

# EL MURO INTERVENIDO

ANÁLISIS DEL GRAFFITI MURAL  
EN LA CIUDAD DE ROSARIO

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**  
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES INTERNACIONALES  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL



**EL MURO INTERVENIDO.**

**ANÁLISIS DEL GRAFFITI MURAL EN LA CIUDAD DE ROSARIO.**

AGUSTINA MASSELLO

Tesina de grado

Licenciatura en Comunicación Social

Directora: Lic. Elena Gasparri

Co-directora: Lic. María Clara López Verrilli

Rosario  
Agosto de 2014

**EL MURO INTERVENIDO.  
ANÁLISIS DEL GRAFFITI  
MURAL EN LA CIUDAD  
DE ROSARIO.**

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
Abordaje Teórico y Relevancia.....	7
<b>EL ESCENARIO CLAVES PARA COMPRENDER LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.....</b>	<b>11</b>
Actores de lo urbano. Usuarios de la ciudad.....	16
Ciudad y espacio urbano. Espacios de yuxtaposiciones, cruces y resistencias.....	19
Superposición e intercambio de discursos: ciudad y graffiti.....	23
La ciudad como comunicación: ciudad como espacio simbólico.....	25
<b>EL DISCURSO MURAL.....</b>	<b>28</b>
Concepción moderna del graffiti.....	28
Graffitis no verbales.....	32
<b>UN ANÁLISIS POSIBLE.....</b>	<b>35</b>
Graffitis murales como discursos.....	35
Pasos previos al análisis.....	37
Recursos de archivo consultados:.....	39
Lectura de imágenes.....	46
Pieza I:.....	50
Pieza II:.....	54
Pieza III:.....	59
Condiciones de producción de los murales. Lectura de los tres casos analizados:.....	63
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN.....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXO. EVENTO MINI PIXEL ROSARIO.....</b>	<b>69</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>72</b>

# INTRODUCCIÓN.

*La ciudad es un discurso, y este es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.*

(Barthes, 1985: 260)

El advenimiento de la sociedad postindustrial en la segunda mitad del siglo XX, trae grandes consecuencias sobre las instituciones tradicionales, como el debilitamiento de lazos colectivos, el acrecentamiento de la fractura social en las relaciones, y la pérdida del espacio público como lugar de encuentro.

En todo el globo comienzan a emerger discursos y prácticas de desarraigo y fragmentación (García Delgado, y otros, 2013).

En este contexto, surgen las primeras evidencias del graffiti moderno en las pintadas del Mayo francés de 1968 y los graffitis neoyorquinos en subtes y barrios marginales durante la década del '70 (Kozak, 2004).

A medida que las relaciones sociales y culturales que conforman la ciudad acentúan sus particularidades y complejización, los diversos tipos de graffitis proliferan como

testimonio de esa tensión y comienzan a diseminarse cada vez más por amplios territorios metropolitanos del globo, inclusive Latinoamérica.

En la actualidad cada vez más espacios urbanos en medianas y grandes ciudades se encuentran invadidos de intervenciones estéticas de diferente tipo, que generan mayor atención por parte de los públicos en general.

Mediante una perspectiva cultural, es posible visualizar estas intervenciones como una práctica artístico-discursiva que se apropia diferencialmente de la ciudad para la producción y reproducción de discursos sociales alternativos (Reguillo, 1998).

El graffiti mural como práctica artística pública es un proyecto que disputa la representación legítima de los sentidos sociales de la vida y busca, mediante las imágenes que hace circular en la ciudad, generar una reapropiación del espacio urbano, al mismo tiempo que realiza una transgresión en el espacio público (Reguillo, 2000). Esta reapropiación, motivada por un “tener algo para decir”, sucede a través de impresiones artísticas (algunas textuales, otras puramente pictóricas, basadas en diferentes técnicas) que se instalan como discursos que dialogan sobre temas como el orden institucional actual, las tendencias del consumo, el uso que se ejerce de las ciudades, y el sentido simbólico de la vida misma.

Partiendo de estas afirmaciones, el presente trabajo se propone, a partir de la Teoría de la Semiosis Social, analizar al graffiti mural en la ciudad de Rosario como proceso comunicativo.

El análisis simbólico de estas producciones permitirá visibilizarlas, más allá de su condición de imagen, como paquetes textuales con una complejidad y heterogeneidad particular que coexisten y dialogan como discursos de diferente peso en la ciudad (Verón, 1988).

# ABORDAJE TEÓRICO Y RELEVANCIA.

---

Los interrogantes principales del trabajo surgen de pensar a la comunicación como eje vertebrador de los procesos socioculturales (Hernández, 2009) y a la ciudad como lugar significado (Reguillo, 2000).

Como propósito de estudio, se realizará un análisis socio-semiótico de las piezas de graffiti mural<sup>1</sup>—habiendo seleccionado casos de estudio—, considerando las piezas seleccionadas como *paquetes textuales* dentro del contexto de la Teoría de los Discursos Sociales, y sirviéndose también de elementos provenientes de la Semiología de lo Urbano para enriquecer el análisis.

Este abordaje teórico se da gracias de una particular *política de mirada del espacio urbano* que supone un concepto de ciudad contemporánea que incluye la posibilidad del graffiti como práctica trasgresora, en la cual residen visiblemente las marcas de sus condiciones de producción (Kozak, 2008).

Siguiendo esta línea, concebir a la ciudad como fenómeno discursivo, y abordar a los murales o graffitis mediante un análisis de sentido, permitirá desentramar las estrategias que los construyen y les otorgan significación, y entenderlos así como

---

<sup>1</sup> El término “graffiti mural” o “graffiti pictórico” se utiliza aquí para denominar al objeto de estudio, diferenciándolo dentro del grupo general de graffitis públicos, como graffiti “de firma”, graffiti “hip hop” o graffiti “de rock” (Kozak, 2004). Sobre esto se desarrollará más adelante.

evidencias de una época particular. Para esto se tomarán también elementos teóricos y aportes de los Estudios Culturales.

Existe una intención por parte de los murales y los graffitis de comunicar sentido mediante imágenes que transgreden la prohibición pública, y generar enunciados cuya intencionalidad ideológica se vislumbra también según la manera en que representan la ciudad y la realidad misma.

Para los casos de análisis se han seleccionado piezas situadas en la ciudad de Rosario que incluyen solamente (o mayormente) representaciones pictóricas, dejando de lado graffitis de firma o puramente léxicos, para analizarlos como paquetes textuales teniendo en cuenta, no solamente su condición de imagen, sino la configuración espacio-temporal de sentido de la que forman parte (Verón, 1988).

Otro criterio de selección fue abarcar piezas que hayan sido realizadas en un contexto de ilegalidad, para desentramar los simbolismos que invoca el sentido de transgresión en la práctica.

Es importante resaltar que el siguiente análisis es solamente un recorte, una posibilidad, de las tantas que existen para abordar el fenómeno graffiti.

Vale aclarar también que las conclusiones del análisis de los casos tomados en consideración en el trabajo, no resulta en absoluto una llegada única o definitiva (Barthes, 1985). La posibilidad de desentramar el sentido de las prácticas sociales está condicionada fuertemente por el punto de vista del lector, y los recursos teóricos que utilice para construir sus conclusiones, y nunca una conclusión de este tipo puede ser considerada como la última posible.

*Un objeto significativo, en sí mismo, admite una multiplicidad de análisis y lecturas; por sí mismo, no autoriza una lectura antes que otra. Solo deviene legible en relación con criterios que se deben explicitar y que movilizan siempre, de una manera u otra, elementos que tienen que ver con las condiciones productivas del objeto significativo analizado. (Verón, 1988: 128)*

Siguiendo lo dicho y citado anteriormente, el estudio se enmarca dentro del Paradigma Interpretativo, considerando a la realidad como diversa y dinámica y buscando un acercamiento a la comprensión del sentido de las prácticas sociales y culturales.

La aproximación al fenómeno graffiti ciertamente ha sido motivada por un interés por las artes visuales contemporáneas, y la forma en las que estas han proliferado en las calles y los muros de la ciudad actual.

Tras las paredes expuestas y los análisis presentados en el trabajo, reside una profunda admiración por esta técnica artística y discursiva de representación alternativa de la ciudad, y una fuerte intención de situar la mirada comunicacional sobre aquellas paredes que no se resignan a ser solamente pared (Kozak, 2008).

**Objetivo general:**

Analizar al graffiti mural en la ciudad de Rosario como proceso comunicativo.

**Objetivos específicos:**

- Analizar al graffiti mural en tanto proceso de intervención en el espacio público-urbano contemporáneo.
- Analizar las relaciones que se tejen entre el graffiti mural y los conceptos de prohibición y transgresión.
- Analizar cómo se configuran los graffitis murales como discursos en relación a su intervención en la ciudad y el espacio urbano.
- Analizar a los graffitis murales de la ciudad de Rosario como paquetes textuales, teniendo en cuenta sus condiciones de producción.



**CAPÍTULO 1:  
EL  
ESCENARIO**

# EL ESCENARIO

## CLAVES PARA COMPRENDER LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

---

La Modernidad, sostenida mediante una idea que proponía a la razón como afirmando todas las esferas de la vida, trajo consigo un concepto de ciudad asociado al progreso científico y la evolución técnica.

Dentro de la cosmovisión del hombre moderno, los conceptos de verdad, progreso y futuro, surgieron como postulados que se asociaban directamente al conocimiento científico y filosófico. La razón era el discurso uniforme que guiaba al hombre a través de la historia, y lo afirmaba como protagonista de proyectos colectivos y utópicos.

La razón, como unidad pragmática, actuaba al servicio del desarrollo social, económico, político y filosófico, y participaba de la construcción de las ciudades, como expansión material e histórica del Estado Moderno.

El espacio urbano era pensado en términos de orden y funcionalidades. El establecimiento de calles y senderos a modo de límite divisorio, la construcción de infraestructuras que pudieran representar la imagen oficial del Estado Moderno, la división entre espacios públicos y privados, fueron proyectos concretos que enunciaron los objetivos de la ciudad moderna.

El mundo de las incertidumbres dentro del entorno ciudad debía ser reducido (o incluso negado) a fórmulas matemáticas y físicas al servicio de una lógica dominante y tradicional (Vera, 2005).

La lógica moderna de las ciudades en los grandes polos industriales, diseñó una cartografía territorial que asistía a los objetivos de control social, regulando el tráfico simbólico de la población: estableciendo los recorridos posibles y los usos permitidos.

Pero la ciudad moderna ya había nacido herida en una suerte de estética dicotómica de pensamiento, repleta de estructuras como Sujeto/Objeto, Cuerpo/Mente, Naturaleza/Sociedad, Público/Privado, que forjaron los barrotes del pensamiento binario, limitando la posibilidad de creatividad e imaginación (Kozak, 2004).

A partir de la década del '60, comienzan a surgir discursos contestatarios que se presentan como punto de inflexión entre la modernidad y, lo que se sería bautizado más tarde, la posmodernidad.

Durante la segunda mitad del siglo XX, eventos de llegada global como la revolución cubana, la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, la Primavera de Praga, el Mayo Francés y la resistencia de miles de jóvenes frente a la guerra de Vietnam, surgen como evidencias históricas en un pantallazo que advierte las convulsiones políticas y culturales que comienzan a sucederse en la época, generando un fuerte y obligado debate ideológico en todos los Estados partícipes.

Ya en crisis los grandes relatos unificadores de la Modernidad, comienza a replegarse un escenario en el que presiden las sensaciones de desintegración, inseguridad, incertidumbre; y las ofertas de satisfacción instantánea resultan vías de escape sumamente atractivas. Donde no existen instituciones que puedan hacerse cargo de un futuro sólido y concreto, las múltiples ofertas de gratificación instantánea resultan estratégicamente llamativas para los individuos. Siguiendo a Zygmunt Bauman, en la posmodernidad “la postergación de la gratificación ha perdido su encanto” (Bauman, 2000: 172)

La política deliberada de la precarización, dirigida por los grandes operadores del mercado y las instituciones, se combina con las nuevas políticas de vida impregnadas de liquidez y fragmentación, dando como resultado: “la descomposición y el

languidecimiento de los vínculos humanos, de las comunidades y de las relaciones.”  
(Bauman, 2000: 173)

Los vínculos sociales son vistos como objetos de consumo, y sufren el mismo destino material: una vez adquiridos –no necesariamente producidos- comienza a funcionar el reloj que marca su depreciación, e inicia su fecha de caducidad. Una vez pasado este tiempo, el objeto resultará obsoleto.

En este escenario, donde el futuro se presenta ilegible y borroso, el compromiso de fijarse objetivos sacrificando la seguridad individual en pos del poder grupal, y sacrificar el presente en nombre de un mejor futuro, resulta una propuesta incierta y poco sensata, además de escasamente atractiva, o interesante para unos pocos.

*La palabra clave de la estrategia de vida es “ahora”, sin importar los alcances de esa estrategia ni lo que pueda implicar. En un mundo incierto e impredecible, los trotamundos hábiles harán lo posible para imitar a los felices globales que viajan livianos; y no derramarán demasiadas lágrimas al deshacerse de todo aquello que obstaculiza sus movimientos. Rara vez se detendrán lo suficiente como para darse cuenta de que los vínculos humanos no son como las partes de un motor: no suelen venir prefabricados, tienden a desintegrarse con rapidez si se los mantiene herméticamente cerrados y no son fácilmente reemplazables cuando ya no sirven.*  
(Bauman, 2000: 173)

La posmodernidad insta una política de vida que pretende vivir el aquí y el ahora, derivando la idea de futuro a un plano secundario. Esta suerte de *adolescencia miedosa posmoderna* nos plantea “el no compromiso con el otro, la soledad, en definitiva, sentirnos vacíos” (Scatolini, 201: 343).

El contexto urbano posmoderno, disuelve un tipo de control que sucedía durante la época de apogeo de la edad Moderna, y lo reemplaza por otro, que funciona más acordemente a las vicisitudes de su época.

Hasta mediados del siglo XX, la forma de control por excelencia en las ciudades era la de control “físico”, que se encargaba de cuerpos y conductas. La esfera político-económica actuaba al servicio de este tipo de control, ayudada por otras dimensiones participantes como las instituciones sociales, la Iglesia, el cuerpo policial, la escuela y el transporte público.

La ciudad moderna se realiza como “productora social del espacio” y de la lógica espacial, configurando una ciudad planimétrica que establece reglas de circulación de mercancías, de personas y de formas disciplinarias, al servicio del objetivo central de control.

Durante la transición a la posmodernidad, a este tipo de vigilancia material o física, se le suma otro tipo de control, que se encarga de regular también opiniones y perspectivas visuales (Ferrer, 1967).

La época posmoderna, caracterizada por lo audiovisual, la liquidez y la fugacidad de los contenidos, se da a la par del desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación masiva, que deslocalizan continuamente la geografía tradicional de la información, y promueven el debilitamiento de identidades colectivas y la confusión de la experiencia misma del espacio (Ferrer, 1967).

Para Jesús Martín Barbero, la ciudad actual que se ha venido forjando desde el siglo XX, es una ciudad en transición que “desagrega los lazos sociales instaurando la experiencia privada como eje de la experiencia personal que ya no es la experiencia del encuentro” (Martín Barbero, 1999: 18).

La ciudad convertida en esta suerte de metrópoli globalizada y deslocalizada, trae como consecuencia el debilitamiento de los contactos personales “por vía de la despersonalización de las relaciones sociales”. Este contexto de fragmentación social y aislamiento se ve afectado también por un fuerte proceso de globalización acelerada que tiende a devaluar las identidades y referentes culturales en los territorios (Reguillo, 2000: 3).

Frente a esto, los Estados Nacionales se encuentran cada vez más en un proceso de crisis de toma de decisiones en materia de políticas económicas y demográficas. La ciudad va perdiendo paulatinamente sus referentes culturales, volviéndose extraña a sus propios habitantes (Martín Barbero, 1999).

El resultado es un fuerte proceso de desurbanización, entendido por Jesús Martín Barbero como “el empequeñecimiento de la parte de la ciudad que usamos, con la que convivimos, de la que nos sentimos habitantes, y el crecimiento de aquella otra ciudad a la que no pertenecemos” (Martín-Barbero, 1999: 19).

Como consecuencia de estas transformaciones que se fueron dando a partir de mediados del siglo XX, la sociedad actual pareciera encontrarse instalada en un territorio crónicamente condenado a sufrir todo tipo de composiciones y recomposiciones (Delgado Ruiz, 2000).

# **ACTORES DE LO URBANO. USUARIOS DE LA CIUDAD.**

---

Pensar una sociedad en crisis en términos modernos, conlleva la posibilidad de poder reflexionar sobre los cambios que surgen paralelamente al desmantelamiento de las estructuras originales de la “gran ciudad moderna”.

El paso de “ciudad industrial” a ciudad como “metrópolis comunicacional” durante el siglo XX, trajo como consecuencia el cambio de sus habitantes, que tuvieron que adaptarse a las nuevas condiciones urbanas a partir de las cuales surge un nuevo actor-sujeto que cambia su visión del mundo (Canevacci, 2008).

Este contexto de cambios, propone pensar en una nueva visión de sujeto, que se involucra como partícipe de las modificaciones y las transiciones urbanas actuales en las ciudades.

Los sujetos de las grandes urbes contemporáneas comienzan a afirmarse como consumidores activos que utilizan las herramientas que el sistema de comunicaciones pone en disposición, para proyectar su propia idea de mundo, sus propias frustraciones y críticas. El uso mismo de objetos culturales comienza a ser repensado ahora como un concepto activo, como una apropiación particular y motivada por orientaciones individuales o colectivas (De Certeau, 1974).

Transitar significa, lejos de una idea pasiva, atravesar los espacios diversos construyendo nuevas identidades y alteridades.

En pleno contexto de acelerados cambios, y a medida que los discursos orientadores y legitimadores tradicionales -Estados, Instituciones, Poder político, Iglesia, órdenes

normativos- comienzan a perder rápidamente su potencia cohesionadora y estructuradora de las prácticas sociales, surgen nuevos discursos y formas de apropiación en las trincheras cotidianas como la casa, el trabajo, la calle, los significados (Reguillo, 2005).

Para el sociólogo Michel de Certeau, el espacio social o el espacio habitado es el resultado de un cruce permanente entre poder y resistencia a este poder. Siempre existe una fuerza hegemónica u oficial, y otra que se le contrapone, de manera que el poder es siempre subvertido por “las prácticas cotidianas de aquellos que lo habitan” (De Certeau, 1974: 107)

Del lado de los actores entonces, se abre un espacio creativo, como micro revoluciones que permiten reapropiarse del espacio urbano para confrontar la organización tradicional, y proponer nuevas maneras de ser y hacer en la ciudad.

Gracias a la “reapropiación de algunos espacios urbanos por parte de públicos dispuestos a profanar algunos escenarios destinados a fines institucionales o funcionales al desarrollo de la ciudad”, la ciudad se moviliza desarrollando nuevos significados y nuevos sentidos (Canevacci, 2007: 3).

Este cambio se trata de “pequeñas revanchas” a partir de las cuales los actores sociales subvierten el orden de lo programado y “afirman su existencia como autores” plasmando la huella de su recorrido en las prácticas socialmente compartidas (Reguillo, 2000: 10).

Las reflexiones anteriores permiten pensar a la ciudad como una trama de interacciones comunicativas, y sus habitantes como actores de la comunicación. La ciudad, como esa dimensión que conjuga tanto espacio como sujetos, se define entonces como un territorio colmado de una morfología particular y sumamente compleja, en el que los actores afirman su presencia activa y creadora.

En este cruce confluyen elementos de los más variados, como objetos-enunciados puestos en acto por sujetos colectivos e individuales que, de manera casi invisible y a veces inconsciente, se apropian del espacio para poner en discurso -y acción- sus pensamientos. (Vera, 2012)

De esta manera, la ciudad contemporánea no se agota en su forma, sino que se constituye “a través del uso que los practicantes del espacio urbano hacen de ella”. Los habitantes son usuarios, practicantes de lo urbano que “mediante mediaciones se apropian diferencialmente de la ciudad para la producción y reproducción de distintos órdenes sociales” (Reguillo, 2000: 6).

# CIUDAD Y ESPACIO URBANO. ESPACIOS DE YUXTAPOSICIONES, CRUCES Y RESISTENCIAS.

---

*La ciudad funciona como un palimpsesto que nos  
obliga a develar la superposición de escrituras que  
la componen.*

(Quevedo, 1997: 12)

Existen múltiples puntos de vista que intentan dar respuestas frente a las problemáticas urbanas: ¿Qué es una ciudad? ¿Qué rol cumple la comunicación como campo diverso en la ciudad contemporánea?

Siguiendo a García Canclini, la ciudad es un espacio difícil de cristalizar: “los cambios económicos, los procesos de globalización y las transformaciones culturales constituyen una familia de problemas que tienen una dinámica exasperante” (Quevedo, 1997:11).

Estas transformaciones constantes hacen difícil poder visualizar a la ciudad como un todo, ya que la ciudad se erige como un espacio de yuxtaposiciones de lecturas y escrituras diversas. Frente a esto, el autor propone mirar a la ciudad como compuesta por múltiples ciudades dentro de un mismo territorio.

Pero para poder advertir las dimensiones que funcionan al interior de las ciudades, y soportan ese “todo” que se visualiza desde el afuera, es fundamental pensar el tema de la ciudad (y la ciudad Latinoamericana) asociado a la cuestión de la comunicación:

*El tema es relevante porque el mundo de las comunicaciones se revela como un escenario clave para el futuro de nuestras sociedades y en especial de las grandes ciudades latinoamericanas (Canclini, 1997:14).*

Para el autor, la industrialización ha dejado de ser el agente económico más dinámico que aparece en el desarrollo de las ciudades contemporáneas, y en su lugar ha dado paso a un nuevo modelo de relaciones que se basa principalmente en la trama comunicacional en la que se encuentra emplazado un país o territorio.

Entonces, cuando se superpone la cuestión de la comunicación a la problemática de la ciudad, se abre una idea que conlleva la presencia de varias dimensiones, conviviendo al interior de la ciudad como un todo.

En relación a esta mirada, Manuel Delgado Ruiz propone una división al interior del concepto más amplio de ciudad, que lejos de establecer una relación binaria y excluyente, busca problematizar la noción misma.

Existen entonces dos dimensiones heterogéneas que conviven en un mismo territorio, y conforman la idea o noción de urbe contemporánea: ciudad y espacio urbano. Ambas suponen a la otra, y se yuxtaponen y coproducen de manera constante.

La ciudad se define como lo sólido, las prácticas más cristalizadas, aquella dimensión institucionalizada y que funciona por estructuras y articulaciones propias: Estados, monumentos, familias, estaciones. Pero nada de esto refiere a lo exclusivamente urbano, ya que estas instituciones han estado allí desde siempre, o por lo menos desde que podemos identificar la existencia de una sociedad en las ciudades.

El espacio urbano es otra cosa: lo urbano es el lugar donde se da lo flexible, lo impensado, lo sorprendente, las existencias absurdas, "todo lo que en una ciudad puede ser visto flotando en su superficie". Lo urbano no se deja cristalizar del todo y

“trasciende sus fronteras físicas (...), lo encuentra uno por doquier”, lo urbano se define por ser lo diferente a la estructura solidificada de la ciudad, y remite a la historia de sus usuarios. (Delgado Ruiz, 2000: 3).

*(..) Las superficies hipersensibles a la visibilidad, de los deslizamientos, de escenificaciones que no deberíamos dudar en calificar de coreográficas. ¿Su protagonista? Evidentemente, ya no comunidades coherentes, homogéneas, atrincheradas en su cuadrícula territorial, sino los actores de una alteridad que se generaliza: paseantes a la deriva, merodeadores, extranjeros, viandantes, trabajadores y vividores de la vía pública, disimuladores natos, peregrinos eventuales, viajeros de autobús, enemigos públicos, individuos a la intemperie, pero también grupos compactos que deambulan, nubes de curiosos, masas efervescentes, coágulos de gente, riadas humanas, muchedumbres ordenadas o delirantes... (Ibídem; 5)*

En el plano del espacio se da la alteridad entre estos dos tipos de discursos simbólicos –por un lado el discurso que corresponde a la ciudad, y por el otro el discurso que refiere al espacio urbano-.

La diferencia reside en pensar ambas dimensiones como dos tipos de discursos paralelos, pero no iguales, que se entrecruzan y actualizan constantemente: mientras que la historia de la ciudad remite a la historia de una materialidad, la historia de lo urbano remite a la de sus usuarios, los habitantes. La ciudad habla de la forma, lo urbano habla de la vida que existe en su interior. La ciudad refiere siempre a lo estable, lo urbano se encuentra siempre en transformación. Mientras que lo urbano trasciende las fronteras físicas de la estructura institucional, la ciudad existe siempre en la ciudad.

El discurso urbano, o la cultura urbana, lejos está de ser una cosa o una entidad concreta, puede definirse como “una tupida red de relaciones crónicamente precarias, una proliferación infinita de centralidades muchas veces invisibles, una trama de

trenzamientos sociales esporádicos, aunque a veces intensos, y un conglomerado escasamente cohesionado de componentes grupales e individuales”. Es por esto que la cultura urbana reside del lado de las relaciones sociales, haciéndose y deshaciéndose en la marcha continua, y que trabajan constantemente por adaptarse a las nuevas condiciones de vida (Delgado Ruiz, 2000: 1).

Del lado de lo urbano, existe una fuerte idea de virtualidad y mutación. A diferencia de la ciudad como espacio físico, lo urbano es un espacio que no puede ser morado.

Lo urbano no tiene habitantes, sino que está conformado por usuarios. Por ello, el ámbito de lo urbano es, por antonomasia, no tanto la ciudad misma, sino el espacio público. Es en este ámbito donde se produce la esencia de lo específicamente urbano: allí se da lo imprevisto, lo sorprendente, la reunión de extraños, el anonimato, la exposición frente a la intemperie, la invisibilidad, el acto de reapropiación, la intervención.

Los usuarios del espacio urbano, sus principales protagonistas, son más bien actores de estos procesos de comunicación: vividores de la vía pública que circulan constantemente sobre una multiplicidad de consensos que suceden “sobre la marcha”. (Delgado Ruiz, 2000).

# SUPERPOSICIÓN E INTERCAMBIO DE DISCURSOS: CIUDAD Y GRAFFITI

---

Resulta interesante a partir de la descripción de los actores de lo urbano, volver a pensar su relación con el espacio vivo en el que ejercen sus usos y (re)apropiaciones, y cómo sus acciones van dando lugar a la posibilidad de generar esas intervenciones estéticas como “mini revanchas” que caracterizan su presencia en la urbe.

La calle, la plaza, el muro, los bancos, son objetos de doble discurso.

Estos son, en un primer sentido, “resultado de un diseño urbanístico y arquitectónico políticamente determinado, cuya voluntad es orientar la percepción, ofrecer sentidos prácticos, distribuir valores simbólicos y, al fin y al cabo, influenciar sobre las estructuras relacionales de los usuarios del espacio” (Delgado Ruiz, 2000: 3). Pero conllevan también un segundo discurso que corresponde a metrópoli misma: el discurso de los usuarios-productores de lo urbano, quienes tienen siempre la última palabra sobre cómo y en qué sentido se desplazarán físicamente dentro de la trama propuesta por los planificadores del espacio.

Intervenir las paredes artísticamente, es generar un segundo sentido de lectura. El muro deja de ser muro en su función de límite divisorio, y pasa a ser objeto de intervención del usuario-productor, que se servirá del mismo y lo reutilizará como lienzo para plasmar su discurso en forma de imágenes.

Por este motivo es que se afirma que el arte público, particularmente el graffiti, es una práctica que existe en el escenario como proceso comunicativo.

Sobre esta relación entre la comunicación y la práctica artística y discursiva que se ejerce fuera de los límites privados de la ciudad, resulta interesante citar lo que la investigadora sobre arte público Claudia Mónica Londoño Villada describe en torno al tema:

*El arte público se nutre con elementos simbólicos, tanto de referencia como de orientación en la ciudad, estableciendo una relación armónica o disarmónica entre los individuos, los territorios y las lecturas de los paisajes urbanos a los cuales se incorpora el color, el movimiento, la forma de un objeto que genera imágenes, evocaciones o rupturas. A su vez, permite recontextualizar la construcción geométrica de la urbe, propiciando (...) un continente de expresión “propiciador del símbolo (la historia y la memoria), de la fiesta, el juego, del encuentro, del intercambio, de la conversación”.(Londoño Villada, 2009)*

Pensamos entonces a la intervención artística urbana como un discurso de avance sobre el espacio no-propio. Es un discurso manifiesto puesto en tintas y pinceles. La intervención mural es un tipo de discurso que sucede en el cruce del contexto institucionalizado (muros, espacios públicos, edificios) y la acción de lo efímero-urbano, como una práctica elástica y maravillosa que tiene algo para decir, y lo hace interponiendo planos de color sobre viejos ladrillos.

Es posible visualizar entonces cómo se inscriben dos objetos que se superponen: el muro o la pared, y el graffiti mural.

El muro, como objeto perteneciente al discurso de la ciudad, y el graffiti mural, como reapropiación e intervención propia del espacio y la cultura urbana.

# LA CIUDAD COMO COMUNICACIÓN: CIUDAD COMO ESPACIO SIMBÓLICO.

---

*La ciudad no se deja decir unívocamente.*

*(Reguillo, 2000: 4)*

La ciudad como significado es resultado de un eje de análisis particular dentro de la corriente de los Estudios Culturales, que toma a la ciudad como espacio simbólico. Abordar la ciudad mediante esta perspectiva, es una posibilidad de análisis que deriva de una propuesta particular en lo que respecta a los estudios sobre relaciones entre ciudad y comunicación, y que permite conceptualizar a la comunicación como eje vertebrador en los procesos sociales, políticos y culturales (Reguillo, 2000).

“El tejido asociativo constituye el tejido primario de la comunicación” (Reguillo, 2000: 12), y si la ciudad es el espacio donde se da la interacción sociocultural, resulta enriquecedor abordar su análisis desde este campo de estudios<sup>2</sup>.

Este enfoque comunicacional como perspectiva teórica, permite la emergencia de los procesos de construcción de sentido que funcionan en las ciudades, posibilitando el

---

<sup>2</sup> La posibilidad de analizar a la ciudad como espacio significado, a partir de la conceptualización del espacio simbólico, forma parte de uno de los cuatro temas generadores que trabaja la autora para abordar las relaciones entre ciudad y comunicación (Reguillo, 2000).

reconocimiento vivo de la diversidad (la comunicación como proceso complejo), y entendiendo a la ciudad misma como una trama de interacciones comunicativas.

Por este motivo, el espacio urbano resulta el “lugar privilegiado de intercambio material y simbólico de los habitantes latinoamericanos” (Quevedo, 1997: 11).

La ciudad como significado solicita, una mirada comunicacional que pueda problematizarla para comprender las articulaciones entre el espacio, la significación y la acción mediante un enfoque multidisciplinario (Reguillo, 2000).

La tarea, entonces, de la mirada del estudio de la comunicación sobre la ciudad contemporánea se trata de un plan que pueda, en palabras de Rosana Reguillo:

*Hacer visibles los proyectos sociales en disputa a través del análisis de la interactividad en la ciudad. Entender la ciudad como potencialmente ‘instaurada de intimidaciones colectivas y creadora de espacios de intercambio permite hacer salir de su clandestinidad los dispositivos a través de los cuales los cuerpos ciudadanos subvierten el orden planificado de la ciudad, o se someten a él (Reguillo, 2000: 7).*



**CAPÍTULO 2:  
EL  
DISCURSO**

# EL DISCURSO MURAL

## CONCEPCIÓN MODERNA DEL GRAFFITI.

---

Para describir la historia del graffiti en el mundo, es posible remontar la explicación hasta evidencias de escrituras públicas encontradas posteriormente a la erupción del volcán Vesubio en la ciudad de Pompeya durante el año 27 D.C., años atrás, durante el período arcaico griego en los siglos VIII y VII A.C., o incluso situar el antecedente más fundamental en las épocas prehistóricas y el arte rupestre (Kozak, 2004).

Estos hallazgos, de diferente contexto, permitieron un acercamiento a una práctica que se relacionaba con el origen de las artes plásticas y las representaciones pictóricas de las sociedades.

El investigador Contreras Robledo remonta principalmente los estudios sobre obras pictóricas como necesidad del hombre de dar forma y expresar su pensamiento, hacia las investigaciones sobre Arte Rupestre y grabados realizados en paredes de cuevas de los hombres prehistóricos (Pi Arias, y otros, 2007)

Siguiendo al autor, “con el desarrollo del pensamiento se desarrolló también la capacidad del cerebro humano de reconstruir mentalmente la idea de los objetos y los fenómenos de su medio circundante, después de su observación directa. A esta cualidad mental se deben las primeras tentativas de reproducir dichas ideas en imágenes gráficas efectivas”(Pi Arias, y otros, 2007).

Estas primeras obras y su manera de ejecución fueron condicionadas directamente por la forma de vida de dichas comunidades, y reflejaban el grado de comprensión que el hombre había adquirido hasta ese momento por la naturaleza circundante.

La necesidad de enunciar el pensamiento de los hombres dio origen al primer gran hito vinculado con este tipo de intervenciones. Las comunidades primitivas “levantaron su mano y con un objeto punzante empezaron a dibujar y a grabar sobre la piedra, (...) miles de años más tarde sus pinturas, serían consideradas las primeras representaciones artísticas, lo que se conoce como Arte Rupestre” (Pi Arias, y otros, 2007).

Estas investigaciones relacionadas con el punto de origen de la práctica, son un acercamiento profundo a la temática, siempre considerando de fundamental importancia las representaciones encontradas en su aspecto de expresión pictórica, en un mundo donde la palabra escrita todavía no había hecho su aterrizaje.

El concepto graffiti comparte con estas expresiones espirituales primitivas, la necesidad del hombre de subjetivar el mundo que lo rodea, y de utilizar el lenguaje para dar forma a sus pensamientos. Plasmar en un medio la forma en la que percibe el mundo.

Sin embargo, existe un componente diferencial que podría marcar una separación entre aquellas evidencias y la idea del graffiti moderno.

A partir del siglo XX, el concepto de graffiti o arte público, incluye un sentido de transgresión, como condición de producción de dicha práctica. La transgresión, generada a partir de la prohibición institucional de realizar pintadas en espacios públicos sin autorización alguna, es uno de los conceptos claves que distingue el interés del presente trabajo de investigación.

Siguiendo a la investigadora Claudia Kozak, “la genealogía moderna del graffiti” tiene dos orígenes o momentos cruciales: las pintadas de contenido político y poético en

calles y universidades ejercidas por los estudiantes del Mayo francés en 1968; y los graffitis y tags (firmas) que aparecieron en la década del 70 en subtes y paredes de barrios marginados en Nueva York” (Kozak, 2004: 43).

El tercer momento de la historia del graffiti moderno se da en la llegada de la práctica a Latinoamérica en los años 80. Ciudades como Bogotá, Rio de Janeiro, Caracas, Buenos Aires y México D.F. comenzaron a ser testigos de las pintadas públicas en sus propios territorios (Salazar, 2006).

Los estudios modernos han hecho un recorte particular del concepto. Si bien se define como una práctica artística ciertamente legible de una cultura, la concepción moderna de graffiti se encuentra estrechamente relacionada con el orden institucional. Siguiendo a autores como Joan Garí o Denis Riout, el término hace referencia a todo tipo de inscripciones en cierta medida no autorizada “en espacios públicos no concebidos para tal fin” (Kozak, 2004).

La contradicción que genera dicha intervención artística en el espacio en que es pensada –y plasmada- es uno de los elementos clave que fundamentan su percepción en el espacio público.

Como enuncia Armando Silva Téllez, los estudios sobre el graffiti habrían sido la base tanto teórica como metodológica de lo que hoy son los análisis de los imaginarios urbanos, y en la actualidad podría considerarse que “los imaginarios urbanos pueden ser ellos mismos, en su lado trasgresor, una suerte de graffiti sostenido por determinadas comunidades” (Silva Téllez, 2012).

El graffiti como código representativo del lazo social ha permitido ejercer un acercamiento a la comprensión del sentido de dicha asociatividad que, conviviendo con residuos del límite tipo institucional, de igual manera busca rescatar la apropiación del espacio mediante prácticas propias que rebasan esa institucionalidad, la ponen en escena y la critican.

Para Armando Silva Téllez, el graffiti es creatividad popular y sin nombre y busca siempre, en el sentido de impulso, desencadenarse de todo poder central, sea éste político, económico, académico, etc. (Silva Téllez, 1986).

En este caso de abordaje, el muralismo se describe como proceso comunicativo dentro del espacio urbano, ya que se parte de la base que las intervenciones urbanas forman parte del conjunto de signos que definen a una sociedad.

# GRAFFITIS NO VERBALES.

---

Claudia Kozak, investigadora sobre cultura joven, define al graffiti como aquellas inscripciones en espacios públicos que no han sido concebidos para tal fin y que poseen cierto carácter de clandestinidad, en tanto no son permitidos legalmente (Kozak, 2004); es la misma transgresión a la norma la que los hace funcionar y los define como parte del espacio urbano contemporáneo.

El graffiti mural se diferencia dentro del grupo de *graffiti político*, *graffiti hip-hop* o *graffiti esténcil* por sus condiciones de producción y aparición en el espacio público. Si bien todos ellos son formas de expresión que suceden bajo la clandestinidad e intentan establecer una marca de desorden en ese caos autorganizado que es la ciudad (Delgado Ruiz, 2002), el graffiti mural se encuadra en lo que se denomina *graffiti diseño* y es una práctica de intervención que ha comenzado a proliferar en algunas ciudades de Argentina en los últimos años, producida habitualmente por grupos de artistas o diseñadores gráficos “cuya práctica se desarrolla en distintas ramas del diseño” (Kozak, 2004: 17).

El hecho de nombrar a la práctica en el presente trabajo como “graffiti mural”, se fundamenta en un recorte teórico que define al concepto como una práctica de arte público que hereda a la vez, elementos del graffiti, y elementos del movimiento artístico muralismo, por estar estrechamente ligado a la arquitectura y los muros en general.

Lejos de ser una práctica institucionalizada, el graffiti mural existe como testimonio del creciente enrarecimiento y la tensa complejidad de los espacios urbanos.

Siguiendo a Manuel Delgado Ruiz, pensamos a lo urbano como “aquello que transgrede las fronteras físicas de la ciudad, aquello que se encuentra generalizado y se reconoce como la sociedad haciéndose y luego deshaciéndose una y otra vez”. (Delgado Ruiz, 2002: 3).

La intervención mural sucede en la urbanidad, pero más aún, en el espacio público. El ámbito de lo público es donde se produce la epifanía de lo impropio, lo sorprendente, lo absurdo, una sociedad apenas institucionalizada que se caracteriza por la generación de múltiples consensos ejercidos “sobre la marcha” (Ruiz Delgado, 2002), ese ir y venir de acuerdos y yuxtaposiciones que no tienen tiempo para ser cristalizados en una estructura definitiva.



**CAPÍTULO 3:  
EL  
ANÁLISIS**

# UN ANÁLISIS POSIBLE.

## GRAFFITIS MURALES COMO DISCURSOS.

---

*La superficie urbana, en todas sus materias, es obviamente legible.*

*(Kozak, 2004: 12)*

La intención de definir al muralismo como proceso comunicativo reside en pensar a la comunicación como eje que atraviesa todos los procesos socioculturales, y por ende considerar al graffiti mural como discursos que dialogan en y con la ciudad misma.

Los graffitis murales o pictóricos, funcionan como denuncias sobre el marco en el que son puestos en escena. Influenciados por la cultura de lo audiovisual y sin necesidad directa de leyendas o escritos textuales, generan estallidos pictóricos en espacios no pensados, y con la intención de modificar el espacio urbano tradicional, exponen un lenguaje simbólico propio de la época contemporánea (Sarlo, 1994).

Pensar a la ciudad como trama de interacciones comunicativas permite concebir al muralismo dentro de un espacio de construcción colectiva, ya que la formación de sentido no tiene lugar en un sistema estático, sino que siempre sucede en un espacio de interacción (Silva, 2006).

Los murales dentro del sistema cultural funcionan transmitiendo significados y generando nuevos sentidos. Como discursos, remiten a un código particular: al definirlos como paquetes textuales, se incluye la cualidad de haber sido dotados de sentido, por lo cual suponen, por su naturaleza, la existencia de un código precedente (Verón, 1988).

Existen códigos que se ponen en juego del lado del autor para generar las piezas artísticas que circularán como discursos en el espacio público, y códigos que emplean los transeúntes que recorren la ciudad y realizan su entendimiento particular de los murales, siempre ambos poniendo en juego elementos de los más variados (concepciones políticas, imaginarios sociales, económicos, culturales; recuerdos, experiencias, trayectorias).

Resulta interesante volver a la descripción de ciudad y espacio urbano de Manuel Delgado Ruiz, considerando el cruce que se produce entre ambas dimensiones, propiciado por las intervenciones artísticas.

El discurso de la ciudad y sus instituciones emite paredes blancas, lisas y concretas, cuya finalidad es la de ser límite entre espacios privados y espacios públicos, o entre espacios públicos de diferentes jerarquías.

Armando Silva Téllez define al muro en el sentido más general de límite de una ciudad, de un lugar circunscrito por una frontera: "todas las superficies de los objetos de la ciudad como -lugares límites- eventuales espacios de inscripción y representación". Resulta entonces necesario admitir que los muros urbanos "no son sólo ocasión del graffiti; se mueven más bien dentro de dos constelaciones simbólicas, aquella que expresa lo permitido y la otra que manifiesta o divulga lo prohibido" (Silva Téllez, 1988: 32).

Cuando se suceden las intervenciones murales en el espacio urbano, el arte gana en sentido de apropiación. Ya sea porque reivindica rincones de la ciudad en desuso, o simplemente porque al plasmar sus textos como piezas artísticas en espacios no propios modifica la percepción del transeúnte, y solicita una atención diferenciada a eso que pasa allí, donde antes existía un plano gris y vacío.

# PASOS PREVIOS AL ANÁLISIS

---

Para el proceso de selección de las piezas a analizar, se consultó un extenso archivo de graffitis y murales realizados en la ciudad de Rosario.

El graffiti pictórico moderno es una práctica de intervención artística y simbólica relativamente nueva, que corresponde a fenómenos sociales de fin de siglo XX y principios de siglo XXI. Al ser una práctica novedosa, existen escasos libros de texto que contengan archivos sobre piezas de intervención urbana tipo graffiti mural, en especial en la ciudad de Rosario.

Internet resulta la plataforma por excelencia que permite realizar búsquedas exhaustivas de material del más variado, ya que no solicita ningún tipo de filtro institucionalizado de contenido antes de que el material sea subido públicamente.

Por ese motivo, si bien se llevó a cabo una primera consulta teórica, a partir de autores que trabajan el tema en nuestro país como Claudia Kozak y Armando Silva Téllez, la búsqueda de artistas e intervenciones en la ciudad de Rosario, se realizó principalmente a través de internet.

Este criterio se fundamenta en el hecho que internet funciona como la plataforma de promoción por excelencia utilizada por los graffiteros. Al ser una práctica asociada muchas veces a lo prohibido, o a la transgresión de espacios públicos, resulta difícil y casi imposible que los autores de los murales accedan a academias o instituciones para documentar y publicar sus trabajos.

El registro de sus producciones generalmente se realiza de manera personal, dando forma a una especie de portfolio web (posibilitados por aplicaciones de internet como Facebook Fan Pages, Flickr, Behance o incluso Instagram), en el que se cuelgan fotos de sus trabajos, y que a medida que se dan a conocer es posible difundir masivamente.

A partir de las búsquedas realizadas en las dos plataformas que serán nombradas a continuación, (Street Art Map y Rosario Invisible) se logró identificar una lista de artistas o grupos rosarinos que realizan actualmente intervenciones urbanas de tipo graffiti mural, y suelen actuar muchas veces en un contexto de ilegalidad, sin permiso de los frentistas:

- Erica Chun Li
- Calavera Don't Chilla
- Lacast
- Vualá
- Sr. Bee (ex Santhee Bee)
- Grito
- Matc
- Buscatus

## RECURSOS DE ARCHIVO CONSULTADOS:

---

### STREET ART MAP

[www.streetartmap.com.ar](http://www.streetartmap.com.ar)

SAM (Street Art Map) es un proyecto que busca registrar el arte urbano en Buenos Aires, utilizando como recurso herramientas tecnológicas. La idea fue concebida por el colectivo Collage Lab durante finales de 2009, y a partir del año siguiente comenzó a erigirse esta red virtual que documenta aquellos mobiliarios que hoy han pasado a ser nuevos escenarios de arte: paredes, bancos, postes, trenes, escaleras, etc.

En su archivo residen más de 2500 registros de murales, graffitis, stencils, stickers, pegatinas y cualquier tipo de instalaciones callejeras, que pueden ser actualizados por cualquier usuario que se cree una cuenta personal en el sitio.

Una de las innovaciones fundamentales tiene que ver con la plataforma de geolocalización que incorpora el proyecto. Este recurso sirve para ubicar en el mapa de la ciudad cada obra cargada en la página, según su ubicación espacial. La página además reúne información y entrevistas sobre artistas, galerías, exposiciones y eventos relacionados con el arte urbano.

Si bien el proyecto nació como una plataforma que pudiera alojar las piezas de arte público en Buenos Aires, en la actualidad diferentes usuarios han cargado piezas de ciudades como Rosario, La Plata, San Nicolás, Córdoba, Santa Rosa, Mendoza, Bahía Blanca, Neuquén; y hasta un par de murales en Valparaíso, Chile.

El hallazgo de este recurso web fue fundamental en el aporte sobre relaciones entre ciudad y graffiti mural. La posibilidad de visualizar sobre un mapa las piezas hizo surgir

nuevamente la idea de orientación en la ciudad, a partir de estas marcas o huellas que dejan los usuarios de la urbe como actores de la comunicación. Y esta relación de imbricación entre el mapa (ciudad) y la intervención (que corresponde a lo propiamente urbano, al uso que se hace de esa ciudad, la actualización de esa dimensión material), se ve yuxtapuesta como nunca antes en un mismo plano.

A medida que se acerca la vista sobre el mapa, comienzan a aparecer las descripciones de cada geolocalización. Cada letra y color corresponde a un tipo de intervención o evento: T: Todos, G: Graffitis, S: Stencils, M: Murales, P: Posters, G: Galerías, E: Eventos, M: Museos (en rojo), S: Stickers (en blanco).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Fuente: [www.streetartmap.com](http://www.streetartmap.com). Fecha de consulta: febrero de 2014.



[HOME LOCATOR](#)   [UPLOAD YOUR WALL](#)         [Búsqueda Avanzada](#)

Datos de mapa ©2014 Google, Inav/Geosistemas SRL   [Términos de uso](#)

[M](#) MISC   [T](#) TODOS   [G](#) GRAFFITIS   [S](#) STENCILS   [M](#) MURALES   [P](#) POSTERS   [G](#) GALERIAS   [E](#) EXHIBICIONES   [M](#) MUSEOS   [S](#) STICKERS      [BUSCAR](#)

## ROSARIO INVISIBLE

[www.rosarioinvisible.com.ar](http://www.rosarioinvisible.com.ar)

Otra de las fuentes consultadas fue Rosario Invisible, proyecto final de la cátedra Seminario de Integración y Producción, de la Licenciatura en Comunicación Social de la U.N.R., que se coronó como ganador del Programa Espacio Santafesino 2010-2011 (concurso impulsado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe, destinado a promover las industrias culturales de la zona).

Este proyecto, que a partir del 2010 fue materializado en una página web, incorpora una plataforma interactiva de geolocalización (mapa virtual) en la cual los usuarios pueden cargar locaciones, espacios, personajes, historias de la ciudad de Rosario.

El objetivo inicial del proyecto fue la posibilidad de intercambiar experiencias o visiones que suelen pasar desapercibidas frente a la mirada cotidiana, y quedan replegadas al plano de lo invisible<sup>4</sup>.

Este sitio integra categorías tales como: comida, puntos de vista, resignificaciones urbanas, personajes, historias, mitos, naturaleza, carteles y también pintadas. Pero si bien el mismo trabaja con categorías más amplias que puramente “arte urbano” o “pintadas”, sirve también como registro de prácticas cotidianas que realizan actores

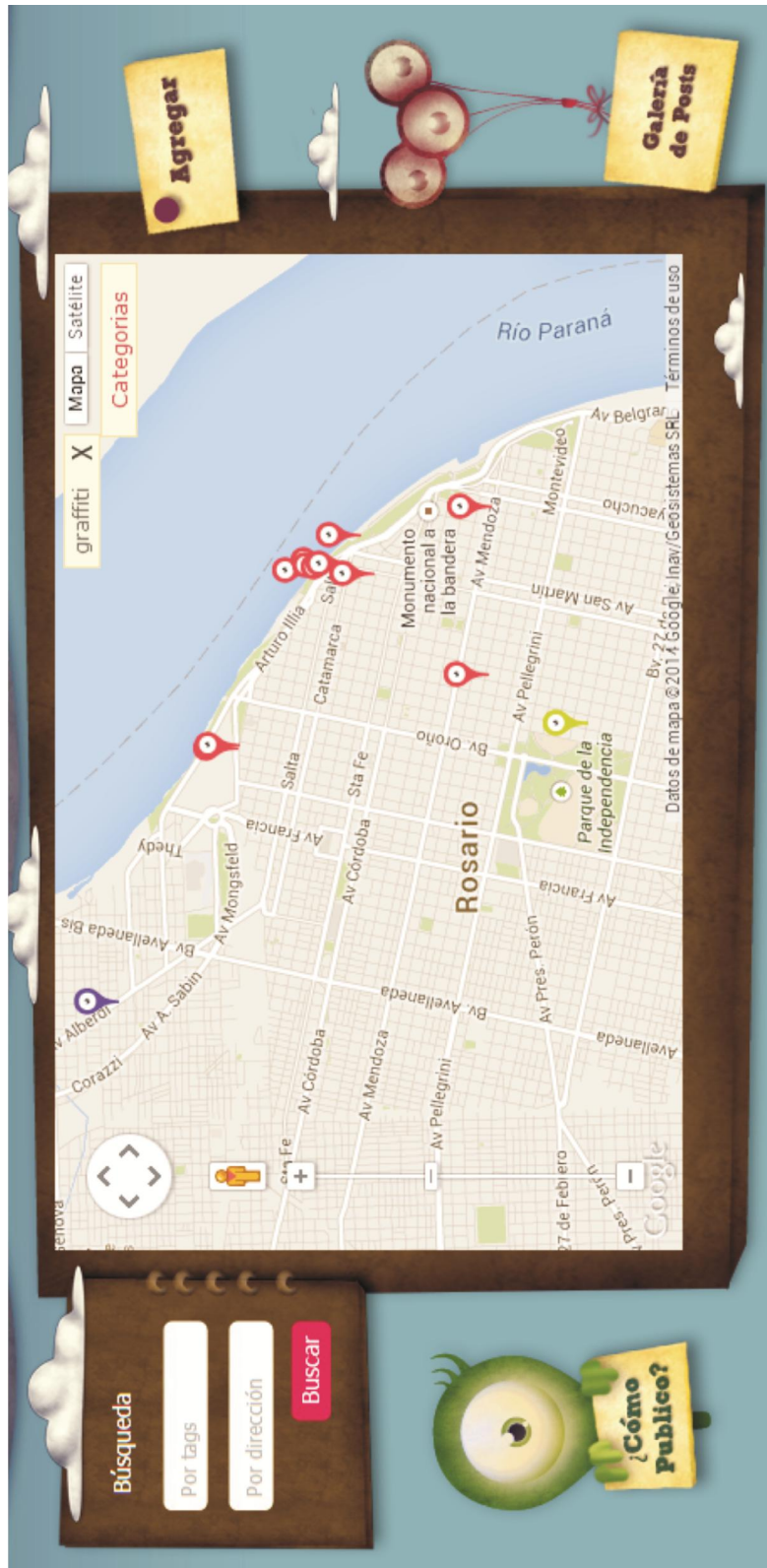
---

<sup>4</sup> En la página web que corresponde al proyecto, puede leerse la siguiente definición: “Rosario Invisible es un proyecto en constante desarrollo y crecimiento, motivado por la energía y el deseo de lograr, a través de la inteligencia colectiva, re-apropiarnos del espacio urbano y reconectarnos con la ciudad, su gente y sus historias”. ([www.rosarioinvisible.com.ar/quienes-somos](http://www.rosarioinvisible.com.ar/quienes-somos))

sociales, y que resultan interesantes para ser analizadas simbólicamente, como acciones comunicativas, como formas de “hacer ciudad”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Fuente: [www.rosarioinvisible.com.ar](http://www.rosarioinvisible.com.ar). Fecha de consulta realizada: febrero de 2014. Criterio de búsqueda utilizado: “graffiti”. A partir de la búsqueda de archivo con el criterio nombrado, se encontraron 15 artículos referidos al tema.



# LECTURA DE IMÁGENES.

---

*La ciudad es el lugar transitado por antonomasia  
y, por lo tanto, puede ser definido como el espacio-  
relato que más tramas encierra.  
(Iglesia, 2010: 1)*

Siguiendo a Eliseo Verón en su *Teoría de los Discursos Sociales*, el punto de partida de todo análisis de sentido solamente puede ser el sentido producido.

Es posible acceder a la red semiótica mediante un profundo trabajo de análisis operando sobre ciertos fragmentos que han sido extraídos del proceso semiótico en sí. De esta forma, el análisis de sentido trabaja sobre una cristalización.

Esta cristalización de fragmentos de sentido, “paquetes textuales”, puede ser concebida también como *estados* de alguna manera estáticos, en los cuales el sistema productivo ha dejado huellas, y mediante la manipulación de estas huellas o marcas, podremos desentramar y reconstruir el sentido de estos fenómenos sociales.

Los “paquetes”, de los cuales partimos, conllevan siempre una manifestación material que permite el ejercicio de “todo estudio empírico de la producción de sentido”: esta manifestación física son las imágenes de los graffitis murales. (Verón, 1988: 127)

En las piezas se evidencia también el carácter social de todas las producciones de sentido: sus condiciones de producción están dotadas de cantidad de operaciones discursivas, pero también infinidad de elementos extra-textuales que le otorgan sentido: contexto material, relación entre el autor y la obra, temporalidades, recursos artísticos utilizados, materiales, etc. Como tales, son conjuntos que no se restringen necesariamente a la escritura o a elementos narrativos, sino que están más bien compuestos “de una pluralidad de materias significantes: escritura-imagen; escritura-imagen-sonido; imagen-palabra, etc.” y exponen una multiplicidad de huellas que dependen de diferentes niveles de determinación (Verón, 1988: 17).

Se partirá entonces de estos paquetes textuales: los graffitis que son a su vez coordinadas espacio-temporales de sentido, a través de las cuales podremos aproximarnos a los sentidos sociales y simbólicos que se anidan en su interior, mediante el análisis de las marcas que las condiciones de producción han dejado impresas en ellos.

Resulta importante, a partir de esta introducción a la lectura de las imágenes, reiterar el carácter intransitivo del sentido, que desactiva al objeto y le asigna “un lugar establecido en lo que se podría llamar un cuadro vivo del imaginario humano” (Barthes, 1984: 254).

Al analizar esta práctica que se vuelca sin permiso sobre las calles y los muros buscando la intervención del espacio público, se ejerce siempre un trabajo de estudio de las huellas o marcas generadas por infinidad de elementos y recursos, generando siempre un recorte, posibilitado por condiciones que afectan también a las condiciones de reconocimiento que ejerce el autor. El resultado del análisis es siempre una posibilidad entre tantas, nunca un “descubrimiento” definitivo.

En palabras de la investigadora Claudia Kozak:

*Con todo, en función de la perspectiva de lectura, (es posible detenerse) más bien en las prácticas de intervención visual, cuyas huellas pueden incluso ser releídas con el paso del tiempo, lo que les otorga una significación suplementaria a la de aquella que se pudo dar en el momento en el que la acción propiamente dicha fue llevada a cabo. (...) En tales casos, la acción lleva inscrita en si misma las marcas del paso del tiempo y contiene tanto futuras desgajadas y transformadas como la posibilidad de una anulación temprana.*  
(Kozak, 2004: 172)

Las piezas que se seleccionaron para ser analizadas fueron intervenciones que cumplieron con la condición de haber sido realizadas en un contexto de ilegalidad (haber sido pintadas sin obtener permiso explícito del frentista o dueño de la pared) y además ser murales pictóricos, es decir con gran contenido de imagen en lugar de texto o elementos tipográficos. Otra condición fue trabajar con murales que hayan sido realizados en la ciudad de Rosario entre los años 2011 y 2013.

A partir del siguiente capítulo, se expondrán las piezas trabajadas, en base a determinados criterios de análisis, que fueron previamente establecidos.

En un primer momento, se presentará el análisis de composición, color y sentido de cada uno de los murales, así también como un análisis referido a su lectura de denotación y connotación.

Se tomará cada una de las tres piezas murales, ejerciendo foco en ejes simbólicos particulares a cada una de ellas:

En la primer pieza se profundizará en la manera en la que se problematiza la cuestión de los jóvenes en relación a las intervenciones urbanas, y el papel de las instituciones en su función prohibitiva o legitimadora de los discursos.

En el segundo mural se trabajará la manera en la que se emplazan estos discursos en imágenes en el contexto del espacio público, en tanto representaciones artístico-discursivas anónimas y marginales.

En el tercer y último mural analizado se trabajarán conceptos en torno a la visibilidad de las obras y la procedencia incierta que corresponde a estas.

Una vez presentados estos acercamientos, se analizarán las condiciones de producción sobre los tres graffitis murales en tanto unidades espacio-temporales de sentido (Verón, 1988).

## PIEZA I:

---



El mural pertenece al artista rosarino Lacast (Lautaro Castaño). Se ubica en calle Ituzaingo al 600, entre las calles Buenos Aires y Juan Manuel de Rosas. Es una pieza mural realizada con técnica mixta: estencil<sup>6</sup> y aerosol a mano alzada.

---

<sup>6</sup> Suele denominarse estencil (del inglés "stencil") a una técnica artística de impresión y reproducción gráfica, en la que se utiliza como base una plantilla con un dibujo calado, que se superpone sobre la

A partir de una mirada inicial propiciada por competencias iconográficas comunes entre los habitantes de la ciudad, se percibe una primera imagen, como un mensaje denotado.

Esta primera imagen está compuesta por ciertos elementos pictóricos: un chimpancé sosteniendo una lata de pintura en aerosol, dos rostros flotantes, y un grupo de edificios de departamentos de gran altura.

A partir de la denotación de la imagen, surge una segunda mirada, más profunda, que conlleva desentramar las marcas que componen al graffiti mural como paquete textual.

A nivel composición, puede advertirse que los elementos pictóricos que componen la pieza, si tenemos en cuenta el orden de relación que establece la imagen entre ellos, resultan poco comunes, principalmente por la presencia del chimpancé en la cima de los edificios. Esta composición no corresponde a una posibilidad real en la organización natural de la vida en sociedad, o por lo menos dentro del orden social como es conocido. Es prácticamente imposible que un primate de semejantes proporciones se pose sobre las edificaciones de cualquier ciudad.

Esta combinación de elementos es fundamental, ya que juega con la percepción del transeúnte, y al representar una escena ficticia llamativa, invita a la mirada de quien transita. Las proporciones del graffiti mural son prácticamente cuadradas. Y da una sensación a partir de la mirada de quien observa, de haber nacido para completar el muro, casi como si la pared necesitara del mural.

---

superficie a imprimir. Sobre la plantilla se ubica la pintura o el material de imprenta, y como resultado se obtiene la reproducción del diseño original que estaba calado en la misma.

Otro componente importante es la paleta de color utilizada. El mural está pintado con una paleta de colores contrastantes como amarillo, violeta y cyan. Tonos estridentes y saturados que contrastan con la tendencia de escala de grises o colores desaturados que predomina en las edificaciones de casas y edificios que lo rodean.

Al momento de intentar descifrar un posible sentido, existe cierta lectura que habilita a interpretar al chimpancé sobre la cima de las edificaciones como representando una especie de King Kong urbano. Al instante se presentan similitudes y diferencias entre el personaje de ficción e ícono de la cultura popular moderna, y el chimpancé que protagoniza el mural. Es posible ejercer un entendimiento del recurso de la imagen del chimpancé como una suerte de metáfora<sup>7</sup> para conceptualizar y graficar la relación entre el graffitero y su relación con la ciudad.

En el graffiti el chimpancé se asoma agazapado desde la cima de los edificios más imponentes y rectangulares de la ciudad. Su rostro tiene una mirada vacía, los ojos aparecen en blanco, como mirando hacia algo lejano. El animal protagonista aparece también llevando una gorra. Como King Kong, ese personaje también se percibe extraño a quienes componen la sociedad en general. Hay una idea de exclusión involuntaria por parte del círculo social y las instituciones más tradicionales. El chimpancé sobre los edificios observa la ciudad de manera omnipresente, pero lejos de representar una idea de personaje ficticio con obsesiones de dominación o

---

<sup>7</sup> El recurso de la metáfora en las Ciencias Sociales ha sido siempre un elemento esclarecedor para poder entender o establecer relaciones entre objetos diferentes. La metáfora permite establecer una relación conceptual entre realidades análogas para explicarlas y comprenderlas mejor. Este recurso depende, mucho más, del pensamiento y su capacidad para establecer relaciones, que de la forma concreta del lenguaje figurado. (Muñoz-Torres, 2012)

enfrentamiento, aparece más bien como un individuo diferente con otro tipo de expectativas.

El protagonista del graffiti sostiene en su mano una lata de pintura en aerosol, herramienta de trabajo por antonomasia de la mayoría de los graffiteros, e ícono histórico que representa el graffiti. La presencia de la lata de pintura en aerosol puede pensarse como el elemento diferencial que establece la humanidad del protagonista, y que supone una representación -a modo de autorretrato-, del artista en su obra.

Existe en la escena también otro elemento de importancia: el primate sobre los edificios aparece utilizando una gorra. La gorra como condición de juventud, habilita a una pensar en el chimpancé o protagonista como alguien perteneciente a alguna cultura juvenil, o básicamente alguna persona joven.

El chimpancé/autor/artista observa la ciudad con una mirada explorativa, con pretensiones de *ganar la calle*, como una suerte de “lucha por la posesión de los lugares públicos a través de trazos, dibujos y pinturas” (Hollman, 2009: 33). Su lucha no incorpora la violencia ni la segregación, sino más bien la reapropiación de paredes abandonadas mediante las cuales poder plasmar ideas y cosmovisiones en forma de imágenes.

Por ese motivo el personaje de la imagen se ubica en las alturas. Es necesaria una actividad de reconocimiento del espacio urbano, para detectar las paredes potenciales donde poder actuar y pintar, y los lugares accesibles donde trabajar para no ser denunciado o prohibido por autoridades policiales o municipales. El lienzo del artista es la calle, y es necesario recorrerlo y conocerlo antes de dar comienzo a cada jornada de pintura.

## PIEZA II:

---



El mural pertenece al artista Sr. Be (ex Santhee Be). El mismo se ubica en un estacionamiento sobre la esquina de avenida 27 de Febrero y Paraguay. Data del año 2012 y el trabajo está realizado completamente en aerosol.

Inicialmente, la imagen denota la idea de una persona, aparentemente joven, que mira en ángulo directo a quien observa, con cierta expresión de desdén. Los elementos que se visualizan son el torso del joven, los grandes lentes rojos, y sobre la derecha la firma del autor.

A medida que se profundiza el acercamiento al mural, se revela el sentido connotado que supone la misma.

A nivel composición, es posible leer que los elementos que componen la imagen están ordenados de manera de aprovechar al máximo el espacio. En particular esta pieza está pintada en un estacionamiento aparentemente abandonado, lo que resultó un contexto condicionante para la producción de la misma (sobre esto se desarrollará más adelante).

La firma del autor (“Sr. Be”) puede entenderse como la configuración del anonimato del autor. El mismo no se reconoce a través de su nombre propio, sino que en sus obras cambia su nombre por una identidad de artista: hoy Sr. Be, antes Santhee Be. Intención asociada estrechamente con el sentido de ilegalidad y transgresión que despiertan al realizar la intervención graffitera en el espacio público. El autor, o quien escribe el graffiti, es siempre “un escritor furtivo, por lo tanto no reivindica la autoría en forma individual y directa, sino –eventualmente- mediante el uso de un seudónimo o de un nombre grupal o corporativo” (Groisman, 2007: 48).

Esta idea además permite establecer una relación entre presencia y anonimato. Resulta posible identificar las obras de este artista a partir del reconocimiento de su firma, pero detrás de la secuencia de graffitis que corresponden a su autoría, deviene imposible relacionar esa firma de autor con una persona concreta:

*La práctica se desarrolla siempre fuera de la vista de los demás, en espacios que en otro momento serán visibles para una gran cantidad de transeúntes. Así conforman un universo con una identidad dada por su hacer, pero a la vez es un conjunto diverso hecho de elementos muchas veces inconexos, pero unidos por las características de su hacer. (Groisman, 2007: 48)*

El concepto de anonimato es una caracterización que aparece siempre en las descripciones que se ejercen desde las Ciencias Sociales hacia el fenómeno del graffiti en todas sus formas. El concepto graffiti “está ligado a la espontaneidad y no guarda relación necesaria con ningún tipo de institucionalidad en el mensaje. Se trata de

visiones particulares, expresiones que parten desde un autor anónimo, individual o inexistente” (Groisman, 2007: 53).

Volviendo a la composición del mural, se puede advertir que el torso del personaje y la firma del autor están organizados de cierta forma que ocupan toda la superficie disponible (en este caso el mismo espacio fue compartido por otros artistas, por lo cual se dividió el soporte en varios sectores) y con el tamaño suficiente para que puedan ser vistos por quienes transitan por la zona (la pared del graffiti mural se ubica con una distancia de varios metros hacia el interior de la línea que divide la vereda con el comienzo del inmueble).

Vuelven a aparecer aquí los conceptos de anonimato y visibilidad de la obra. La misma, conformada por varios artistas, resulta visible y reconocible, pero siempre esto sucede una vez que está terminada. Se vuelve casi imperceptible el momento que da origen a la acción, mucho más cuando se trata de graffiti que se esconden un poco a la línea de visión de los transeúntes, como resulta en este caso.

En la pieza, los colores utilizados resultan contrastantes entre sí, y pueden ser advertidos desde diferentes distancias. La piel de la persona representada es verde, su pelo azul, y los lentes grandes están hechos en diferentes tonos de rojo. Además hay presencia de blanco y rosa para la firma del autor.

La disposición de estos colores resulta llamativa porque también invoca un sentido estético alternativo en la representación de la figura humana con colores no tradicionales (verde y azul). Esto convoca la atención de quienes transitan por el lugar, ya que además de ser una paleta diferente a la que se utiliza normalmente para pintar las paredes de la zona, aparece como cierta rareza en color.

En relación al sentido, es posible leer lo siguiente: el personaje que ocupa el lugar principal en la pieza parece ser un joven, de unos 20 años, que mira directamente hacia quien transita, con una expresión de desgano. Su cuerpo está cubierto de estelas de color violáceo, y tiene la boca fruncida.

Para el investigador Juan Cruz Groisman, la juventud como colectivo se constituye conformada por “actores diferenciados en la medida en que su entorno los enmarca en una posición diferenciada”. Los autores, en su mayoría jóvenes, se identifican con este tipo de manifestaciones discursivas que se vociferan en un espacio “tomado”, y poseen en sí mismos una matriz de sentido que contiene conceptos ligados a la marginalidad, lo ilegítimo, la reacción, las minorías, lo no-oficial y prohibido (Groisman, 2007: 25).

Relacionando las marcas analizadas (composición y paleta de colores) con las condiciones de producción del graffiti mural o pictórico, podemos identificarlas con un sentido de juventud contemporánea, que a la vez que intenta diferenciarse e independizarse de los diferentes órdenes institucionales tradicionales (familia, escuela, trabajo, etc.) se manifiesta con cierta preocupación por no poder vislumbrar concretamente un futuro sólido, y la imposibilidad de materializar este deseo. De ahí la apariencia de desgano y frustración del rostro del protagonista.

Otra marca interesante es el soporte particular de intervención. El graffiti pictórico se realizó en un estacionamiento abandonado, en condiciones fuertemente deterioradas y con superficies no comunes para la técnica (pared de mosaicos).

Además de identificar esta elección con la idea de transgresión del espacio público, es posible relacionarla con el lugar que dejan las grandes instituciones para la acción de las técnicas de expresión artística alternativas. Es necesario recurrir a paredes

abandonadas y espacios privados que ya no se utilizan, para encontrar un soporte válido para dar lugar a este tipo de obras.

A diferencia de prácticas comunicacionales legitimadas por Estado y Mercado, como pueden ser la señalética pública, la publicidad o la propaganda oficial; el graffiti, si bien comparte el lugar visual público con este vasto conjunto de producciones, lo hace desde un espacio de marginalidad, asistemático e incierto, con “temáticas e intenciones que trascienden la concepción de la comunicación en tanto producida en espacios legitimados” (Groisman, 2007: 4)

Aparece nuevamente la idea de transformación, y reutilización del espacio: la posibilidad de modificar el espacio tradicional –la pared de un estacionamiento abandonado, espacio físico que pertenece a la estructura de la ciudad- construyendo un nuevo discurso –intervención artística urbana.

### PIEZA III:

---



El mural se ubica sobre la esquina de las calles Santiago y San Luis. Fue realizado durante diciembre del año 2012, y está pintado sobre la persiana metálica del ingreso a un viejo comercio que en la actualidad permanece abandonado.

Esta pieza pertenece a Calavera Don't Chilla (dupla de artistas locales conformada por los diseñadores María Laura y Pablo) y está realizada en su totalidad con pinturas en aerosol.

Por estar emplazada sobre una ochava, la imagen puede verse desde varias distancias, y resulta también evidente pare inclusive desde las 4 esquinas que conforman el cruce.

A primera vista se puede ver la imagen de un gato color rosa con un collar de púas.

Analizando la composición de la imagen, el gato aparece asomándose desde el margen izquierdo, y se alcanza a ver la mitad de su cuerpo. Este recurso lúdico da la impresión de que el personaje estuviera saliendo desde el interior del lugar.

Los elementos que componen el graffiti mural además del gato con el collar de púas, son un diamante en todos turquesa y azul, y la firma del grupo de artistas sobre el margen inferior derecho.

El soporte en el cual se realizó el trabajo de intervención es una persiana vertical metálica que servía de protección frente a la puerta del comercio abandonado. Resulta importante destacar la tarea de los artistas de asignar recursos de tiempo y técnicas a la intervención, con el objetivo de lograr una imagen acabada de la mejor manera posible, más allá de la superficie rugosa, y el corto tiempo con el que se dispone para realizar estos trabajos, especialmente en cruces de calles transitadas como sucede en la pieza en particular.

La pieza está realizada a partir de una estética *old school*<sup>8</sup>, lo que le asigna actualidad a la imagen, por ser un estilo de representación pictórica muy utilizado hoy en día por gran cantidad de artistas jóvenes de diferentes áreas del arte y el diseño.

La paleta de colores empleada es breve y sencilla. Trazos negros gruesos, planos de color rosa y fucsia para el gato, y turquesa y azul para el diamante. Este recurso permite nuevamente que el graffiti mural sea visible desde diferentes distancias, y al no existir demasiados planos de detalle la imagen puede ser advertida en su totalidad por los transeúntes sin la necesidad de acercarse a la misma.

A nivel sentido, en la imagen se puede leer una intención de representar al gato, de manera lúdica, en colores llamativos y estridentes, y con un gesto de manos que, si bien resulta una mezcla de varias tradiciones y supersticiones, en los tiempos actuales se encuentra asociada a la cultura del rock y la revolución juvenil.

Resulta posible asimilar esta imagen de personaje con rasgos actuales y juveniles, a la idea de contra-monumento<sup>9</sup> que utiliza la investigadora y artista Mau Monleón para

---

<sup>8</sup> La estética *old school* refiere al estilo de realización de tatuajes tradicional que surgió a finales de los años 30 en occidente. Esta estética se caracterizaba por el uso de trazos gruesos, escasa presencia de sombras, y gama de colores reducidos y planos. En la actualidad esta tendencia se ha popularizado hacia otras áreas del diseño y la representación visual.

<sup>9</sup> La investigadora de la Universidad Politécnica de Valencia utiliza el concepto de contra-monumento asociado al contexto de espacio público, reiterando que el programa de los artistas como interventores ha sido siempre “subrayar su distanciamiento crítico con respecto a la autonomía del arte, comprometidos en los retos estratégicos de las estructuras de la ciudad y proponiendo una transformación crítica de la cultura desde dentro (...) y desde la propia ciudadanía”, explorando el entorno, la educación, el espectáculo, la propia Institución del Museo. (Mau Monleón, 2009: 3)

trabajar las relaciones entre arte público y orden urbano. Este concepto, supone al objeto artístico como en una posición alternativa a la idea de monumento tradicional.

Si bien la pieza reclama visibilidad, de la misma forma que ejercen necesidad de ser vistos los monumentos políticos e históricos, el graffiti mural reclama ser visto siempre desde un lugar marginal, y ser comprendido en contexto de crítica al orden tradicional y a los procesos de legitimación discursiva “oficial”. En este sentido, “el carácter contingente de todo significado y memoria se contrapone aquí a los valores tradicionales del monumento: permanencia y conmemoración son sustituidos por obras efímeras y participativas, que más que competir con la superabundancia de signos de las ciudades, se proponen desvelar sus estructuras profundas, revitalizando la memoria colectiva”. Eligiendo representar una imagen de grandes dimensiones, con un rostro no-institucional, con recursos pictóricos propios de la juventud y el ámbito del arte, de cierta manera emplazando un objeto incómodo con la finalidad de manifestarse convocando a la atención de los transeúntes (Monleón, 2009: 3).

Se suma a esto que, si bien el graffiti utiliza la fuente instrumental del espacio público como entorno de difusión de significaciones, adelanta una cierta imposibilidad, por parte del público que observa, de reconocer el autor concreto y el tiempo en el que sucede la acción de intervención.

A partir de las relaciones se generan entre los elementos (objeto, volumen, paleta de colores) y el espacio en el que se materializan e intervienen, podemos hablar de una obra que se posiciona en un espacio generando contradicciones y “combinando la percepción directa de su composición con la intangibilidad de la acción”. (Londoño Villada, 2009: 1)

# CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE LOS MURALES. LECTURA DE LOS TRES CASOS ANALIZADOS:

---

Del análisis de las tres piezas seleccionadas, surgieron puntos en común que permiten un acercamiento claro entre la teoría de análisis y las aproximaciones encontradas en las intervenciones.

Se pudo afirmar en los tres murales, la presencia de ciertas huellas, que permiten realizar un acercamiento a las condiciones productivas que los reafirman como prácticas comunicacionales plausibles de ser interpretados como fenómenos sociales.

En los graffitis pictóricos trabajados, se encuentran marcas que permiten visualizar de qué manera intervienen e intervinieron las coordenadas de espacio y tiempo, en lo que resulta la pieza hoy en día como producciones discursivas que han sido investidas de sentido durante el proceso de producción (Verón, 1988).

El espacio es una condición fundamental. En las piezas, la imagen está siempre compuesta por planos de color e íconos que poseen una simpleza gráfica. Más allá del resultado final, la idea de utilizar imágenes de grandes dimensiones, y sin demasiados detalles, tiene que ver con el espacio en el que se sitúa el mural.

Generalmente la pared en la que se ubican los murales puede poseer una superficie con relieve irregular, muchas veces con manchas o marcas causadas por la humedad o la falta de mantenimiento adecuado. La técnica utilizada debe ser lo suficientemente flexible como para actuar sobre superficies con dichas condiciones y dar como resultado una impresión de imagen visible desde las distancias en las que transitan los

actores urbanos. Además de que al estar situada en un espacio abierto y público, la imagen debe poder resistir el paso de los agentes climáticos y el transcurso de los días sin que se altere su diseño original<sup>10</sup>.

A su vez, necesidad de hallar un determinado espacio que permita reproducir el mensaje en todas sus condiciones, da idea de una cierta necesidad de los autores de poder instalarse en la memoria de la ciudad, más allá de la perdurabilidad concreta de la que puedan llegar a gozar cada uno de los graffitis. Poder conseguir un espacio o superficie “óptima” puede, no sólo asegurar la durabilidad material del mensaje, sino también un acercamiento a la idea de masividad, de poder llegar a ser leído, o quizás solamente visto, por una audiencia lo más extensa posible.

Más allá de las pretensiones de los autores, y la necesidad de encontrar espacios legítimos para reproducir estos discursos, el espacio es un “fenómeno librado a ciertos azares y a algunas certezas técnicas” (Groisman, 2007).

El tiempo es otro elemento constitutivo que ha condicionado la producción de las piezas, y que se puede relevar mediante el reconocimiento y la lectura de la pieza.

Al ser una intervención ilegal (sin autorización explícita del frentista o dueño de la pared) debe ser realizada con la menor duración posible, ya que es factible que los

---

<sup>10</sup> Sobre esto Claudia Kozak escribe: “Las paredes de la ciudad –justamente porque quedan libradas a la intemperie- cuentan más fácilmente su propia historia a través de muescas, huecos, protuberancias, desgastes y renovaciones frente a la homogeneidad material de las pantallas que pueblan nuestra vida cotidiana” (Kozak, 2004: 70). Esta comparación que realiza la autora entre pantallas virtuales y paredes, se podría aplicar a la pared como soporte material versus el lienzo o el espacio de trabajo tradicional que utiliza cualquier artista.

vecinos se alerten o se realice algún tipo de denuncia sobre la actividad que está llevando a cabo el artista.

El tiempo es crucial, y demanda una técnica artística que pueda cumplirse en un tramo breve, con cortos períodos de secado entre cada capa de pintura y a medida que va progresando el diseño.

Los tres casos presentan imágenes con planos de color sin demasiada superposición, además de haber sido realizados con técnicas de secado relativamente rápido, como pueden ser el uso de aerosoles o pinturas sintéticas.

## A MODO DE CONCLUSIÓN.

---

En un contexto social e histórico en el que las instituciones tradicionales han perdido gran parte de la potencia cohesionadora que las caracterizaba hasta mediados de siglo XX, cierto vacío de representación legítima aparece como una de las problemáticas centrales que impide que se posibilite un encuentro colectivo legítimo.

Esta pérdida ha llevado a varios grupos de artistas y actores urbanos a intervenir estos espacios en búsqueda de representaciones alternativas de los sentidos sociales de la ciudad, aumentando en los últimos años la proliferación de este tipo de imágenes.

Este mecanismo de reapropiación de las paredes públicas, es un acto de comunicación que genera la circulación de sentidos, como discursos que convocan a la transformación de los espacios tradicionales: la reutilización y reapropiación de los muros, con el objetivo de otorgarles una nueva función representativa en el espacio de la ciudad, otorgándoles el reconocimiento necesario como procesos de comunicación legítimos.

Estas manifestaciones contemporáneas, en su materialidad de graffitis murales, resultan siempre de naturaleza comunicativa e invitan al transeúnte a no esquivar la mirada, demandando cierta atención por parte de la sociedad en general, a través de la contradicción que genera la aparición de estas pintadas en el espacio en el que son realizadas: la intervención de la cultura urbana en el lugar físico de la ciudad.

Estas piezas pueden ser consideradas como discursos, producto de ciertos intercambios simbólicos que suceden en un contexto particular -el de la ciudad- de la

misma manera que se generan otros tipos de discursos que circulan en el mismo ámbito metropolitano, y que gozan del reconocimiento oficial de las instituciones tradicionales.

Del mismo modo, los graffitis ejercen una intervención en el plano del espacio enunciando ideas y deseos en torno al sentido social de la vida en la que los autores (como actores sociales) están sumergidos y forman parte. Y en base a los recursos técnicos y pictóricos que utilizan (color, formas, composición de elementos) cada práctica urbana de este tipo juega con la percepción del transeúnte y propone un cambio de orden, “se opone a la ceguera urbana causada por lo cotidiano” por lo que invita a un reconocimiento, por más efímero y breve que sea, de aquellos que transitan frente al mural (Kozak, 2004: 71)

En todas estas piezas puede leerse una intención de reapropiación de las paredes y un objetivo de enunciar un nuevo tipo de discurso, reemplazando al discurso del muro tradicional como límite divisorio de la ciudad moderna, orientada más por la interrupción estética y colorida en el territorio planificado de la ciudad, que por una denuncia puramente textual o léxica.

Se puede afirmar entonces, que el graffiti mural como proceso comunicacional, en su concepción más moderna, ha logrado nidificar en las ciudades contemporáneas como discurso de representación alternativa de la ciudad. Utilizando el recurso de lo visual (el arte) esta práctica comunicacional funciona como discurso urbano transformador del orden espacial que organiza y jerarquiza la ciudad.

En estas prácticas discursivas reside cierto espíritu crítico hacia las condiciones de vida y el entendimiento conceptual de la ciudad en general, y operan como discursos que “juegan con lo alternativo de la imagen, irrumpen en el orden habitual para disparar el mecanismo de la imaginación, para crear nuevas imágenes del mundo y de ellos

mismos” dando lugar a nuevos discursos a partir de los recursos provistos por el universo de los medios de comunicación de masas (Canevacci, 2008: 13).

Como reflexión final, resulta importante remarcar que la posibilidad de considerar las piezas de intervención urbana como discursos o producciones de sentido, e indagar sobre ellas como fenómenos sociales (Verón, 1988) permite hacerlas salir del lugar de “tímidos gestos en las paredes” para comprenderlas como signos culturales de la sociedad actual, y sirviendo como modo de aproximación a la comprensión de la ciudad (Indij, 2011).

Si bien esta investigación no resulta una llegada definitiva, ciertamente busca aportar los argumentos teóricos y metodológicos necesarios para poder describir al graffiti mural como una práctica comunicacional legítima, y como tal, como vehículo que posibilita la transformación y el encuentro en el espacio de las ciudades. Con el objetivo, a su vez, de ofrecer un acercamiento a la mirada sobre estos fenómenos culturales, y aportar puntos de vista desde los cuales seguir tejiendo interrogantes en relación al tema.

# ANEXO.

## EVENTO MINI PIXEL ROSARIO.

---

**Plataforma Lavardén 21 y 22 de marzo de 2014.**

Mediante el contacto establecido con uno de los grupos de interés que realizan murales graffitis en Rosario, se ubicó un evento sobre diseño que convocaba a varios artistas graffiteros de la ciudad y algunos países de Latinoamérica.

Mini Pixel, que deviene del festival latinoamericano de diseño “Pixelations”, es un evento interdisciplinario que presenta diseño gráfico, ilustración, fotografía, y conferencias y workshops referentes a la temática.

El 2014 fue la primera vez que el festival desembarcaba en la ciudad de Rosario, por lo que significó una novedad interesante para los seguidores de la cultura visual.

En el evento se concretó una entrevista breve con los integrantes del grupo **Calavera Don't Chilla**. El grupo está conformado por María Laura y Pablo, una pareja que se conoció hace aproximadamente 6 años, y comenzaron a trabajar en el mundo del diseño un año después. Vienen del diseño gráfico y la arquitectura, y comenzaron primeramente a trabajar con la técnica de estencil y sticker bombing<sup>11</sup>, volcándose

---

<sup>11</sup> La técnica de sticker bombing, sticker slapping, slap tagging, sticker tagging es práctica de arte callejero en la que se imprime o se dibuja sobre una superficie adhesiva, generalmente diseños en serie, para pegarse en las calles.

más tarde hacia experiencias de mayor superficie, hasta llegar al arte urbano.

A partir de la entrevista mantenida fue posible advertir gran cantidad de historias y anécdotas sobre jornadas de pintura, en las cuales el papel de los vecinos y los transeúntes que pasaban cerca de la intervención fue crucial. En la mayoría de sus historias se pudo observar una relación positiva entre los artistas y los vecinos, quienes muchas veces alentaron a la pareja que estaba realizando las pintadas, y en varias ocasiones hasta se acercaron con comida o bebida, a modo de regalo y para colaborar de alguna manera con la actividad de los artistas.

Si bien algunos dueños de locales han contratado a CDC<sup>12</sup> para pintar los frentes de sus comercios, María Laura y Pablo intervienen también paredes en su mayoría “ilegales” (sin permiso legítimo del frentista) pero mantienen una norma fundamental en relación a su trabajo: las paredes elegidas deben siempre frentes de baldíos, casas abandonadas, o muros a los que la ciudad ha renunciado. Suelen hacer una consulta popular, previa a sus trabajos, en los cuales preguntan a los vecinos de la cuadra si saben a quién corresponde esa pared, si vive alguien, o si acaso el dueño podrá reaccionar de manera inesperada cuando vea el graffiti mural impreso en su frente.

Para ellos es importante también “cuidar la pared”, no realizar pintadas sobre trabajos ajenos, mantener una estética “prolijas” (“que embellezca y no manche”) y fundamentalmente no participar de contestaciones entre clubes de fútbol mediante pintadas.

---

<sup>12</sup> CDC: sigla para Calavera Don't Chilla, con la cual suelen firmar en varios trabajos.

Cuando se les preguntó sobre la relación o diferencia que pueden establecer entre pintadas legales e ilegales, el punto que enunciaron fue la “tranquilidad”. Las pintadas ilegales suelen generar ambientes algunas veces incómodos, ya que los autores se someten al riesgo de ser detenidos por la policía (varios de sus colegas artistas han sufrido este tipo de detención) por realizar ese tipo de actividades. Pero más allá del riesgo, comentaron también que siempre existe un placer por hacer algo que se sabe prohibido, y que tiene que ver con las ganas de intervenir paredes sobre las que saben que no podrán conseguir permiso.

En relación a la práctica transgresora, de intervenir muros de manera ilegal, sostienen que es importante y necesario para cualquier artista o banda salir a la calle: “dibujamos siempre, pero si nos quedamos en el papel la gente no nos ve”. Insistieron en la potencialidad que arroja la calle para que los artistas sean reconocidos por la sociedad, lo que muchas veces genera la posibilidad de ser invitados a participar en eventos o ferias de diseño, o ser contratados por privados para realizar murales en bares y locales comerciales.

# BIBLIOGRAFÍA

---

**Tulio Hernández.** "Ciudad, espacio público y cultura urbana". Editorial Fundación para la cultura urbana. Caracas, 2009.

**Barbero Jesús Martín.** "Las transformaciones del mapa cultural: una visión desde América Latina". Revista Ámbitos, 1999.

**Barthes Roland.** "La aventura semiológica". Paidós, 1985.

**Barthes Roland.** "Retórica de la imagen". Paidós. Barcelona, 1986.

**Bauman Zygmunt.** "Modernidad Líquida. Polity Press and Blackwell Publishers Ltd", 2000.

**Bell Daniel.** "El advenimiento de la sociedad postindustrial". Alianza. Barcelona, 1976.

**Canclini Néstor García.** "Imaginarios Urbanos". Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

**Canevacci, Massimo.** "Cuerpos-Espacios sonoros: Disonancias en la metrópoli comunicacional". Universidad Nacional de Roma. Roma, 2008.

**De Certeau Michel.** "La invención de lo cotidiano I: Artes del hacer". Gallimard, 1974.

**Ferrer Christian.** "El mundo inmóvil". Prólogo a *La sociedad del espectáculo* - Debord Guy. 1967.

**García Delgado Daniel y Ruiz del Ferrier Cristina.** "El nuevo paradigma. Algunas reflexiones sobre el cambio epocal". FLACSO. Buenos Aires, 2013.

**Groisman Juan Cruz.** "La Comunicación Gráfica Pública Marginal. Documentación y análisis de Graffitis, Stencils y Afiches". Editorial Universidad Nacional De Cuyo. Mendoza, 2007.

**Hollman Verónica.** "Murales para mirar, murales para hablar: la cuestión ambiental desde la mirada juvenil". Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales. 2009.

**Kozak Claudia.** "Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas". Libros del Rojas. Buenos Aires, 2004.

**Kozak Claudia.** "No me resigno a ser pared". Revista Artefacto. Buenos Aires, 2008.

**Londoño Villada Claudia Mónica.** "Arte público y ciudad". Editorial Universidad Tecnológica de Pereira. Colombia, 2009.

**Michel De Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol.** "La invención de lo cotidiano II: Habitar, cocinar". Gallimard, 1980.

**Monleón Mau.** "Arte Público - Espacio Público". Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2009.

**Muñoz-Torres Juan Ramón.** "Abuso de la metáfora y laxitud conceptual en comunicación". Universidad Complutense de Madrid, 2012.

**Pi Arias María Cristina y Contreras Robledo Norton.** "Del grabado rupreste al graffiti". <http://www.robertexto.com> - 2007

**Quevedo Luis Alberto** Prólogo en *Imaginarios Urbanos* - Canclini Néstor García. - Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1997.

**Reguillo Rosana.** "Ciudad y Comunicación: la investigación posible". En *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI* - Orozco G. Ediciones de la Torre. Madrid, 2000.

**Reguillo Rosana.** "La clandestina centralidad de la vida cotidiana". Causas y azares. Buenos Aires, 1998.

**Ruiz Manuel Delgado.** "Etnografía del Espacio Público". En *Espacio y territorio, miradas antropológicas* - Provansal Danielle. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2001.

**Salazar Tania Cruz.** "Writers, taggers, graffersy crews. Identidades juveniles en torno al grafiteo". Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM. México, 2006.

**Sarlo Beatriz.** "Escenas de la vida posmoderna". Espasa Calpe. Buenos Aires, 1994.

**Silva Téllez Armando.** "La ciudad como comunicación". Tercer Mundo Editores. Bogotá, 2012.

**Silva Tellez Armando.** "Una ciudad imaginada. Graffiti expresión urbana". Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1986.

**Vea Eduardo.** "Rosh333, decorador de exteriores". Revista Yorokobu. Barcelona, 2013.

**Vera Paula** "Disputas en la construcción simbólica de las ciudades. El caso Rosario". La Trama de la Comunicación. Universidad Nacional de Rosario, 2012.

**Verón Eliseo.** "La semiosis social." GEDISA. Buenos Aires, 1988.

# AGRADECIMIENTOS

---

A Clara, por la orientación y el interés compartido.

A Tati, por ser guía y por reconocirme y hacerme reconocer como una (casi) profesional en el campo.

A los artistas y graffiteros que ofrecieron su trabajo y su tiempo *porque es bueno que el graffiti despierte otras cosas.*

A mis padres, por el amor y el empuje desde siempre.

A mis hermanos, por la convivencia más delirante y maravillosa.

A mis amigas, por el acompañamiento, las flores y los festejos con cada paso avanzado.

Al Novenové, por ser refugio invaluable de catarsis académicas y de todo tipo.

A Lucas, por los motivos infinitos, por la ternura y la paciencia.