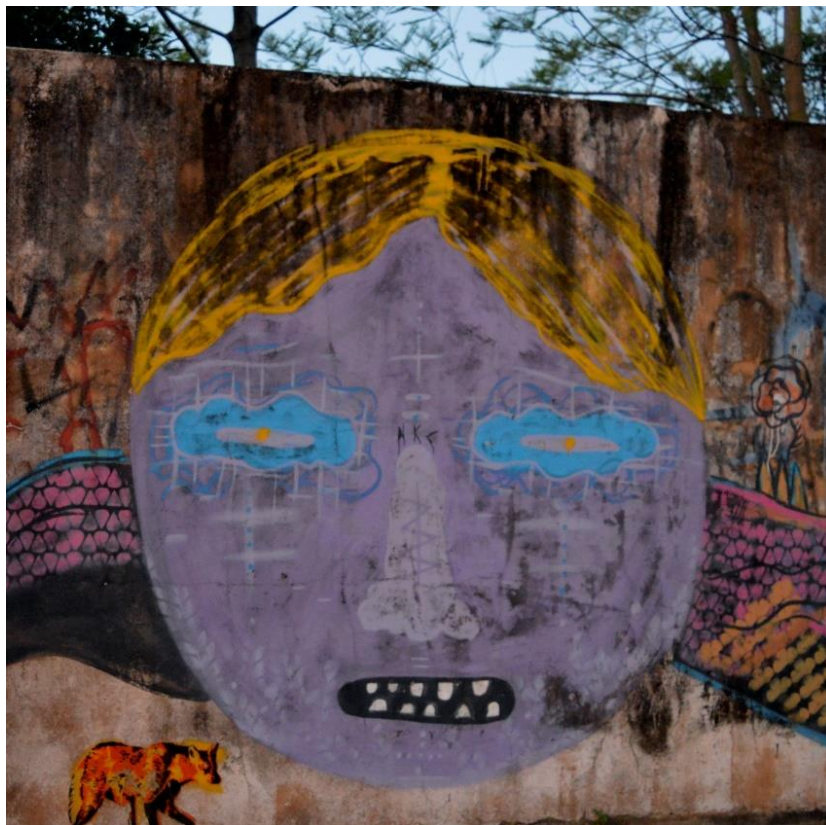


Imagen 5: Sin título (2017) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 6: Figura de objeto descontextualizado (2016) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 7: Monstruos cíclopes en Clicka Verdad (2017) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 8: Fanzine (2016) Nunca Sé. Corrientes, Argentina. .



Imagen 9: Detalle monstruo cíclope (2017) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 10: Luminait (2016) Nunca Sé. Resistencia, Chaco.



Imagen 11: Sin título (2018) Nunca Sé. Corrientes, Argentina.



Imagen 12: *Society of spectacle* (2010) Blek Le Rat. Nueva York.



Imagen 13: Sin título (2018) Banksy. Paris.



Imagen 14: Sin título (2006) Swoon. Berlín.



Imagen 15: *Astronomy Domine* (2016) Smithe. Ciudad de México.