



Trabajo Práctico

Diseño y Comunicación

EL GRAFFITI: UNA MANIFESTACION URBANA QUE SE LEGITIMA.

apellido y nombre | Alex Didier Camargo Silva

legajo | 40879 e-mail | Alexcamargosilva@hotmail.com

Seminario de metodología de investigación II.

asignatura | _____

docente | Prof. Magali Turkenich.

carrera | Master en Diseño. comisión | _____

cuatrimestre | 4/2007 fecha de entrega | 10/09/08



www.palermo.edu

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPITULO I. INTERVENCIÓN URBANA.....	15
1.1 Definición.....	15
1.2 Las dos propuestas.....	18
1.2.1 Expresiones del arte en vivo.....	19
1.2.2 Expresiones en el cuerpo de la ciudad.....	20
1.3 Representarse en las calles.....	26
1.4 Escenarios urbanos.....	31
CAPITULO II. EL GRAFFITI.....	35
2.1 Definición.....	35
2.2 Las 3 categorías de análisis.....	40
2.2.1 Forma.....	40
2.2.1.1 Espacio.....	43
2.2.2 Color.....	44
2.2.2.1 Diagrama de la comisión internacional de iluminación.....	47
2.2.3 Mensaje.....	50
2.2.3.1 El rol de la forma y el color frente a la metáfora y la metonimia.....	59
CAPITULO III. HISTORIA DEL GRAFFITI.....	66
3.1 Historia.....	66
3.2 Estados Unidos.....	66
3.2.1 La ruptura de Haring en los años 80.....	73

3.3 Argentina.....	76
3.4 Graffitis en Buenos Aires.....	85
3.5 Clasificación del graffiti: según su contenido.....	88
CAPITULO IV. DOMA.....	90
4.1 Historia.....	90
4.2 Cuadro comparativo DOMA.....	96
4.3 Color.....	100
4.4 Forma.....	107
4.5 Mensaje.....	111
CONCLUSIONES.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	126

INTRODUCCIÓN

Si bien es cierto que, no es el primer análisis que se realiza a las llamadas manifestaciones urbanas, tampoco puede pensarse que, éste será el último asomo de una descripción efectuada a una manifestación del lenguaje callejero.

De tal forma que, lo pretendido en ésta investigación es destacar el trabajo de algunos sujetos que se preocupan por brindarle a la sociedad de manera creativa una forma de expresión poco apreciada y valorada, la cual, por el contrario pretende mostrar es la pasividad en la que caemos los ciudadanos al no buscar mecanismos de expresión y protesta, frente a todos los acontecimientos de nuestro alrededor.

Cabe anotar que las intervenciones urbanas son el reflejo del imaginario radical de los sujetos, los cuales se plasman en escenarios urbanos como una forma de resistencia o protesta. Al respecto Guérin y Azás aseguran que:

Las intervenciones urbanas surgen como expresión del imaginario radical instituyente en función de subvertir los mecanismos de captura que pretenden fijar la imaginación de los individuos mediante la normalización. Los diferentes grupos de intervención urbana conforman la resistencia que, al no hallar lugar de expresión entre

los legitimante adjudicados, toman los espacios públicos de la ciudad como escenarios para sus manifestaciones, irrumpiendo el orden establecido. Se presentan haciendo visible su oposición al imaginario instituido y creando nuevas significaciones sobre lo establecido. (2006).

De acuerdo con este planteamiento, ésta intervención como expresión en sus múltiples manifestaciones: graffiti, stencil e iconomakers entre otros, permiten sacar a las personas de la rutina visual y estética urbana; sin dejar de lado la contaminación visual, propia de las grandes ciudades capitales suramericanas, en donde cada manifestación en particular cobra una forma común de expresión.

Es así como de un mar de formas que se presentan en la ciudad nos inclinamos por el graffiti, debido a que, desde mucho tiempo atrás, ha sido la compañía, y el paisaje común del transeúnte que se mueve en medio de un mar de manifestaciones, y expresiones visuales producidas por la misma ciudad, manifestaciones que son aprovechadas o desaprovechadas por el individuo como ha querido.

Por lo tanto, son varias las razones por las cuales tomamos ésta manifestación como objeto de estudio, entre otras, porque nos parece, que esta proliferación del graffiti en el territorio suramericano se ha venido intensificando cada vez con más fuerza, a tal punto, de

llegar a incentivar a varios autores o estudiosos como es Claudia Kozak, quien expuso:

...todo comienza para mí con un vago impulso que dirige hacia la pared. Graffitis, pintadas, murales y otras intervenciones visuales al margen de las señales de tránsito y de la grafica publicitaria que en este punto hacen ruido en relación con mis intereses, se descubren como poderosos lenguajes que hablan en silencio pero con insistencia. Lenguajes empecinados, saturados, a los que no siempre se presta ojos más allá de la rápida mirada distraída, no involucrada. (Año 2004, pagina 10).

Al igual que Kozak, hay diferentes autores que han estudiado este fenómeno y ven en expresiones como el graffiti, una forma de dar crédito a sus ideas a través de sus "pinturas", y qué sin duda, en muchas ocasiones pasan inadvertidas.

Ahora bien, para poder llegar a estudiar los mensajes presentados en los muros de una ciudad, es importante tener en cuenta las categorías de análisis en las cuales nos vamos a basar.

Siendo estas las siguientes categorías:

Forma:

Es importante tener este concepto claro para saber como se perciben los objetos mostrados a través de las manifestaciones, por esto tomamos en primera instancia las ideas planteadas por algunos autores sobre éste

termino como lo son Madriz y Rodríguez (1996), y Malins (1990). Ellos analizan este término imaginando a una persona que se encuentra frente a objetos cuadrados, los cuales podrían ser esculturas, u otros muchos existentes.

En primer término, lo primero que se fija es un conjunto de formas, y éste conjunto se identifica según su contorno, figura o perfil externo, de tal modo que, a dicha concepción le da el nombre de forma al aspecto externo y propio que nos define a primera vista cada una de las cosas o seres que percibimos.

Para darle un poco mas de solides a esta definición es importante resaltar lo dicho por Arnheim (1997) en su análisis de la forma diciendo que, el conocimiento de las personas y la observación están íntimamente ligados, ya qué creamos ideas mentales, como por ejemplo, muchas veces vemos una parte del cuerpo humano y nos imaginamos el todo, de igual forma se debe tener presente que, la forma de los objetos en muchas ocasiones no tienen que coincidir necesariamente con los limites efectuados del cuerpo físico, es decir que, las características espaciales y esenciales de un objeto dan la forma que el sujeto desea darle.

Color:

En esta categoría, teniendo muy en cuenta que existe una extendida opinión sobre este tema; nos apoyamos en lo dicho por Arneim (1997), donde él analiza y afirma, que el color puede hacer reaccionar al que lo esta viendo basándose en las asociaciones que evoca.

Igualmente es indispensable saber que, en este tema la experiencia de una persona se adquiere al ser provocada por algo que ella misma ya conocía sobre un color en especial.

Mensaje:

Para este punto nos basamos en dos autores principalmente, en primera instancia nos basaremos en Faucault (2004), quien estudió la parte del mensaje desde un cuadro realizado por Magritte, siendo para Foucault un revolucionario reaccionario, ¿Que se quiere explicar con esto?, que Magritte odia la contemplación, es decir el cuadro perfecto, no permite la contemplación y sentimiento trivial desprovisto de interés, por lo que él pide una participación intelectual en sus cuadros, los cuales son instrumentos para pensar, como metamorfosis de ideas en imágenes, y modos inusuales de hacer vivir el pensamiento.

No obstante, para poder hacer sus cuadros necesita apoyarse en gran parte de su trabajo en la forma y el color, para que así sus espectadores puedan apreciar o por lo menos leer el arte que él quiere brindar y, llegar o no llegar, a entender el mensaje, tema que ampliaremos mas adelante.

De esta manera se puede apreciar como la forma y el color son dos conceptos que nos despiertan muchas imágenes y sensaciones, que a su vez nos permiten experimentar diferentes formas de expresión al momento de tenerlas en frente, ya que, son diferentes signos plasmados en los muros, y como signo, tiene uno o varios significados a los cuales se les considera como denotado, entendiéndose como la relación por la cual cada signo visto hace referencia a un objeto, un hecho o a una misma idea, siendo hasta este punto el papel del receptor un papel pasivo.

También debemos tener en claro que, además de denotar los signos suelen cargarse de unos valores añadidos que varían según la persona o el contexto cultural, entre otras muchas variantes, razón por la cual a ésta serie de valores añadidos se denomina sentidos connotados, donde

el papel del receptor es más activo poniendo en juego una serie de mecanismos de interpretación, que como ya se mencionó, varían según el contexto o la persona.

Esto muestra cómo muchas de las imágenes que vemos a diario en los muros manejan una retórica de la imagen, ya que estas juegan constantemente con los sentidos connotados, haciendo a su vez que el receptor también juegue de alguna forma mental (interpretación), haciendo que el responsable de transmitir el mensaje se encargue de hacerlo de una manera sutil, de una forma más elaborada y que al mismo tiempo la comunicación sea más atractiva e interesante. Todo esto lo maneja Barthes, lo que ampliaremos en el capítulo dos.

Así las cosas, para poder interpretar mejor los graffitis a estudiar y poderles dar un buen contexto de cómo se han tratado a lo largo de la historia, es necesario remitirnos a los sucesos mundiales de los muros a lo largo de los años; y es en la misma historia del género que refleja el desarrollo de la evolución que ha tenido.

Al respecto, la evolución de la historia del graffiti nace en Estados Unidos, específicamente en el Bronx de New York, en donde el *wrinting*, arte que consiste en

pintar en paredes y trenes, nace en el afán de comunicar y llamar la atención de la sociedad, también se conoce como la época de los *glans bombing*.

Ya a finales de los años setentas en New York, los jóvenes empiezan a poner sus nombres o seudónimos en los muros de sus barrios, apareciendo el *Boom* de estilos implementados, en los que se plasma la "firma" con un propio estilo evolutivo.

Ya en los años 80 se da una ruptura a esta evolución, de lo que se venía trabajando en las calles de Norte América y se observa cómo esta expresión empieza a mostrar otra propuesta muy diferente en los muros, la cual ya no recae tanto en el empirismo, sino que, se mezclan conceptos que se dieron desde la academia. Uno de los exponentes más representativos y pioneros de esta transformación fue Keith Haring.

Haring es pieza clave en este estudio, pues constituye el antecedente inmediato más relevante en el estilo que más adelante analizaremos; por el momento sólo resaltaremos que Haring fue el nexo entre los artistas autodidactas y la corriente principal de artistas jóvenes, responsables de una forma impactante de expresión popular. Su

actividad frenética de graffitista le llevó a hacer pinturas en prácticamente todas las estaciones de metro de New York. (www.biografiasyvidas.com).

Éste tipo de arte que tuvo su origen en Norte América se populariza un poco más en Buenos Aires - Argentina, ya que allí, en su comienzo, dicha expresión es relacionada con la protesta política, y pintadas de grupos musicales.

Por esta razón, se considera importante analizar la historia del graffiti en Argentina, realizando un análisis comparativo, y dilucidar el tratamiento dado a éste, encontrando los cambios que a tenido dicha manifestación en este país y su influencia con la historia del arte callejero norteamericano.

A propósito de lo mencionado, el importante semiólogo Armando Silva, que ha estudiado el fenómeno de los imaginarios urbanos asegura que:

A diferencia de los relatos de humor, de uso más colectivo e incluso más elemental y con menor control social, el graffiti, por naturaleza instaurado por el lomo de una prohibición (la prohibición de escribir sobre espacios públicos, la prohibición de decir lo que se dice, etc.) ya nace con ciertas exclusiones que lo condicionan a una circulación mas restringida y a cierto ideario particular. (Año 1986, pagina 24).

Si bien, es cierto que el graffiti nace como una iniciativa compilatoria de la protesta y la falta de

espacios de expresión por parte de los jóvenes, éste también surge como una forma de expresar lo prohibido creativamente con estética en el muro, es decir, que el graffiti no sólo representa libertad, sino que también expresión y goce. Es así como muchos han catalogado al graffiti como una manifestación con ideas profundas y con sentido, que a su vez adornan de forma especial la ciudad.

Con base en lo anterior es necesario hacer la siguiente aclaración, en tal entendido el graffiti ya no es visto como legítima expresión de protesta en la que se incorpora un mensaje claro, directo a un grupo social en particular, sino que éste contribuye al embellecimiento y ornato de la ciudad, la delimita, define y dibuja.

Estas profundas contradicciones plantean dos visiones: una desde lo incómodo y molesto de la expresión, y otra desde lo legítimo, ya sea por su manifestación de protesta o por su contenido estético. Y este es el punto de partida para tomar objeto de estudio a un grupo de graffiteros de Buenos Aires, que se hace llamar DOMA, a quienes han catalogado como una guerrilla urbana, qué así como Haring, presentan sus trabajos combinando lo que han aprendido en la academia con el empirismo.

Para tal efecto, revisamos su constitución desde 1998, fecha en la que surgieron con sus mensajes callejeros hasta llegar a los trabajos que hoy en día nos muestran, pasando por un análisis de forma, espacio y color, conjuntamente con su contenido. Para tal fin, hemos recurrido al conocimiento que nos ofrece la semiología de los mensajes. Al igual trabajaremos en conjunto con el grupo argentino del color, para poder interpretar de una forma más técnica lo expuesto en los muros por estos artistas, para así llegar a un cuadro final donde podamos explicar lo que vemos o la forma de interpretar lo dicho por estos artistas callejeros.

Este cuadro comparativo estará apoyado en enfatizar la parte técnica propuesta por estos autores, partiendo de cuatro muestras gráficas, es decir cuatro graffitis; y así finalmente poder ver y entender de cierta forma el juego de la metáfora y la metonimia que tienen estos trabajos del grupo DOMA. Estos términos los explicaremos y definiremos en el capítulo dos de este trabajo.

CAPITULO I. INTERVENCIÓN URBANA

1.1 Definición.

Teniendo en cuenta en el momento histórico en el que nos encontramos actualmente, se hacen casi imperceptibles un sin fin de intervenciones urbanas las cuales por alguna razón ideológica o motivaciones personales toman la ciudad como suya para poder manifestar sus pensamientos y se hace necesario llamar la atención sobre estas manifestaciones urbanas cargadas de significados y estética.

Tales manifestaciones hacen su aparición en la ciudad de forma efímera y momentánea y tienen como objetivo principal hacer visible lo que acontece en la sociedad, utilizando la calle como su soporte.

Así es que la arquitectura se mezcla con los edificios y el paisaje urbanístico para ofrecer todo un soporte de manifestaciones plásticas que afean o embellecen la ciudad.

Igualmente, es importante resaltar y diferenciar las intervenciones urbanas suficientemente elaboradas de

aquellas que se basan en la espontaneidad, motivados por una catástrofe originada en alguna parte del casco urbano, y que se asemejan a aquellos creados por marchas o protestas, hechos escandalosos, previos o posteriores a un suceso político, o también relacionados a una circunstancia social recién ocurrida.

Al respecto Guérin y Azás (2006) afirman que las intervenciones urbanas, tales como aquellas acciones que irrumpen en el espacio público, tienen como característica esencial un reclamo o denuncia que se manifiesta de manera artística. Esta característica las diferencia de una marcha convencional y motiva la atracción de los ciudadanos que circulan por la ciudad.

De acuerdo con lo anteriormente reseñado, se están discriminando algunas intervenciones urbanas que para nosotros, no pasan de ser simples expresiones urbanas de "explosión", denominadas así, porque son las que surgen minutos después del problema, por todas las calles, sin tener una verdadera estética, usándolos más, como una liberación de sentimientos, de una acción-reacción momentánea y sin estrategia.

Una forma de explicar esto que estamos tratando es si nos referimos a lo estudiado por Jean Marie Girard sobre el

concepto de estética ya que de paso nos puede dar una mejor noción y explicar porque tomamos esta palabra de "explosión" para algunas manifestaciones, como también de paso nos da una muy buena guía sobre una de las tantas miradas que hay al concepto de estética, diciendo así:

Del mismo modo en pintura o en escritura se pueden modificar las formas y los colores sin acarrear sin embargo la modificación de los temas, pero el sentimiento que experimentamos si será alterado. Es que las palabras los colores, las formas y en música los sonidos no son esencial mente percibidos en tanto que ideas, en tanto que indicaciones de colores, de formas o de sonidos, sino en su cualidad, es decir, en su especificidad.

Sobre esta noción reposa esencial mente la diferencia entre la forma a la cual está ligado el contenido ideológico y aquella a la cual está ligado el contenido estético.

Tal es así mismo la razón por la que la conciencia estética no es espontánea, sino que requiere una atención muy particular, educación y afinamiento de los sentidos.

Siendo cualitativa, esta diferencia de naturaleza se debe, a fin de cuentas, a una diferencia cuantitativa en la percepción misma, o sea cuando la forma es percibida de la manera más exacta (o más bien tiende a esta exactitud). Por la agudeza máxima de percepción que requiere, la actitud estética constituye el dominio superior de la afectividad. (1970, página 14-15).

Compartimos lo dicho por Girard ya que pensamos, que las cosas que tienen un nivel de estética alto necesitan de más tiempo de observación, cosa que no pasa con las manifestaciones que decimos de "explosión"; porque como no tienen nada de estrategia a la hora de hacerlas o de llevarlas acabo es más fácil comprender porque están en las calles y entender lo que quieren emitir a la persona que va pasando, o al que valla dirigido.

Por lo tanto, se termina entendiendo hasta este punto que las intervenciones urbanas son en gran parte imaginativas y con alto sentido estético, lo cual permite el embellecimiento urbano e impide ser imaginado, a tal punto de estilizar la parte cruda de la realidad desde los ojos de cada autor.

Es después de llegar a pensar en algo así sobre las intervenciones urbanas y la belleza que en algunos casos pueden ser para quien las mira, que nos surge una duda importante planteada de la siguiente forma: ¿A mayor calidad de trabajo y estética, disminuye el impacto de la protesta o idea que se quiere plasmar?.

Esto se dice porque se cree firmemente, que estas manifestaciones son dadas para irrumpir en la trama que nos muestra la ciudad a diario y que como se ha dicho con antelación son en su mayoría efímeras y momentáneas.

1.2 Las dos propuestas.

Para poder llegar a entender mejor de que se tratan las intervenciones urbanas y poder mostrar nuestro grupo de trabajo (capítulo IV), hay que distinguir teóricamente entre aquellas intervenciones que utilizan el cuerpo

humano como significante primordial, la cual llamaremos expresiones del arte en vivo, y aquellas que utilizan el cuerpo de la ciudad como soporte, entendiendo como cuerpo de la ciudad los muros, fachadas, asfalto, y todo objeto que ayuda a limitar su territorio, la cual le pondremos como nombre, expresiones en el cuerpo de la ciudad.

1.2.1 Expresiones del arte en vivo.

En este contexto se encuentran los grupos teatrales callejeros, los cuales como dicen Guérin y Azás son "intervenciones artísticas callejeras en las que predomina la utilización del cuerpo para representar en la ciudad". (2006).

Estos grupos que llevan acabo estas intervenciones trabajan con su cuerpo construyendo con él la acción, en el lugar y tiempo determinado donde se encuentren, mostrando su trabajo.

La relación entre los grupos que utilizan estas intervenciones con la ciudad y el receptor, es momentánea; debido a que este tipo de trabajo es efímero, y una vez concluido, el único documento que lo puede registrar es el video o la fotografía.

1.2.2 Expresiones en el cuerpo de la ciudad.

Aquí se encuentran ubicadas las intervenciones urbanas que se apoyan en el cuerpo de la ciudad, generalmente en sus muros; ya que es acá, donde se desarrolla la intervención urbana que es materia de estudio de este trabajo.

Algunas de las tantas intervenciones que se pueden llegar a encontrar en las ciudades hoy en día, se presentaran en este escrito, porque son éstas las que de alguna manera poseen intrínsecamente un carácter estético, como bien lo afirma Sara Sáez, Pilar Portero, Custodio Pastor y Nuria Labari,

Aunque pudiera parecer que la mayoría de los que hacen streetart provienen del mundo del graffiti que han pasado a un nivel de madurez artística, pues no. Actualmente hay mucha gente haciendo intervenciones urbanas de todo tipo que no provienen del mundo del spray sino de la fotografía, el dibujo o el diseño grafico. Gente de todo tipo y de todas las edades que tiene necesidad de mostrar sus trabajos, de mostrar nuevas vías para hacer llegar sus mensajes o de darse a conocer dentro del mundillo del arte. Gracias a todos ellos, corren nuevos tiempos para el arte urbano y las calles se están empezando a llenar de cosas nuevas, frescas e impactantes. (2005).

Es así, como la ciudad se llena de expresiones vivas que pueden provenir del mundo del graffiti, pero que alcanzan su más alta madurez en diseños apoyados en lo gráfico y

en la fotografía y cobran todo su sentido desde el momento mismo de su creación.

De igual forma, nos parece pertinente mostrar algunas de las intervenciones que a nuestro juicio hacen ruido en la ciudad y que en este momento muestran un buen trabajo para el ojo de quien las observa. Es así que les presentamos las siguientes seis intervenciones:

a. Graffiti: éste es uno de los más nombrados a la hora de hablar de intervenciones urbanas, y en sí, es la piedra angular y el enfoque pretendido por este trabajo. Por esto, se le dedica un capítulo (CAPITULO II) a esta intervención, dejando solo para este punto una definición de graffiti, entendido como una manifestación de ideas que se llevan a cabo a través de incisiones o pinturas sobre alguna superficie en vía pública y que generan un impacto de forma racional o afectiva en los transeúntes. También inquietan y cuestionan al ciudadano. (Figura 0.1)

b. Pegatinas: se ven parecidos a los *tags* o firmas que se encuentran en gran parte de los vagones de los subterráneos o de trenes de cualquier ciudad. La

diferencia entre éste estilo y los graffitis, es que la primera permite una mayor elaboración previa reduciendo el riesgo de ser atrapados mientras los elaboran en las calles.

Ahora bien, estas pegatinas no se reducen solo a los *tags*, porque también se pueden encontrar diferentes figuras que representan a los autores de esta intervención. Uno de los sitios preferidos para colocar las pegatinas son las señales de tránsito. (Figura 0.2)

c. Iconomakers: en su mayoría este estilo es representado por dibujos graciosos e infantiles, en busca de un símbolo que identifique al "Iconomaker" para hacerlo fácilmente identificable ante los demás. Sáez, Portero, Pastor y Labari (2005) lo analizan diciendo que, al parecer las imágenes tienen más recordación que las palabras. Es entonces una buena fórmula de trabajo, apoyarse en imágenes que gustan a todo el mundo y de fácil recordación que atraen poderosamente la atención a simple vista. (Figura 0.3).

d. Publi o Rompe Marcas: este estilo mezcla el arte urbano y la publicidad, son muy parecidos a los Iconomakers, pero la diferencia radica, en que los Publi o Rompe Marcas se basan en darle vuelta a logotipos o imágenes corporativas, convirtiéndolos en unas divertidas pegatinas que en la mayoría de los casos son graciosas. (Figura 0.4)

e. Papel pegado: este tipo de expresión es poco usual ya que tiene un alto costo, a no ser que se realicen a mano, y muchos de los artistas callejeros no pueden darse el lujo de invertir mucho en sus obras. Son muy parecidos a los carteles publicitarios, en esta manifestación artística también se encuentran los "mosaicos", que son hechos en telas de cerámica, de colores o carteles luminosos. (Figura 0.5)

f. Stencil: es una manifestación que se trabaja a través de una plantilla, soportado en imágenes en su mayoría irónicas y en algunos casos su mensaje es dominado por un juego de palabras de doble sentido. (figura 0.6)



(Figura 0.1)



(Figura 0.2)



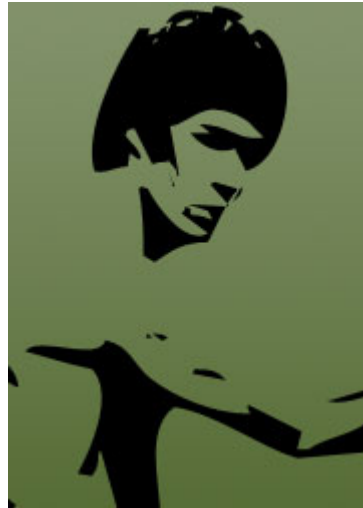
(Figura 0.3)



(Figura 0.4)



(Figura 0.5)



(Figura 0.6)

1.3 Representarse en las calles.

En este punto se pretende clarificar aún más las intervenciones antes referidas, haciendo alusión al carácter estético que le imprimen a la ciudad. Además, teniendo en cuenta que algunos de los autores que manejan o estudian estas intervenciones las han catalogado dentro del marco del *streetart*; como lo resaltan Sáez, Portero, Pastor y Labari al afirmar que: "Para los arquitectos una intervención urbana es mejorar un barrio a través de rehabilitaciones de edificios o creación de zonas verdes. ¿Pero qué es una intervención urbana para un artista? El

"streetart" acoge todas esas acciones que tienen como objetivo revitalizar las calles de la ciudad. Cualquier medio de expresión resulta un elemento válido". (2005).

Se hace necesario el manejo de tal concepto para poder llegar a decir que lo que se está representando en las calles es algo con un alto grado estético y, que de alguna manera, está contribuyendo a que en las ciudades se muestre una nueva cara distinta pero más agradable al transeúnte.

Esta idea podría ser aceptada hasta el punto en el que la intervención urbana contribuye al embellecimiento de sitios urbanos, pero no quiere decir que todo sea objeto de discusión si estas son o no, arte callejero.

En dicho sentido, intervenciones urbanas son aquellas expresiones que de alguna forma buscan sacar de lo cotidiano a los transeúntes, teniendo en cuenta que son los creadores de las obras los que plasman en los muros trabajos lo suficientemente elaborados para poder llegar al ojo del transeúnte, y así captar la atención de su obra. Un ejemplo de esto, son los Iconomakers pues llaman la atención a partir de una imagen graciosa.

Igualmente, la marginalidad es una característica de este arte joven que va creando sus reglas, momento a momento, pieza tras pieza. Así, el riesgo es otro elemento presente en este género, que influye fuertemente en la calidad de las obras y por ende en su mensaje. Su esencia también recae en la actitud combativa y en el reto a lo legal e instituido. Por ello, manifestaciones callejeras como son las del grupo de estudio de este trabajo; grupo DOMA (capítulo IV), apoyan lo que ya hemos mencionado como el cuerpo de la ciudad. Tema que será tratado específicamente en un capítulo más adelante.

Igualmente, debe dejarse muy en claro que las intervenciones urbanas se manifiestan mediante representaciones en las calles y estas mismas destacan una división que denominaremos individuo y ciudadano.

Es decir que lo pretendido por las intervenciones urbanas es minimizar al individuo que todos llevamos dentro y así sacar a relucir el ciudadano, entendiendo al individuo como el "enemigo número uno del ciudadano", porque es el ciudadano quien busca su bienestar a través del bien de su comunidad; mientras que el individuo, es una persona más pasiva que busca su propio bien sin importar lo que

pase a su alrededor, mostrando una desconfianza hacia una causa en común. (Bauman, 2003).

Para poder entender un poco más esta parte de individuo y ciudadano, desde el punto de vista del bien común, tomamos para esto la explicación que da Bauman diciendo que: "Toda actividad que emprendan los individuos cuando se juntan y todo beneficio que sus tareas compartidas les importen auguran una restricción de su libertad de procurarse lo que consideran conveniente para sí mismo por separado y no ayudan en nada a tales fines" (2003, pagina 41), es decir, explicando esto, son las dos funciones de utilidad que uno puede llegar a esperar y por lo menos desear a ser cumplidas por el poder publico, por una parte son los derechos humanos, y por otra parte la posibilidad de que todos vivan en paz, protegiendo la seguridad de las personas físicamente hablando y sus propiedades, encerrando a criminales en las prisiones y manteniendo libres las calles de ladrones, pervertidos, vagabundos y toda clase de extraños malintencionados que puedan quitarle el orden a la ciudad.

Frente a esto, son muchas personas las que rechazan intervenciones urbanas que quieren dar alusión a algún tema, sobretodo al político, y caemos en una constante desatención como transeúntes, ya sea porque no queremos

verlas o porque no las entendemos, como explicamos hace un momento, somos los individuos donde nuestro bien común es el simple hecho que todo lo que nos muestre la ciudad sea algo que no se salga de los parámetros establecidos y no nos haga desviar de lo que cada persona quiera hacer y quiera pensar para ella. Es así que seguimos compartiendo lo dicho por Guérin y Azás (2006), que las personas que hacen las intervenciones urbanas, al no ver espacio en los legitimantes adjudicados toman el espacio público para llevar a cabo sus trabajos y esto de algún modo esta perturbando en gran medida al individuo haciendo ver a estas intervenciones como un desorden público para él.

En consecuencia ésta situación no es de mayor trascendencia para el punto que venimos tratando, pero sí devela la aparente indiferencia que cobran algunos transeúntes frente a esta expresión.

Como conclusión de este punto podemos decir que las intervenciones urbanas se representan buscando llamar la atención y ser vistas por todas las personas, buscando interrumpir su cotidianidad, ya que al pasar siempre por el mismo sitio de la ciudad se puede estar llegando a replantear el concepto de pasar por obligación o placer. Es decir, es cierto que las personas tenemos una rutina

diaria en la cual hay diferentes trayectos de la ciudad que todos los días tenemos que recorrer, pero a los cuales no les prestamos la atención que en muchos de los casos se podría prestarles simplemente por el hecho que ya pasamos por desapercibido todo lo que se puede llegar a encontrar en dichos trayectos, ya que solo nos importa ir de un punto A un punto B, siendo nosotros los individuos los que hemos estado hablando que no queremos salir de los parámetros que rigen la ciudad y pasamos por ella en la mayoría de los casos solo por obligación y no por placer.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que indistintamente de la forma en que los grupos elaboren sus manifestaciones o expresiones, estas tienen un común denominador y es el de combatir de alguna forma lo que se le vende al individuo con un poco de humor y creatividad, aspectos reunidos en las obras del grupo DOMA (capítulo III).

1.4 Escenarios urbanos.

Al hablar de intervenciones urbanas y específicamente del graffiti, automáticamente éste nos remite a la caracterización de los escenarios urbanos propios de dicha manifestación. Así, el escritor del graffiti

percibe la urbe como una sucesión de espacios (casa, calle, barrio, ciudad, clase social, sistema etc.) que no está precisamente delimitado por su pertenencia a la parroquia o escuela, sino más bien, a su procedencia social y física. Por tanto, al preguntarnos ¿Quién define el espacio del graffiti?, podemos decir que es su mismo escritor quien lo determina a partir de un deseo de territorialidad que es innato en cada individuo y que lo incita a modificar la espacialidad circundante para hacerla propia.

Grupos como DOMA nos cuestionan acerca de la dimensión pública que cobra el graffitero, pues el uso de su alias nos remite a clandestinidad, confusión, alteridad y desdoblamiento. Por otro lado, los contenidos y sus formas nos plantean el tema de la estética de algunos sectores marginados de la ciudad.

Al respecto Sara Sáez, Pilar Portero Pastor y Nuria Labari, afirman:

Existe una gran polémica sobre el deterioro urbano que provocan algunas de estas manifestaciones artísticas, sobre todo el "tag". La mayoría de ellos prefieren colocar sus obras en los cascos viejos de las ciudades, muy degradados y donde normalmente se limpia poco. Las farolas, los cierres metálicos de los comercios, los portales o el mobiliario urbano son los sitios favoritos de los artistas callejeros más jóvenes. Los más mayores y con más calidad en sus trabajos, son los que casi siempre

aciertan con el lugar perfecto con buena visibilidad y respetando la arquitectura y el medio urbano. (2005).

Lo que se quiere decir con esto es que grupos como DOMA magnifican sus trabajos por insignificantes o simples que parezcan, pues plasman sus ideas con total maduración y han impuesto desde el principio una estética y lenguaje peculiar alcanzado por la práctica constante.

Ahora podemos afirmar, sin duda alguna, que estos trabajos en los muros se caracterizan por ser bien elaborados y no se quedan en una interrupción dentro de la ciudad de forma brusca y sin sentido, sino que todo lo contrario, pretenden que las personas se refugien en su componente estético al presentar al peatón de forma amable sus ideas o creaciones, pasando de ser algo incomodo y molesto, a ser algo que los sumerja en una reflexión, o por lo menos, los cuestione.

Eso que hemos llamado apropiación de las calles como escenarios urbanos, surge de la misma necesidad de expresión y exteriorización de sentimientos como una protesta o también por la simple creencia de transformar la sociedad a partir de la participación activa de estos grupos o autores; a diferencia de aquellos que buscan transformar la protesta en una forma más creativa y con

estética, como lo afirma Ribalta: "frente a las imágenes consensuales promovidas institucionalmente y cuyo efecto es la invisibilización o neutralización de conflictos". (Ribalta, 2005, página, 34).

Es decir, los autores transmutan la realidad a la cual están criticando en algo más fácil de digerir y permiten verla de modo que "despierte" interés en las personas. Por lo tanto, las intervenciones urbanas son más estéticas sin ocultar su protesta o en otras palabras, incorporan la técnica y la estética en la misma proporción.

Obviamente, y como se ha recalcado desde el comienzo, sólo tomaremos los graffitis del grupo DOMA de Buenos Aires, para entender si en esta intervención urbana se aplica lo afirmado anteriormente en este trabajo.

CAPITULO II. EL GRAFFITI.

Como se ha venido exponiendo a lo largo de este estudio, existen dos razones por las cuales hemos tomado las muestras del grupo DOMA. La primera tiene que ver con la gran cantidad de estudios sobre el graffiti que lo han catalogado y reducido al concepto de firma (*tag*), lo cual se separa totalmente del sentido que cobra esta expresión urbana. La segunda razón alude a la necesidad de revisar la historia de esta manifestación, sus orígenes, características, evolución y redes semánticas, para comprender hasta dónde prima lo estético sobre el mensaje y hasta qué punto pierde su esencia para mezclarse con el paisaje urbano.

Por lo anterior, se ha tomado a la ciudad de Buenos Aires como sitio de estudio donde se aprecia el trabajo del grupo DOMA, debido a que éste es lo suficientemente reconocido en el ámbito de las pintadas de los muros de esta ciudad.

2.1 Definición.

Hay una multiplicidad de conceptos en torno de lo que se entiende por graffiti. Denis Riout (1985) sostiene que el

vocablo proviene de la palabra italiana *graffiti*- plural de *graffito*; por su parte, Joan Garí (1995), Jesús de Diego (1997) y Lelia Gándara (2002), aducen que, etimológicamente, éste se origina del verbo griego *graphein* ("escribir", "dibujar", "garabatear"), que pasó al italiano como *graffiare*.

Regina Blume postula que el término *graffiti* proviene del italiano *sgraffito*. Se basa en el hecho que sus primeras inscripciones se habrían realizado utilizando la técnica del esgrafiado, entendiéndose éste como la incisión con algún elemento cortante sobre una superficie dura para dejar una huella. (Kozak, 2004).

Aunque estas definiciones atañen tan solo al origen etimológico de la palabra y no resuelven el significado moderno con el que se entiende esta manifestación artística, Alessandra Russo en su escrito *Activar el monumento*, plantea un concepto más amplio y determinante de la palabra al analizar los llamados *graffiti novohispanos*:

El término *graffiti* deriva del latín *scariphare*, es decir, incidir con el *scariphus*, el estilo (punzón con que escribían los antiguos en sus tablillas). En realidad ya en los *graffiti* de Pompeya el término *scariphare* aparece como sinónimo de *inscribere*, es decir cuando se trata de una inscripción que puede ser simplemente alfabética. En la antigüedad, el verbo que se encuentra

al lado de una incisión figurada es *pingere*. Hoy en día el término graffiti es utilizado sin distinción ya se trate de imágenes o de palabras trazadas con una punta metálica o con algún medio gráfico (lápiz, pluma, pintura, plumón, spray), sobre monumentos que no habían sido edificados para este uso. El graffiti es una expresión visual presente tanto en las culturas americanas prehispánicas como en Europa, Asia, África y Australia.

Como lo propone esta última cita, y para continuar con el estudio del graffiti, damos por sentado esta definición para efectos de nuestro trabajo. Además, incluimos la versión del semiólogo colombiano Armando Silva (1986), quien sostiene que el graffiti es "aquel conjunto de mensajes urbanos que de manera empírica y bajo un reiterado sentido común de asociar e identificar al muro, se acostumbra a denominar graffiti".

De acuerdo con esta apreciación se puede afirmar, entonces, que hay graffitis que surgen totalmente desde el lado de lo espontáneo y empírico, y que sus "autores" aprenden del error y acierto, como ya se ha planteado antes. Con lo cual, se acepta la afirmación de Silva. De igual modo, otra idea de este autor complementa lo dicho por Russo, cuando postula:

A diferencia de los relatos de humor, de usos más colectivos e incluso más elemental y con menor control social, el graffiti, por naturaleza instaurado sobre el lomo de una prohibición (la prohibición de escribir sobre espacios públicos, la prohibición de decir lo que se

dice, etc.) ya nace con ciertas exclusiones que lo condicionan a una circulación más restringida y a cierto ideario particular. (Russo, 1986, pagina, 62).

Sea como fuere, estas definiciones nos llevan a concluir que mientras los autores alcanzan un grado de maduración con sus trabajos, los graffitis suelen ser empíricos, caso de los "tags" o "firma" que se encuentran generalmente junto a las líneas del tren. Pero en otros contextos, cuando se hace referencia a la crítica y la protesta, los grafittis (como reconoce Silva) nacen con la prohibición de escribir en las paredes de espacios públicos; en otras palabras, la prohibición de decir lo que se dice. Los graffitis aparecen en las calles, irrumpen en el espacio urbano con el propósito de decir algo que, por ejemplo, se quiere callar o minimizar. En cierto sentido, es una forma de comunicación "clandestina" que intenta persuadir a los demás o sentar una voz de protesta. Debemos hacer claridad respecto a lo anterior, para abordar el estudio de la propuesta de trabajo del grupo DOMA.

Sin embargo, en este trabajo no se asumen los graffitis como una forma de protesta que hace alusión a algo político y que, como tal, es entendido por la mayoría de las personas; todo lo contrario, queremos hacer alusión al graffiti en el sentido de que "sacan a flote" algo que

supuestamente incómoda en la sociedad y que es la oportunidad para que los jóvenes expresen sus pensamientos en los muros urbanos.

Desde nuestro punto de vista, y con base en lo dicho por Russo y Silva, esta intervención se desenvuelve en un lugar que no fue destinado para ese fin (los muros); por esa razón, las obras se convierten en pasajeras o momentáneas, pero a fin de cuentas, éstas son el resultado de la manifestación de un artista callejero.

Entonces, podemos decir que los graffitis son una intervención urbana que busca expresar algo a los transeúntes, apoyándose en el paisaje de la ciudad (muros, asfalto, trenes, etc.). Así mismo, debe tenerse en cuenta que cada autor le da su toque personal al mensaje que está trabajando, algunos más estéticos que otros. Pero, de todas maneras, este tipo de graffitis tiene la intención de sacudir a la sociedad, de ponerla a pensar. Es aquí donde está la diferencia con esos otros graffitis que sólo muestran que alguien estuvo en un sitio y que no tienen mayor relevancia o trasfondo. Lo interesante es que los graffitis son ahora más creativos al "enfrentarse a la ciudad". Algunos tratan de llamar la atención al transeúnte mientras se hace la intervención;

otros, de una manera más estética, intentan darle "más vida a la ciudad" y pretenden por tanto, mantenerse un tiempo más en los muros de lo que perduran los graffitis habituales.

2.2 Las tres categorías de análisis.

2.2.1 Forma.

En este punto nos interesa resaltar la importancia de la forma y cómo la percibimos, pues esto tiene mucho que ver con lo que nos quiere dar a entender el grupo DOMA con su intervención.

Como se sabe, la forma nos puede transmitir diferentes expresiones sobre lo que se está representando, en este caso en los muros, con lo cual los artistas callejeros deben tener muy presente a los transeúntes para que éstos entiendan el trabajo que plasman sobre los muros.

Tomamos en primera instancia la idea que nos dan algunos autores sobre este término como lo son Madriz y Rodríguez (1996) y Malins (1990), analizando ellos este término, imaginan a una persona frente a objetos cuadrados, pueden ser esculturas u otros muchos existentes; lo primero que se fija es un conjunto de formas, este conjunto se identifica obviamente según su contorno, figura o perfil

externo. De acuerdo a esto se le llama forma al aspecto externo y propio que nos define a primera vista cada una de las cosas o seres que percibimos.

Si relacionamos esta definición con el graffiti, viene a ser muy cierto, puesto que la forma que le dan los autores a sus trabajos es muy importante para poder llegar a entender lo que estos mismos quieren expresar.

Siguiendo con la definición de este concepto y para complementar lo expuesto hasta el momento nos apoyamos en lo dicho por Rudolf Arnheim (1977). Él trabaja el concepto de la forma por el lado de la percepción visual, Arnheim explica que nosotros cuando miramos a la cara a una persona, tenemos presente de antemano el pelo de la nuca así no lo estemos mirando. Es decir, el conocimiento de una persona y la observación están íntimamente ligados al crear estas ideas mentales y observar cualquier cosa que pase ante nuestros ojos, que en este caso es la cara de una persona.

Se puede entender, que cuando observamos una parte del rostro de una persona, podemos imaginarnos el resto que constituye físicamente al sujeto ya que en el rostro se encuentran más detalles, por lo tanto para la memoria visual es mucho mas fácil construir una idea que si sólo

nos fijamos en el cuerpo y no vemos la cara. Así es mucho más difícil imaginar cómo es el rostro del cuerpo que estamos mirando.

También hay que aclarar, que en este trabajo estamos totalmente de acuerdo con lo afirmado por Arnhem (1977), que también la forma del objeto en muchos casos no tiene que coincidir necesariamente con los límites efectivos del cuerpo físico, es decir, las características espaciales esenciales de un objeto dan la forma que se desea. Si lo vemos en el campo de las intervenciones urbanas, para hacer una analogía con lo expuesto por Arnhem, el ejemplo que más puede ser tomado es el del stencil, porque en él no se toma toda la silueta de algo para representar, sino algunas partes importantes que dan la idea de lo que ellos quieren enunciar con el diseño de una plantilla. Con esto no estamos estableciendo que sólo el stencil trabaja bien la idea de la forma, se trata que ellos en su mayoría trabajen muy bien la producción de la forma con las plantillas que realizan.

También hay que tener en cuenta que la forma en muchas de las obras que se encuentran en la calle diferentes a los stencil, pueden llegar a cumplir lo que se está

planteando. Pero de algo sí podemos estar seguros: es muy importante manejar muy bien la producción de forma para que el mensaje no sea confuso para el transeúnte.

2.2.1.1 Espacio.

En este punto no nos queremos detener mucho tiempo, más bien es para concluir la idea que estamos planteando sobre la forma y no dejar conceptos sueltos en este tema.

Para lo anterior nos parece pertinente, por lo menos, tener una idea clave de cómo se mira el espacio en las artes visuales puesto que hay integrantes de DOMA que vienen de estas corrientes del diseño.

Inicialmente revisamos la definición de espacio que nos da Graciela Morotta quien afirma que: "El espacio construido es ilusorio, el espacio de la realidad es otro. Por lo tanto la verdad espacial se construye de otra manera, de la manera en que se suplanta la ilusión por el concepto de espacio tridimensional en el plano". (2006, página 29).

Hasta este punto (antes de ver el paralelo que llevaremos a cabo más adelante con unos trabajos del grupo de estudio), nos damos cuenta a simple vista que DOMA no trabaja mucho la idea de tridimensionalidad en sus dibujos, o por lo menos en las muestras que nosotros obtuvimos para el estudio, pero tiene claro el concepto de espacio para llevar a cabo las formas que le dan a sus "muñecos" o dibujos en los muros.

2.2.2 Color.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, expresamos lo que pensamos sobre nuestra realidad a través de un lenguaje que es especialmente personal y cognitivo. Esto es así hasta en las intervenciones urbanas y en el caso específico del grupo DOMA, primero al mostrar las ideas de forma y espacio, y ahora en esta parte referente al color.

Por esto mismo, para seguir con la misma línea de pensamiento, lo trabajaremos desde la visión de Arnheim (1977) quien analiza cómo el color puede hacer reaccionar al que lo está viendo, a sabiendas que existe una extendida opinión sobre este tema y sobre todo, que el color se basa en las asociaciones que evoca. Por esto mismo se mencionan los casos más básicos: el rojo es

excitante porque nos trae la idea de fuego, sangre y revolución. El azul es refrescante como el agua y el verde produce la idea de naturaleza. Pero esto debemos tomarlo con calma y tener presente cómo lo trabaja este autor, puesto que también hay que pensar el efecto que produce el color en las personas, en la mayoría de los casos, es directo y espontáneo, por lo cual hace pensar que es solo uno el resultado de una interpretación: la experiencia de una persona se adquiere al ser provocada por algo que ésta ya conocía sobre un color en especial.

Si hacemos una comparación con lo expuesto anteriormente sobre la forma, es mucho más fácil trabajar ésta que aquello que pueda llegar a producir el color, porque con la forma, al menos, se puede trabajar con aspectos más generales como muchas personas lo han hecho. Tal es el caso del componente espacial, el equilibrio o las mismas características de los contornos de los objetos.

Pero en esta parte el color es un poco diferente porque también se conocen conceptos básicos sobre la sensación del color como "la claridad intensa, la alta saturación y los tintes que corresponden a vibraciones de longitud de onda producen excitación". (Arnheim, 1977, página 278).

Esto de algún modo, quiere decir que un rojo brillante puro es más activo que un azul grisáceo apagado. Pero lo anterior, no demuestra la manera en que puede llegar a afectar al sistema nervioso para determinar qué se siente cuando se observa un color.

Tampoco queremos quedarnos en el punto de lo que puede llegar a percibir el cuerpo humano para determinar qué sensaciones producen los colores utilizados en diferentes situaciones, en este caso lo representado en los muros.

Por tal motivo, veámoslo desde la óptica del emisor y no desde el receptor, es decir desde la perspectiva de quien lo está enviando. Entonces se puede pensar que se utiliza el color como un lenguaje en el que el emisor se apoya para comunicar sus sentimientos y pensamientos. En este sentido es válido el aporte de Maria L.F de Mattiello y Diana Varela quienes afirman:

Dentro de otro contexto, recordemos las señales conocidas en todo el mundo por su color rojo o verde; el cromatismo de las banderas nacionales y/o deportivas, el uso del negro que generalmente indica una gran pérdida, el blanco la pureza o el rojo el peligro. En estos ejemplos no podemos negar que el color genera sentimientos que al menos por un instante pueblan nuestra mente. (2007, página 6).

Por lo dicho hasta este momento podemos pensar que el color puede llegar a manejar un fuerte lenguaje emocional, por lo tanto su interpretación puede llegar a ser muy susceptible de aceptación o de rechazo, como se ve en el caso de los graffitis, afirmación que se explicara más adelante.

Todos estos aspectos los vamos a tener muy en cuenta a la hora de estudiar los graffitis de DOMA para lograr una mejor interpretación de los mismos. Al hablar del color nos basaremos en un cuadro que maneja el Grupo Argentino del Color de Buenos Aires para medir los niveles que puede llevar una obra, en este caso los graffitis estudiados en este trabajo.

2.2.2.1 Diagrama de la comisión internacional de iluminación.

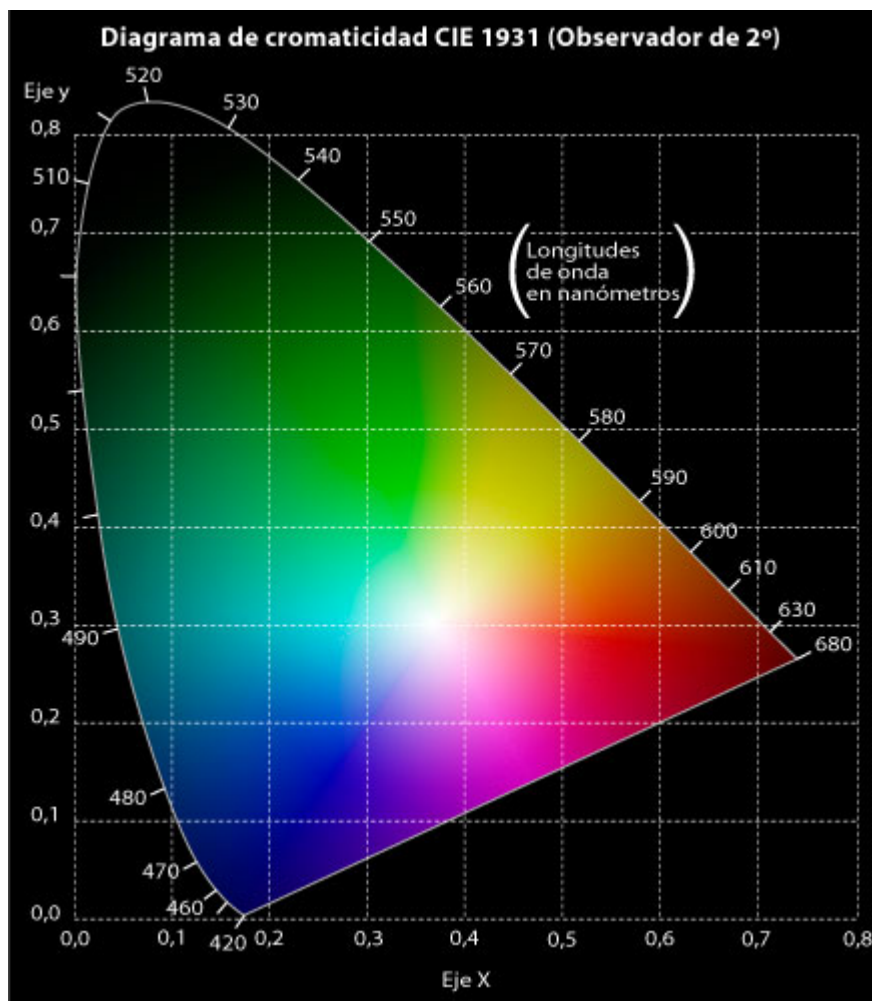
Acá queremos explicar de qué se trata este diagrama debido a que trabajaremos con base en los niveles de color que usa el grupo DOMA en su propuesta en los muros.

Este diagrama se propone no desde el campo de las artes o del diseño, que sería lo primero que podríamos pensar, sino desde el campo de la física. Desde 1931 y hasta

nuestros días se sigue utilizando este diagrama porque con él se pueden medir las mezclas del color, teniendo en cuenta el matiz y la saturación que lleva cada uno. Este diagrama cromático es analizado por dos físicos norteamericanos: Francis W. Sears y Mark W. Zemansky (1957), quienes concluyen que con dos magnitudes en el diagrama es suficiente para definir un color. Esto se entiende de la siguiente manera: si se toman tres magnitudes para definir un color en el espectro sean X, Y y Z, se sabe que si se suman $X+Y+Z$ el resultado va a hacer 1, por esto mismo estos sujetos afirman que con dos colores en el espectro es suficiente para definir un color, con esto también se está afirmando, de antemano, que este diagrama es de dos dimensiones.

El cuadro tiene las magnitudes representadas en X y Y. En este plano se establece una curva en forma de lengua (figura 0), la cual la denominan "curva lugar del espectro", donde sobre ésta aparecen los números que son denominados como longitud de onda en milimicras. Esta curva va desde 400 milimicras hasta 700 milimicras la cual se une, de punta a punta, por un segmento rectilíneo.

En el centro se encuentra el punto C del diagrama que representa la parte estándar de éste ya que representa el iluminante, el cual viene siendo una buena aproximación de la luz media diurna o luz blanca. Si la proporción de la luz blanca es grande, el punto de representación de la mezcla se encuentra próximo al punto blanco.



(Figura 0).

Es necesario entender todo esto para una mayor facilidad al momento de leer el cuadro que más adelante presentaremos.

Antes de mostrar el cuadro debe tenerse en cuenta la relación existente entre el mensaje, la metáfora y la metonimia, ya que estos elementos son los utilizados para el estudio de los conceptos que pretende transmitir el grupo DOMA en los muros.

2.2.3 Mensaje.

Es importante resaltar el manejo que se le puede dar a los mensajes expuestos en la ciudad, como engranajes propios de un medio de expresión, el cual se hace visible a través de unas pintadas encontradas en diversos muros ciudadanos.

Como fundamento teórico para el desarrollo de éste tema usaremos en primera instancia lo expuesto por Michel Foucault (2004), usando como punto de referencia la obra realizada por el artista Magritte. Foucault inicia el análisis de la obra subdividiendo la creación según las categorías de las cosas y de las palabras, además señalando que, la partición se hace necesaria para comprender que el mundo es comprensible (a través de todo lo que se manifiesta en la doble articulación de un hecho y del relato de un hecho). Para poseer el concepto de

orden hay que poseer el concepto de diferencia y de similitud (entre cosa y cosa, o entre palabra y palabra). (2004).

Tal concepto nos sirve para trasladarnos a la idea de mismisidad, es importante aclarar, que ésta no es la mismisidad estática en aquellos casos de lo igual, ya que en éste trabajo y con el enfoque de Foucault, usamos el término de mismisidad en su aspecto de "dinámica del mundo, donde lo semejante y lo diverso se enfrentan, se oponen, se golpean. La historia de la mismisidad ya no es un autista rebote de espejos, sino un remo linear de imágenes". (2004, página 10).

Con esto, las similitudes que se sustentaban en la armonía del mundo y la concordia de la lengua se han roto, creando así unas semejanzas no acordes que obligan a la retícula a iniciar un entendimiento de nuevas similitudes.

Para dar una visión más amplia, podemos usar como ejemplo el de un hombre el cual quizás tenga una cara canina, por lo que podría asemejarlo a un perro, es hasta éste punto al que puede llegar la similitud, pero es claro que no la hay cuando el hombre no tiene que compartir la perrera

del perro; es hay cuando nos damos cuenta que hasta el mismo concepto de similitud escapa del dominio del conocimiento.

Tal concepto lo expone de forma magistral Foucault (2004), al hacer una analogía (la cual compartimos) entre el loco y el poeta; el primero mostrándolo como el hombre de las semejanzas salvajes, es decir, el loco sigue creyendo en el corto circuito de la intuición; y el segundo en cambio, trata de recuperar los fugaces parentescos que tienen las cosas, es decir, sus similitudes dispersas; es en el segundo en el que reina la soberanía de lo mismo, tan difícil de enunciar, y poder borrar de su lenguaje la distinción de los signos.

Es ahora cuando podemos involucrar a Magritte, ya que Foucault lo convierte en el poeta, el cual se ve como un cazador de similitudes perdidas, que se siente a su vez como pariente cercano del loco, escuchando o no al ruido analógico de las cosas. Teniendo en cuenta que el artista plantea el arte, no como expresión, sino como reflexión, usando sus cuadros como instrumentos para pensar.

Ahora bien, es necesario mostrar lo escrito con el estudio hecho por el autor que estamos referenciando

respecto al estudio realizado por éste de las pinturas hechas por Magritte, haciendo énfasis de la condición del mensaje y cómo se llega a entender, postulando de esta manera:

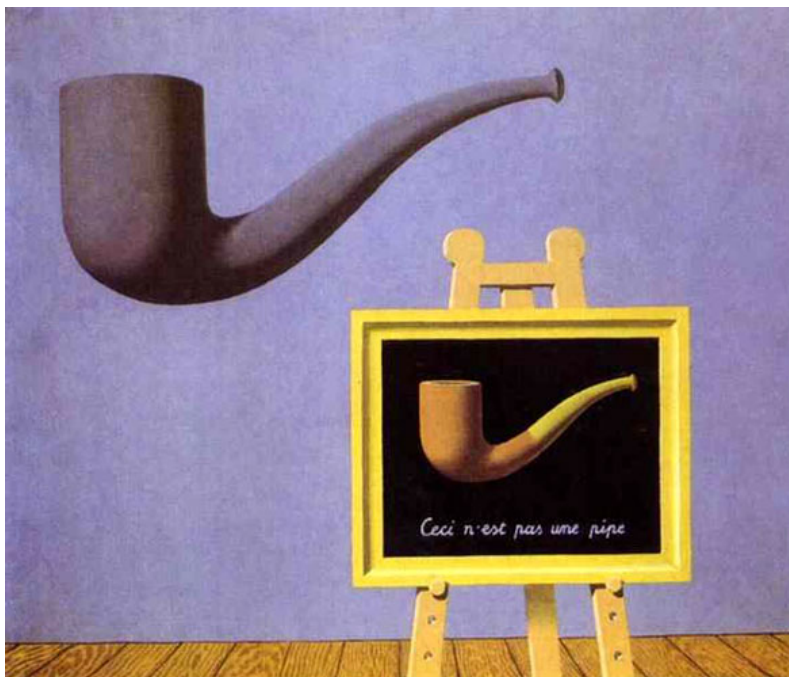
Foucault juega hábilmente con el concepto de incompreensión, y aprovecha el error de la pipa/no-pipa como un equivoco provisional, un *Mal-écri*, un "mal escrito", de la misma manera que se dice un "malentendido". Pero más importante acaso que el malentendido o la mal escritura es la "mal-lectura", la lectura equivocada, la única que puede dar vida a estos cuadros ambiguos. (2004, página 16).

Lo que esto nos quiere hacer ver es que, en la mayoría de los casos nos dejamos llevar por nuestra propia voluntad sin ni siquiera tratar de entender lo que nos puede resultar diferente o ajeno y contrariamente hacemos lo posible por leer solo lo que nos interesa.

Ahora bien, teniendo en cuenta el manejo que se le viene dando a éste trabajo, es conveniente aceptar y mostrar lo planteado y dicho por el autor, ya que es de gran utilidad su postulado del juego entre el lenguaje y la imagen. A sabiendas, el estudio que nosotros estamos realizando de los trabajos en los muros son elaborados solo con imágenes y no existe la misma confusión que esta exponiendo Foucault en su trabajo, pero esto no quiere decir que no nos sirva de base para poder estudiar las imágenes de DOMA a pesar que los problemas que

observamos visualmente entre Magritte y DOMA son diferentes porque en el primer caso se trabaja el lenguaje y la imagen; y en el segundo se trabaja solo la imagen; pero en lo que tienen relación es que los dos querían revolucionar dentro de su campo.

En este orden de ideas mostramos la siguiente imagen y a continuación el análisis realizado por Michel Foucault de la obra.



A partir de ahí podemos comprender la última versión que ha dado Magritte de *Esto no es una pipa*. Al colocar el dibujo de la pipa y el enunciado que le sirve de leyenda en la superficie muy claramente delimitada de un cuadro (en la medida de que se trata de una pintura, las letras sólo son la imagen de las letras; en la medida de que se trata de una pizarra, la figura sólo es la continuación didáctica de un discurso), al colocar ese cuadro sobre un triedro de madera denso y sólido, Magritte realiza

todo lo que es necesario para reconstruir (ya sea por la perennidad de una obra de arte, ya sea por la verdad de una lección) el lugar común de la imagen y el lenguaje. (2004, página 43).

Debe resaltarse que lo planteado por Foucault respecto de lo ilustrado por Magritte sobre la imagen y el lenguaje; es la utilización del lenguaje como la negación de una imagen, generando diversos intereses al momento de examinar, sabiendo que solo se tiene un resultado "Esto no es una pipa" mostrando claramente que en casos como en el cuadro; el signo y la representación visual nunca se dan al mismo tiempo porque estos siempre están ligados a algo jerarquizado, como una orden que va del discurso a la forma, y viceversa.

Es hasta éste punto donde se empieza a ver una retórica de la imagen que puede explicar de mejor forma el desenlace de éste tema, ya que ésta juega constantemente con los sentidos connotados, haciendo que el receptor se vea impulsado a jugar mentalmente, interpretando y encargándose también de exteriorizar sus pensamientos respecto de algunas cosas de una forma más sutil, más elaborada, haciendo a su vez que la comunicación sea más atractiva e interesante.

En éste orden de ideas es necesario traer a Roland Barthes, para que nos ayude a entender más a fondo la retórica de la imagen, gracias a que éste autor hace tres distinciones del tema a saber:

Mensaje lingüístico:

Es un mensaje que ayuda a identificar los elementos de una escena, conjuntamente con la escena misma, Barthes lo manifiesta de la siguiente manera en su libro "Lo obvio y lo obtuso" afirmando que:

En el nivel del mensaje <<simbólico>>, el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a ser de la interpretación, actuando como una especie de cebo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen). (1992, página 36).

Lo que el autor quiere decir, es como el texto guía al receptor entre todos los significados que le evoca la imagen, le hace aceptar unos evitando otros, en pocas palabras lo guía hacia un sentido elegido con antelación, a diferencia de lo que se ha explicado con Magritte y Faucault, ya que ese texto como lo exponen ellos puede no ser de anclaje como se acaba de explicar con Barthes y puede generar confusión o que sigan otros caminos al ver una imagen. Esto explica que depende de lo que se este mirando o lo que nos estén exponiendo, tenemos que tener

en cuenta lo que se nos muestra para sacar nuestras propias ideas de lo que tenemos en frente.

Mensaje denotado:

Este mensaje es privativo, es lo que queda de una imagen cuando se borran mentalmente los signos de connotación, con esto no se está afirmando que la imagen quede limpia o sin sentido, contrariamente queda con un mensaje suficiente o por lo menos con un sentido a nivel de la identificación de la escena que se este representando; Así lo plantea Barthes al decir que:

Por ser a la vez privativo y autosuficiente, es comprensible que el mensaje denotado pueda aparecer, desde una perspectiva estética, como una especie de estado adámico de la imagen; el desembarazarse de forma utópica de sus connotaciones, la imagen se tornaría radicalmente objetiva, es decir, por fin inocente. (1992, página 39).

Mensaje connotado:

Este mensaje también es conocido con los nombres de "simbólico" o "cultural", y como sabemos los signos siempre provienen de algún código cultural, por lo tanto, la lectura de cualquier signo varía según los individuos que lo estén mirando, teniendo en cuenta que entre las figuras existen relaciones formales entre los elementos.

Barthes lo plantea de la siguiente manera:

La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por <<profundo>> que sea, seguiría estando codificado, si, como actualmente se piensa, la misma psique está articulada como un lenguaje; es más: cuanto más se <<desciende>> a las profundidades psíquicas de un individuo, más se ratifican los signos y más clasificables se vuelven. (1992, página 43).

Como conclusión de esta parte se puede decir que el mensaje connotado es un mensaje social.

Ya en este punto donde estamos hablando que existe un mensaje social y también otros factores que están en constante presencia (mensaje lingüístico, mensaje denotado) a la hora de ver una imagen que se nos presenta, a nuestro parecer también es de importancia mostrar otros elementos que en muchas de las ocasiones se ven una imagen y también tienen el protagonismo para poder entender lo que se nos muestra, como es la metáfora y la metonimia, las cuales en este momento las explicaremos brevemente ya que mas adelante se trabajaran más a fondo.

- Metáfora: Cualidades de un objeto que están en lugar de otro, para ser descartadas.
- Metonimia: Cambio de una cosa por otra, es el efecto por causa, ó instrumento por persona, etc.

Así las cosas, y teniendo en claro estos 3 puntos, damos paso a una "mezcla", a un híbrido entre los conceptos propios de forma, de color, y de mensaje, uniéndolos con la metáfora y la metonimia.

2.2.3.1 El rol de la forma y el color frente a la metáfora y la metonimia.

Como lo hemos visto, la forma y el color son dos conceptos que nos evocan muchas imágenes y sensaciones que nos permiten experimentar diferentes formas de expresión al momento de tenerlas enfrente.

Nos parece pertinente traer a colación lo dicho por Arnheim: "Una aplicación literal de la teoría podría llevarnos a la conclusión de que el color produce una experiencia esencialmente emocional, mientras que la forma corresponde al control intelectual". (1997, página 276).

En esto estamos de acuerdo porque va muy de la mano con lo que hemos tratado alrededor de estos términos (forma, color, mensaje), puesto que con el fin de entender un poco más el mensaje contenido en un graffiti es probable que la pasividad de un observador se da por no tener el

ojo acostumbrado a estar mirando lo que nos pueden decir los muros, y la propia inmediatez de la experiencia sean preferiblemente unas características a la respuesta ejercida por el color, mientras el control activo es más bien específico de la percepción de la forma.

Asimismo, es necesario definir estos términos con el fin de entrar en el tema de este punto y verificar de qué manera se entrelazan el color y la forma con la metáfora y la metonimia.

Para esto nos basaremos en los conceptos de George Lakoff y Mark Johnson (1980), estos dos autores establecen la idea de la metáfora y la metonimia, diciendo que la primera es la manera primordial de entender una cosa en términos de otra y afirman también que su función primaria es la comprensión, es decir, la metáfora es una herramienta de pensamiento. En otras palabras, el ejemplo más común para entender esto es: *arriba bueno, abajo malo o más es mejor*, teniendo en cuenta que los opuestos no pueden ser coherentes, es decir *menos es mejor, o abajo es bueno*.

Así mismo nos parece pertinente mostrar lo que piensan Maria L.F de Mattiello y Diana Varela, sobre este concepto debido a que ellas hacen un paralelo de ésta

con el color: "La metáfora es parte del juego retórico y evidencia una equivalencia de contenido" (2007, página 8).

Si lo miramos con lo que ya nos decían los otros dos autores, sumado a lo que dicen las dos mujeres del Grupo Argentino del Color, la metáfora es algo que, de alguna manera, llevamos en la mente y que a nuestro juicio, nos lo dicta en gran medida, las cosas que vamos aprendiendo de nuestra cultura como tal. Es decir, eso de que *arriba es bueno y abajo es malo* pasa por cosas que vemos o aprendemos consciente o inconscientemente desde muy chicos y que lo podemos ver reflejado en nuestras acciones al ver un acontecimiento que en este caso sería mirando colores o formas de algo que pueden ser, como en este trabajo, los graffitis.

Para poder entender mejor lo de *arriba es bueno y abajo es malo*, y metiéndolo en contexto con lo que se está trabajando, es lo que le sucede a muchas personas con los graffitis, esto nos lo hace saber Armando Silva afirmando que:

A diferencia de los relatos de humor, de uso más colectivo e incluso más elemental y con menor control social, el graffiti, por naturaleza instaurado sobre el lomo de una prohibición (la prohibición de escribir sobre espacios públicos, la prohibición de decir lo que se dice, etc) ya nace con ciertas exclusiones que lo

condicionan a una circulación más restringida y a cierto ideario particular. (1986, página 62).

Es decir, ya de alguna manera la sociedad nos da la idea que lo que vemos en la gran mayoría de los muros en la ciudad es algo malo, algo indeseado, lo cual nos hace en muchas ocasiones, como ya lo hemos nombrado antes, individuos pasivos a la hora de recibir esos mensajes, teniendo así para los graffitis una parte metafórica negativa frente a estos.

También hay que entender cómo Maria L.F de Mattiello y Diana Varela (2007), perciben que muchas veces es difícil entender la parte metafórica de algo si esto va acompañado de color.

Esto se puede inferir de todo lo afirmado sobre el color en el punto 2.2.2 de este capítulo: que el color está muy relacionado con la emoción, y esto también pasa con la metáfora, y de manera muy similar con el color y la forma. Puesto que si no se comprende el fundamento emocional que nutre éste y sólo se piensa con la razón, vemos muy poco probable que se pueda llegar a entender lo que se está queriendo decir. Este punto nos parece clave para interpretar todo lo que nos quieren decir los autores de los graffitis y, en este caso especial, DOMA.

Hay que tener muy presente el lugar donde lo manifiestan, aparte de cómo utilizan el lenguaje para expresar sus ideas en los muros que se van a ver reflejados en la ciudad.

Hasta este punto sólo hemos hablado de la metáfora sin dedicarle un momento al otro punto clave de esta parte del trabajo que es la metonimia. Aquí resaltamos lo dicho también por George Lakoff y Mark Johnson sobre este término: "la metonimia, por otra parte, tiene primariamente una función referencial, es decir, nos permite utilizar una entidad por otra. Pero la metonimia no es meramente un procedimiento referencial. También desempeña la función de proporcionarnos comprensión". (1980, página 74).

Para entender esto se puede decir que es hablar de algo trayendo un elemento que haga parte de su componente semántico, del universo del sentido de este algo al cual nos estamos refiriendo. Un ejemplo de lo anterior es para hablar de navidad: se puede hablar de *Papá Noel*, o cuando un equipo gana un torneo deportivo, decimos *ganamos la copa*.

Esto mismo se ve reflejado en la utilización de la forma a la hora de representar las ideas de los autores en los muros. Un ejemplo muy simple es cuando se está hablando del graffiti del fútbol, donde muchas veces se utiliza la parte por el todo, es decir la parte que se escoge para ser lo que represente al todo. Cuando en Vicente López se encuentra un graffiti como el de la figura 1, éste hace referencia a un todo que es: hay un grupo de mujeres que son hinchas del Club Platense al cual le dicen "El calamar", por esto mismo a ellas les queda mejor ponerse "Las calamarcitas".



(Figura 1).

De este modo se refieren a las *calamarcitas* cuando se habla de las mujeres hinchas del Club Atlético Platense. Esto mismo pasa cuando hablamos también de figuras en un graffiti o un caso más concreto los stencil. Éstos utilizan mucho esto de la metonimia para hacer entender

sus ideas con base en la forma, para entender el todo de lo que se quiere manifestar en las calles.

Del mismo modo, hay que tener presente que en nuestra opinión en este momento, los graffiteros están utilizando muy bien este recurso para dar a conocer sus mensajes porque se basan en el color y la forma de los objetos como soporte, para volcarlos de alguna manera en los muros esperando que el observador pueda sentir o pensar lo que ellos quieren decir. Esto no quiere decir que estemos totalmente convencidos de que siempre aparezca claro el mensaje que ellos quieran comunicar, pero sí hay un concepto legible en muchos casos de los que estamos hablando en este capítulo y también en este punto en especial.

A manera de conclusión de este capítulo nos queda claro que todos los aspectos que se han tratado son pequeños engranes de un arma muy fuerte que es el mensaje, que hay diversas maneras de interpretarlo y a su vez hay diversas maneras de enviarlo, la situación de todo esto y hasta este punto es que siempre va a predominar el aspecto cultural para poder entender lo que nos quiere decir cualquier autor, y en este caso los autores de los graffitis.

CAPITULO III. HISTORIA DEL GRAFFITI.

3.1 Historia.

Es pertinente inmiscuirse en la historia de esta intervención para ver cómo ha sido tratada a lo largo del tiempo. En tal sentido, es importante mostrar dónde nace y cómo llegó a La Argentina, país de donde es originario el grupo DOMA.

3.2 Estados Unidos.

Es claro que existen antecedentes de esta intervención mucho más atrás de los años sesenta, pero que para este caso no es relevante, sin demeritar lo enriquecedor que es para la historia del graffiti.

Cuando se investiga sobre la historia del graffiti en Estados Unidos, se encuentra una gran variedad de textos. Se resaltan las investigaciones de autores como Jorge Méndez (2002), Kultama (2006), y Craig Castleman (1998) entre otros. Éstos nos ofrecen una profunda mirada de la historia y el léxico utilizado en el mundo del graffiti desde la década de los sesenta hasta hoy.

Es necesario reiterar que en este capítulo se resalta lo importante de la historia del graffiti, pero no es el punto esencial del trabajo.

Con base en estos autores, quienes trabajan una misma línea de tiempo y evolución en el tema, se puede afirmar que todos coinciden en que el graffiti surgió a finales de los años sesenta, cuando hombres pertenecientes a unos grupos llamados *glans* o también conocidos como bandas callejeras, rescatan esta clase de manifestaciones para protestar y delimitar su territorio.

Un tiempo después aparecen en la ciudad de Filadelfia los llamados *bombing* (el acto de bombardear) lo que supone el primer antecedente del graffiti, tal y como lo conocemos. Éste consistía en un "bombardeo" que hacían los jóvenes, quienes marcaban los muros de la ciudad con su nombre o con sus apodos. Esto tenía como fin llamar la atención a los medios y, por tanto, de la sociedad.

Esta forma de expresión llegó en muy poco tiempo hasta el lado sur de New York, al barrio del Bronx, donde aparece el arte *writing*, que es catalogado como la forma de escribir en paredes y vagones del tren. Entonces toma su forma definitiva de diálogo con la sociedad en general.



Estación Frankford. Filadelfia principios años setenta.

Pero es a finales de los años sesenta cuando los jóvenes de New York empiezan a poner los nombres o seudónimos en las paredes de sus barrios. Un caso conocido es el de TAKI 183, un joven de origen griego de 17 años, quien empezó a poner su seudónimo "Demetrius" en diferentes lugares de la ciudad gracias a su trabajo como mensajero. Como se transportaba constantemente en el metro de un lugar a otro, aprovechó esos trayectos para estampar su *tag* o firma en los vagones, bien dentro o fuera de ellos. Por esos actos fue considerado un héroe por muchos jóvenes, quienes poco después lo empezaron a imitar.

Pero él no fue el único. Hubo otros autores que se destacaron durante esa época e intentaron "aparecer en todos lados" sin preocuparse por buscar un estilo, como

fueron los casos de Frank 207, Chew 127, Julio 204 y Bárbara 62.

A partir de ellos nace el *Boom*, el mismo que adoptaron cientos de jóvenes que empezaron a imponer sus propios estilos a partir de una caligrafía particular. Uno de estos casos fue el de Seen, quien puso su *tag* en letras gigantes en el letrero de la colina de Hollywood, en 1985.



Con toda esa competencia que se dio a la par con el desarrollo de diferentes estilos de caligrafía en Estados Unidos, sobre todo en New York, se originan nuevos estilos de letras como las *bubble letters*, que son las letras más gordas, perfiladas y sombreadas; las *throw up* o vomitados, que, como lo propone su nombre, son espontáneas y de realización rápida; las *block setters*, las cuales son perfectamente legibles y muy parecidas a los rótulos. Pero como no podemos apartarnos de la competencia entre los graffiteros, se debe tener en cuenta que lo importante para ellos era darle un mayor grado de complejidad a las letras, a tal punto de hacer

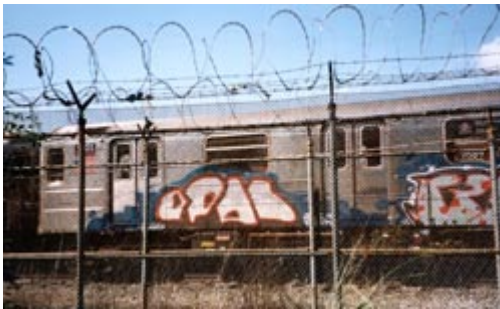
sus graffitis casi ilegibles, lo que posteriormente originó un estilo propio y legítimo del Bronx, denominado *Wild Style* o estilo salvaje.

Ya a finales de los setenta nos encontramos con un nivel de trabajo mucho más alto y elaborado de competencia en las calles, que le dio paso a la incorporación de imágenes: autorretratos en forma de caricatura, personajes de comics o dibujos animados.

Aparecen, entonces, en la escena de los muros las *masterpieces*, que no sólo diferencian a los maestros de los principiantes, sino que aumentan el tamaño de sus trabajos, hasta el punto de cubrir vagones de metros enteros. A esta manifestación se le denominó guerra de estilos no violentos. Se presentó el caso de alianzas entre muchos de los autores, quienes obtuvieron de esa manera un mayor respeto entre sus rivales y competidores.

Pero toda esta felicidad de poner sus firmas donde ellos querían y estar compitiendo sanamente no les duraría mucho. A comienzos de los ochenta, (y es allí donde la mayoría de los autores conocedores del tema denominan la manifestación como Boicot) se empezaron a penalizar a los realizadores de los graffitis. La Metropolitan Transit

Authority de New York que empezó a perseguir esta manifestación a cualquier costo y a como diera lugar, tomando medidas como colocar vallas en los garajes de los vagones del metro como se ve en la siguiente imagen, o también utilizando pinturas resistentes y mayor vigilancia en estos sectores.



Las medidas impuestas a los pioneros ocasionaron que éstos empezaran a flaquear con la manifestación, pero sin bajar los brazos, y a pesar de la prohibición buscaron alternativas para seguir haciendo lo que les gustaba. (De cualquier manera, estas tendencias saltaron al viejo continente, se apropiaron de más riquezas culturales y se ganaron un espacio gracias a la interacción con otros grupos).

Pero la pelea en contra del graffiti no terminó. En Estados Unidos se dictan leyes contra la venta de aerosoles a los jóvenes, se obliga a los vendedores a

poner la pintura bajo llave y se endurecen las penas contra los autores de graffitis. (Méndez, 2002).

A mediados de los ochenta, cuando todo se veía perdido, empezaron a escasear todos estos trabajos, y La Metropolitan Transit Authority de New York tenía todo bajo control. Esta manifestación se da un nuevo respiro que la rescata de la fosa: fue la explosión del *Hip-Hop*, la que reaviva el arte callejero neoyorquino y anima de nuevo a los adolescentes. Todos querían ser *b-boys*, que significa seguidores del *Hip-Hop*.

También llega la noticia de que en California existía "facilidad" para pintar trenes mercantes. Alentados o presionados por ello, las autoridades de tránsito de New York fomentaron la resurrección de esta manifestación. Esto se logró al permitir que vagones averiados o llevados a charratización pudieran ser pintados.

Entre tanto, en Europa empiezan las giras de graffiteros americanos hacia el viejo continente y muchas peregrinaciones de autores europeos a la meca del graffiti.

Hasta este punto de la historia nos podemos dar cuenta del porqué en este trabajo dejamos de lado los graffitis de firma, puesto que éstos solo buscan resaltar el ego, por así decirlo, de quien lo hace. Y también dejar en claro que hasta los ochenta esa era la tendencia predominante del graffiti. Lo anterior corrobora lo que se afirma en el primer capítulo sobre el deterioro de la ciudad con los graffitis denominados "tags".

Hasta este punto, los graffitis no harían parte de las intervenciones urbanas que mencionamos en el primer capítulo, que se preocupaban en darle un poco más de estética a la ciudad. El asunto es que aquí se produce una ruptura en su historia en Norteamérica con el caso de Keith Haring, pues para este trabajo resulta muy adecuado nombrarlo porque, desde nuestra perspectiva, éste es un antecedente del grupo DOMA, o un referente aparte, debido a que con él se empieza a percibir como el graffiti pasa a formar parte del grupo de las intervenciones urbanas que nombramos por la estética que maneja.

3.2.1 La ruptura de Haring en los años 80.

Paralelamente a todo lo que se ha señalado acerca de los antecedentes históricos, en los años ochenta aparece un

personaje que tiene una gran importancia para este trabajo como antecedente de los graffitis y del grupo que se analizará más adelante.

Lo anterior se establece teniendo en cuenta, que muchos de los autores que hemos nombrado y que han estudiado la historia del graffiti postulan a Haring como pionero, por así decirlo, de un nuevo arte de graffiti en Nueva York. A sabiendas que todos los que lo nombran coinciden en afirmar la gran calidad de su trabajo en cuanto a esta intervención urbana, ya que él empezó a plasmar sus ideas inspirándose en los dibujos que veía en la televisión.

Este hombre estudió arte en la Ivy School Of Art de Pittsburg, prosiguió sus estudios en la Escuela de Artes Visuales de New York, y tomando todo lo aprendido en la academia y mezclándolo con lo asimilado en la vida, empezó a realizar sus primeros graffitis. Esto ocurrió en el año de 1980 y lo realizó directamente sobre algunos anuncios que quedaban en el metro de Nueva York. A estos trabajos lo siguieron una serie de caricaturas, la mayoría hechas en tiza blanca sobre sitios reservados para publicidad en el metro. El alfabeto de signos que Haring usaba en sus trabajos eran animales en su mayoría,

figuras danzando, perros, bebés gateando, pirámides, teléfonos, televisores y platillos voladores.



Con todos estos signos Haring plantea un tema acerca del poder y el miedo a la tecnología, sugiriendo también angustia y reflejando también la inquietud moral que tenía.

Este hombre intentó plantear todo de la manera más simple posible, combinando en su trabajo la música, el arte y la moda, rompiendo barreras entre estos campos para darles su propio valor.

Haring era el elemento de unión, gracias a su formación, entre los artistas del graffiti autodidactas y la corriente principal de artistas jóvenes responsables de una forma impactante de expresión popular. Su actividad frenética de *graffitero* le llevó a hacer pinturas en, prácticamente, todas las estaciones de metro de New York. (www.biografiasyvidas.com).

Tal como se ha mencionado en la historia del graffiti en este trabajo, Haring fue arrestado un par de veces por estar pintando en el metro, pero él decía que ese riesgo era un condimento importante en el medio de los graffitis.

Otro dato importante en la historia de este hombre es que en 1986 pintó un trozo del muro de Berlín. Unos años más tarde, el 16 de febrero de 1990, murió, por culpa del sida, uno de los más importantes autores de graffiti de los últimos tiempos y antecesor de nuevos jóvenes que también como Haring, han pretendido marcar una diferencia con sus trabajos, este es el caso del grupo DOMA.

3.3 Argentina.

Como se ha visto hasta el momento, desde varios años atrás ha existido gente que considera necesario transmitir mensajes o símbolos, haciendo manifiesto esto de una manera ilegal.

Esta intervención también se puede mirar de una forma más acorde a la historia de un país. En este caso es Argentina, aquí se mencionarán momentos importantes que tienen que ver con esta manifestación, para examinar qué o cómo es el carácter de esta intervención en dicho país.

En Argentina el graffiti va muy ligado a la política, ya que desde mediados del siglo XIX se empezaban a ver en algunos lugares del país, protestas de algún grupo que se sentía dominado por otro. Esto también lo trabaja Petersen, quien afirma:

Una historia verdadera de los graffiti argentinos de aquel momento, posiblemente debería abreviar en los textos de otra difundida práctica política de esa época: los bandos, que cada facción emitía y exhibía dentro del territorio que estuviera ocasionalmente dominando. Estos bandos contenían sintéticas consignas y las amenazas más terribles hacia los circunstanciales enemigos. (Petersen, 2004).

Entonces, tal como se empieza a ver el graffiti en este país, también nace con su voz de protesta a decir algo a otro grupo de personas que no están de acuerdo con lo que se piensa.

Ya por el año de 1904, un señor impresionado por el crecimiento del graffiti, especialmente en Buenos Aires, le adjudica el nombre de "prensa gratuita", el hombre que le da ese nombre al graffiti en esa época es José María Ramos Mejía, lo cual demuestra que en un lapso de la historia del graffiti de este país, como de la historia del país en sí, éste pasó a ser algo legítimo entre la gente que vivía en La Argentina a principios del siglo XX.

También por este año, se empieza a popularizar en la ciudad de Buenos Aires una técnica que la utilizaban para decorar, ésta se llamada "filete porteño" y era realizada por artistas de origen italiano. Esta técnica esta emparentada con el graffiti en el sentido en que estos dos comparten el mismo sitio urbano. También utilizaban esta técnica para hacer textos cortos en forma de refranes anónimos, los mismos, o muy parecidos a aquellos que se encontraban en esa época en los graffitis.

Con el paso de los años en Buenos Aires, esta intervención tomaba más consolidación en el ámbito de las consignas políticas, y más con los hechos que ocurrían en el país.

Es probable que sucesos como la masacre de los obreros en Plaza Lorea el 1°. De mayo de 1909, la de huelguistas de los talleres Vasena en enero de 1919, durante la "Semana Trágica", o las ejecuciones de trabajadores rurales en la Patagonia a cargo de tropas del ejército en 1921 y 1922, hayan tenido su condena desde los muros de nuestra ciudad, como en efecto lo tuvieron desde la prensa partidaria, además de originar acciones anarquistas de represalia. (Petersen, 2004).

Después de estos sucesos, en 1930 se empieza a hablar de nuevo de todo lo que se llamaba "prensa gratuita" que en algún momento se festejó. Esta manifestación empieza a volverse un fenómeno de carácter político - ideológico en este momento al cual le hacemos referencia, pero que,

de alguna manera, se encontraba de nuevo en la clandestinidad y no era permitido para la sociedad, ya que no era algo legítimo como se había impuesto unos años atrás.

A partir de este momento se empieza a ver la evolución en la forma de pintar los muros en la Argentina y mucho más en la ciudad de Buenos Aires.

Esto se debió a que los grupos de personas que querían sentar su voz de protesta en las calles se dotaban de pequeños recipientes de barro y, con unas brochas escribían en la oscuridad de la noche consignas que a los ojos de la policía eran de carácter subversivo.

En los años 30 y 40 al surgir el mimeógrafo, empiezan a aparecer los panfletos y los llamados pasquines, que pudieron desplazar, "supuestamente", el nivel de protesta que tenían las consignas y lo que se pintaba en los muros, pero ni por esta evolución en esa época pudo reemplazar lo que la tiza y el carbón daban a la voz del pueblo.

Así mismo a mediados de los cincuenta, se empezó a utilizar otra forma de pintar en los muros, en esta ocasión era el uso de brea y alquitrán, los cuales eran

diluidos con queroseno o gas oil, para utilizar esto en las pintadas de esa época.

Para esto, muchas veces, tomaban la superficie que se iba a pintar y previamente se blanqueaban, esto lo hacían con cal, para de esta forma poder resaltar los textos que iban encima de la misma.

Las pintadas había que hacerlas en el menor tiempo posible, se utilizaban tizones grasos elaborados con negro de humo y cera o, en otros casos, rojo de hidróxido de hierro y otras pinturas, así se veía reflejada la protesta en los muros.

“Con tiza y con carbón, las mujeres con Perón” era una consigna clásica que sintetizaba la metodología de aquella etapa”. (Petersen, 2004).

Otra de las tantas formas como el pueblo protestaba en esa época, a través del cuerpo de la ciudad, era atacando los bustos de algunos próceres de esta nación, para ello utilizaban huevos vacíos los cuales eran rellenos con alquitrán o pintura negra. Esto no tenía nada de estético, se trataba sólo de un acto simbólico de protesta.

Ya por el año sesenta y nueve aparece en el país el aerosol, lo cual servía para escribir más rápido las consignas clandestinas en contra de la dictadura de turno, sin dejar de lado que a los autores de los graffitis de esa época, les seguía gustando más las formas antiguas de escribir en los muros, lo cual lo ponían en practica cada vez que las condiciones de seguridad para llevar a cabo sus trabajos, lo permitían.

Para los años 72 y 73 el graffiti se estaba tomando como las consignas políticas que se encontraban en los muros, como mensajes que los manifestantes luego cantaban en sus marchas, entonces se establece una relación entre el graffiti de consigna política y el cántico callejero. Ya que como lo afirma Emilio Petersen: "ya que los textos de las pintadas dejaban de ser deseos anónimos expresados en los muros para convertirse en la voz del pueblo movilizado en las calles". (2004)

Durante la dictadura de 1976, con toda las decenas de muertos que se presentaron, al igual que más de 30.000 desaparecidos y otros presos políticos, hacer un graffiti en Buenos Aires era muy peligroso lo cual hacía

que este estilo de comunicación se volviera mucho más clandestino.

Ya en el año ochenta y tres se empiezan a ver de nuevo sobre los muros porteños otra vez las pintadas, teniendo en cuenta que no tenían un desarrollo tan bueno como en los setenta. La mayoría de estas consignas iban encaminadas a reclamar el respeto de los derechos humanos, una reclamación por la liberación de los detenidos y desaparecidos, y otras consignas sobre los mismos temas incorporaron nuevas temáticas a las mismas.

Ya para estos años existían grupos que se dedicaban a los graffitis en Buenos Aires como es el caso de Los Vergara, Autogestión y Fife, entre otros. Estos firmaban sus trabajos que eran muy creativos e irónicos.

Fue también muy notoria la forma como se utilizaba el graffiti para marcar el territorio de algún grupo o tribu en la ciudad, donde ponían "los pibes de..." como una forma de recuperar el espacio urbano de una zona de la ciudad después del paso de la dictadura.

También, de la misma forma, se empezaron a publicitar en los muros los grupos de rock nacionales, escribiendo el nombre de la agrupación en aerosol por las paredes de

toda la ciudad. Esto no quiere decir que los mismos integrantes de las agrupaciones eran los que escribían estos graffitis. En muchas ocasiones los seguidores de las bandas escribían frases alegóricas o filosóficas y los firmaban con el nombre de la agrupación que les gustaba.

Ya por los noventa se encontraba una mayor evolución en las pintadas, sin perder de vista que también se seguía protestando por lo que años atrás había sucedido en la historia del país. Igualmente se seguían encontrando protestas en los muros y reclamos hacia los implicados de ese conflicto. Así mismo, no era frecuente encontrar muchos graffitis irónicos, sólo algunos en uno que otro monumento los cuales iban dirigidos a la política privatizadora del Estado.

Por esta misma época se notaban mucho los trabajos de un grupo que comunicaba sus mensajes de un modo irónico-filosófico, ellos se hacían llamar Los Sujetos.

En estos años llegó al país el graffiti catalogado como el arte hip-hop, el cual le dio una nueva forma de color a las paredes de esta ciudad.

Hasta este punto se podría pensar que el graffiti de protesta política estaba "descansado", pero a fines del año 2001, cuando los hechos que ocurrieron en el país, como saqueos y otras manifestaciones masivas, hicieron que saliera a relucir de nuevo este mismo estilo.

Al mismo tiempo seguían creciendo y evolucionando individualmente los otros estilos de escribir en las paredes como los tags, o los mensajes con tipografía estilizada, los cromos, etc.

En esta época ya se encuentran muy buenos trabajos por todos los sectores de la ciudad en diferentes estilos de graffiti, como ya se ha dicho.

Algunos grupos de estudiantes, artistas, o diseñadores, tales como Buenos Aires Stencil, FACE y, obviamente, el grupo de estudio de este trabajo, el grupo DOMA, aportan sus trabajos en la evolución de las pintadas callejeras que se encuentran en la ciudad, mostrando así su sentido estético, el cual se mirará en detalle más adelante.

Como conclusión de este punto queremos dejar claro que durante el tiempo que vivimos en la ciudad, encontramos en sus muros unos excelentes trabajos, estos tienen diferentes mensajes y van desde lo poético, lo

romántico, lo político, hasta las manifestaciones más puras de la estética. Con lo anterior podemos establecer que, como ocurre en todo, el paso de los años hace que se dé una evolución, pero sin dejar a un lado que al hablar de graffiti en este país, se habla de este fenómeno como una herramienta contestataria.

3.4 Graffitis en Buenos Aires.

En este trabajo se quiere dejar clara la clasificación de los graffitis que se encuentran en Buenos Aires. Entre ellos encontramos:

- Textos cortos con nombres de bandas y símbolos: lo más normal que se encuentra en este grupo consiste en que sus autores incluyen alguna referencia del género al cual pertenecen, (punk, cumbia, rock, etc.). Estos suelen tener tipografía específica y suelen poner algún símbolo característico de cada agrupación.
- Pintadas políticas: este tema fue explicado en el punto 2.2.2, sólo queremos hacer referencia a que en este punto los grupos que trabajan son en su mayoría, de algún partido o militantes diversos.

- Textos y símbolos de clubes de fútbol: por lo general estos se concentran territorialmente, es decir se encuentran en los alrededores de la cancha donde juega el club. Hay que tener en cuenta que todos los clubes de Argentina han surgido de los barrios, por lo tanto éstos también hacen alusión al barrio al que pertenecen, basta con pasar por los alrededores de una cancha y se verán algunas de estas pintadas. Por ejemplo, en Núñez y Saavedra podemos encontrar los graffitis de Platense.

- Tags, cromos y piezas hip-hop: aparecen en los años noventa, pero los primeros realizadores de esto fueron los extranjeros Esher y Lyte. Estos trabajos se encuentran con frecuencia, un poco alejados de la zona céntrica de la ciudad, por lo regular la mayoría se encuentra en lugares muy poco transitados, ya que su realización toma mucho más tiempo por lo cual los lugares más frecuentes de encontrarlos son los costados de las líneas ferroviarias.

- Los murales: por lo general al encontrar estos trabajos en unos muros tan grandes, éstos pierden el concepto de marginalidad que lleva consigo el graffiti desde sus inicios. Entonces nos encontramos con que los autores quieren mostrar su creatividad a través de lo que están representando en los muros para llegar a transmitir un ideal estético, con algunos visos de un mensaje político o ideológico. Por esto mismo es posible encontrar en Buenos Aires en este momento, una gran variedad temática de propuestas de este género en los muros, la mayoría de ellos se apoyan en el relato visual del cómic. También hay que tener muy en cuenta que estos trabajos conllevan una larga planificación y diseño, donde se puede verificar una gran capacidad de sus autores en su producción artística. En algunas ocasiones los artistas cuentan con un poco de complicidad de los dueños de los muros donde se está trabajando, pues, de alguna manera, comparten lo que se está haciendo.
- Graffitis poéticos, ideológicos o irónicos: no son tan frecuentes en este momento, pero de vez en cuando se encuentran en las calles gracias a

algunas minorías que, mediante este tipo de graffiti, buscan recordar con ironía sus reclamos hacía algo.

- Eróticos-pornográficos: la mayoría de las veces se pueden encontrar en lugares cerrados como es el caso de los baños públicos, medios de transporte, etc. Con esto no queremos decir que no se encuentren en otros lugares de la ciudad.

3.5 Clasificación del graffiti según su contenido.

La estética del graffiti, debe tener una clasificación según el uso de la palabra o de la imagen, éstos se dividen en tres grupos, que en este trabajo los llamaremos de la siguiente manera: el primer grupo informativos y contrainformativos, el segundo grupo mixtos y de equilibrio y un tercer grupo se llamará de mirada icónica, entendiendo cada uno de ellos de la siguiente manera:

- **Informativos y contrainformativos**: En estos se utilizan códigos verbales donde explícitamente dan referencia de algo y le restan importancia a la forma como tal, expresándose en algunos casos sin

ninguna retórica y, más bien, tienen en sí un deseo de informar.

- **Mixtos y de equilibrio:** en éstos existe igualdad y armonía entre la imagen y el texto al igual que con el contexto del sitio donde estén los graffitis.
- **Mirada icónica:** estos están programados, por así decirlo, para producir un efecto estético, tratando de arrancarnos una emoción que pueda llegar a provocar un choque con nuestras propias creencias, o solamente nos permitan divertirnos, o simplemente un efectivo estímulo visual.

De esta forma, y entendiendo también el punto 2.3, podemos ya ubicar en qué categoría se encuentra el grupo DOMA según lo dicho anteriormente. Entonces, teniendo en cuenta lo visto podemos decir que el grupo DOMA está en el graffiti mural y en el grupo de la mirada icónica, lo cual se aclarará más en el siguiente capítulo donde empezamos a estudiar la estética de este grupo y todo lo que tiene para ofrecer al espacio urbano.

CAPITULO IV. GRUPO DOMA.

Hasta este punto hemos tratado todo en cuanto a las manifestaciones urbanas como tal y el graffiti. Ahora en este punto nos ponemos ya en la labor de examinar con detenimiento al grupo DOMA para entender su propuesta en los muros y ver qué ocurre a partir de ahora en adelante con lo que nosotros estamos planteando.

Nos basamos en unos planteamientos para entender qué reglas rigen al diseño tal como la forma, el color, el mensaje, y hasta la metáfora, la metonimia y el espacio. Lo anterior se basa en la teoría de algunos autores que trabajan estos temas, de esta forma llegaremos a un cuadro de estudio de cuatro graffitis de este grupo.

4.1 Historia.

Este grupo nace en el año de 1998 en la ciudad de Buenos Aires. Ellos se catalogan como un grupo de agitación visual, el cual está conformado por 6 integrantes, todos con una formación académica. Este grupo reúne a cineastas, diseñadores gráficos, ilustradores y un músico.

Sus primeras intervenciones en la ciudad se dieron mediante la técnica del stencil. Desde un comienzo su idea de trabajar en el espacio urbano, se manifestó en cualquiera de sus entrevistas: "No estamos todo el día con los ojos en la computadora, salimos, andamos la calle. Nos gusta estar ahí, no es en el museo ni dentro de la computadora donde suceden las cosas, las cosas pasan en la calle y es lo que nos gusta para laburar". (Blaskes Viky, 2005). Con esto no queremos dar una mala interpretación de lo que hacen los integrantes del grupo, también tienen contratos como son los canales MTV, Nickelodeon y Locomotion, algunos son profesores de diseño gráfico de la UBA, lo cual paralelamente lo trabajan con sus proyectos en las calles.

Pero para poder ir entendiendo cuál es su idea de trabajo hay que mirar, en principio, lo que ellos postulan en su página web, acerca de las motivaciones que tienen para salir a manifestar algo en la calle:

Entender a la sociedad como un gran laboratorio permite detectar su reacción frente a diferentes estímulos. Estamos viviendo en un momento histórico muy particular. Un ciclo de cambio. Un ciclo que llama a la acción. DOMA intenta intervenir los diferentes canales de información utilizando irónicamente los mismos códigos del sistema... busca un cambio en el proceso perceptivo ofreciendo nuevos puntos de vista. El proceso: cruce de ideas. Acción-Reacción. (www.doma.tv).

Hasta este punto nos damos cuenta que DOMA quiere con sus trabajos de intervención urbana, llegar a hacer que las personas tengan una acción-reacción, independientemente que sea buena o mala.

Si miramos el recorrido que ha tenido DOMA hasta nuestros días y analizamos la formación académica que les ha permitido producir sus trabajos, nos podemos hacer a la idea de cómo ha sido el proceso que ellos han tenido para llevar a cabo estos trabajos en la ciudad. Además, hay que tener presente lo que otras personas también han estudiado sobre este grupo y lo que se ha llegado a pensar hasta el momento sobre su propuesta en las calles.

Si estudiamos su historia y verificamos lo que ellos diseñan y experimentan en la ciudad, comprobaremos que sus primeras intervenciones fueron trabajadas con la técnica del stencil. Sus primeros trabajos aparecieron en la estación del subte que está debajo del obelisco, ellos manifiestan lo que piensan sobre estos primeros trabajos en el subte en una entrevista realizada por Mercedes Urquiza, donde dos de los integrantes del grupo dicen:

Nos agarraron un par de veces, pero todo bien. Pasa que si nos cazan, no entienden bien qué estamos haciendo, porque no pintamos 'yuta puta'. Estamos pintando unas

vaquitas. El mensaje no es directo ni claramente ofensivo. Se lo puede defender desde el lado artístico", considera X. Otra de las operaciones nocturnas de Doma fue pegar calcos en los tachos de basura porteños, con el típico ícono del tipo que tira la basura, pero puesto en situaciones más ridículas (tirándose a sí mismo al tacho, tirando la basura a la calle o con el tacho en la cabeza). (13 de Diciembre del 2001). (<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-12/01-12-13/NOTA3.HTM>)

Aquí tenemos una mayor idea de lo que va pensando DOMA, de dónde salieron sus primeros trabajos, que no fue del graffiti como tal, como ellos mismos lo manifiestan, sino a través del stencil. También poniendo pegatinas como las nombramos en el primer capítulo, con lo anterior podemos inferir que ellos reúnen todas las condiciones para ser considerados un grupo que se maneja en el ámbito de la intervención urbana.

Pero así también es bueno preguntarse, qué piensan las personas que los han podido entrevistar, que han visto sus trabajos, qué dicen sobre este grupo. En este caso tomaremos lo dicho por Vicky Blázquez, Mercedes Urquiza, Rafael Cippolini, Sandro Barrilla, quienes comparten la idea de que DOMA es un grupo de guerrilla urbana, de agitación visual, que busca interrumpir en la urbe, pero de tal forma que no la margine más y no la consuma como la está consumiendo ahora con toda esa sobrecarga de información visual que tiene en este momento, es decir,

que no sea algo más del montón en las paredes, sino que se pueda sentir esa acción-reacción que ellos mismos dicen que buscan.

En sus proyectos se ve su inclinación hacia lo político y lo absurdo, algo que hace que vaya mucho más ligado a toda la historia sobre los graffitis de Argentina y su forma de manifestar su inconformidad hacia algo.

Al observar los trabajos de DOMA, se confirma también que su intervención consiste en "mejorar el estilo, no en degradarlo. No desnaturalizan los objetos por ellos elegidos, sino lo contrario: mejoran su naturaleza (de aquí su subversión: ya que estamos positivamente frente a otra versión, aunque se trata, precisamente, de una versión mejorada". (Cippolini, 2004).

Con lo anterior estamos demostrando cómo este grupo encaja en lo que se ha dicho anteriormente sobre las intervenciones urbanas y más específicamente, cómo buscan darle algo bueno, de paso, al lugar donde se están presentando.

En esta parte, y a manera de conclusión, podemos decir que DOMA es un grupo al que le gusta intervenir en la ciudad de una manera visual para que las personas

descansen de alguna forma de toda esa sobrecarga visual que proporciona la ciudad de Buenos Aires.

Para lograr lo anterior, tratan de hacerlo más desde una mirada estética y estilizada para que de alguna forma se puedan entender sus mensajes con un doble sentido, pero ahí es donde permanece nuestra duda, y mucho más si analizamos lo que estos mismos integrantes han dicho acerca de sus primeros trabajos (stencil-vacas), en los cuales ni siquiera la propia policía se daba cuenta de sus protestas, sino que lo veían como un muñequito lindo pintado en una pared del subte.

Es acá en este punto donde nos hacemos la pregunta si al trabajar de esta forma en los muros, (tan estético y tan atractivo para el ojo del transeúnte), no estará disminuyendo su capacidad de protesta y, de paso, enviando un mensaje confuso a la sociedad.

Es así como en los siguientes puntos de este capítulo explicaremos unos aspectos que, a nuestro juicio, son importantes para medir lo que nos estamos planteando, es decir sobre el trabajo de este grupo, como lo son el color, la forma, el mensaje, la forma de usar la metáfora y la metonimia. Todo esto para llegar a un

cuadro de comparación de cuatro de los trabajos expuestos por estos sujetos en el barrio de Colegiales, lo cual nos servirá para esclarecer todo lo que estamos planteando.

4.2 Cuadro comparativo DOMA.

Como ya lo hemos venido afirmando desde algunos puntos atrás, este cuadro es la comparación, o más bien el estudio de cuatro muestras de los graffitis de este grupo. En él mediremos algunos aspectos de acuerdo a nuestra opinión y basándonos en la óptica de los conceptos estudiados a lo largo de este trabajo. Aclarando también que este cuadro fue realizado con el apoyo de la directora del grupo Argentino del Color Maria de Mattiello.

Este cuadro está basado en las siguientes muestras que se pueden encontrar en el barrio Colegiales de la ciudad de Buenos Aires.



(1).



(2).



(3).



(4).

Se quiere aclarar, que el orden en el cual se encuentran expuestas estas muestras en este trabajo, es el orden en que fueron tomadas, también queremos manifestar que la primera impresión que tuvimos sobre el sentido de trabajo y contenido del grupo a primera vista no tiene nada que ver con el orden en que fueron realizados en los muros estos trabajos.

	COLOR EMPLEADO	AREA DE COLOR	ORGANIZACIÓN DEL COLOR	ORGANIZACIÓN DE FORMA	NUMERO DE FIGURAS	COMENTARIO
1	Colores fríos de poca saturación.	Aproximadamente iguales.	De derecha a izquierda siguen en longitud decreciente.	Curvas alrededor y rectángulos en el fondo.	3 figuras de tipo humana.	Poca textura.
2	Siguen la idea del anterior (1), introduciendo amarillo, y un aumento de saturación.	Prima el amarillo sobre los otros colores.	Los colores tienden al blanco siguiendo las reglas del cuadro CIE.	Diferencias posibles, entre formas humanas y animales, todo subjetivo y sin volumen. Las formas humanas presentan contornos negros y el interior blanco.	Dos figuras humanas a la derecha, y en el centro e izquierda cuatro figuras de animales.	Resulta un graffiti con mayor fuerza, e intención a comparación del primero probablemente debido a una mejor organización dentro del plano.
3	Igual a los anteriores y presenta una baja saturación.	Color de mayor saturación ubicado a la derecha del plano y concentrado con un fondo mayor como una decoración.	Sigue igual que los dos anteriores (1) y (2).	La mayor fuerza formal se ubica a la izquierda con una semifigura humana que es típica de los autores.	Una y fondo de flores.	Sacando la figura del resto de la composición, el resto se reduce a algo muy ornamental, es decir muy común para ser un trabajo de estos autores, quedando así en una idea de poca creatividad.
4	En los anteriores (1,2) el fondo era blanco, acá es rosa, sobre él se distribuyen figuras de animales (como lo hacen los autores), pero algunos con un mayor realismo.	Se mantiene la misma idea de color, siempre con saturación decreciente.	Verdes contornean el borde inferior y derecho de la pared compensando el rosado en el resto, presentando una decreciente complementariedad.	Repetible. No se detecta nada en especial salvo en el centro un muñeco que trae un corazón de color negro.	23 entre diferentes figuras, pero como central en muñeco que trae el corazón pintado de negro.	Llama mucho más la atención en la forma repetida de poner las figuras, cosa que no se observa en los otros tres graffiti.

Hasta acá hemos tratado de mostrar una panorámica de cómo se a manejado el graffiti y las intervenciones urbanas en la ciudad, cómo algunos autores que han dedicado su tiempo a ver como y porque se pueden tomar estos mensajes que nos dicen los muros a lo largo de nuestro recorrido por la ciudad, o que es lo que nos quieren decir, o simplemente dan un recorrido histórico de la evolución, la historia y estelos de estos.

4.3 Color.

Ya en este punto de color explicaremos mas detenidamente los puntos del cuadro que les presentamos anteriormente, teniendo muy presente como se ha dicho, los otros capítulos que se han trabajado en este proyecto.

Como lo tratamos en el **Capitulo II**, es claro que nos expresamos de una forma connotativa cuando nos referimos a la forma y también cuando especialmente el tema en primordial es el color. Hacemos una mención especial de éste aspecto porque es muy importante al momento de trabajar con un solo grupo de artistas callejeros, como lo demuestra la historia y la evolución misma de las manifestaciones urbanas en Argentina, ya que dichas expresiones han sido motivadas, inspiradas, o

relacionadas con diferentes situaciones políticas, movimientos estudiantiles, grupos musicales, grupos de fútbol, entre muchos otros; y viendo tales manifestaciones con un mayor detenimiento podemos encontrar que todos estos grupos urbanos poseen un color que los representa, ilustrando con el simple hecho del color lo que quieren representar.

Tal conceptualización también es utilizada por los creadores de las obras para que las personas que están mirando su propuesta en las calles puedan hacer analogías más rápidas, como lo demuestra la figura 1 y como se dijo en el numeral 2.2.3.1 en lo concerniente entre el rol de la metáfora y la metonimia frente al color. Explicando los juegos metafóricos del color, resaltando en la figura el uso dado al color marrón para demostrar expresamente que son los hinchas de platense, más cuando es el color propio de la camiseta del popular equipo de fútbol.

Esto también es afirmado por Johannes Pawlik en la Teoría del color al exponer que:

El efecto psicofísico del color es bien conocido en todas las épocas que llamamos expresivas o expresionistas. Otra cosa es el carácter simbólico del color. Existe tanto por sí como en unión de las posibilidades de efecto que son propias del color, y puede cambiar de época a época y de grupo cultural a grupo cultural. (1996, página 62).

Con esto hemos afianzando mucho más lo planteado en el numeral 2.2.3.1 en lo atinente a las características intrínsecas del color, para todos aquellos sujetos que lo utilizan para comunicar algo y de ese mismo modo que para aquellos que ven y leen lo que quiere expresar quien lo realizó, apoyándose siempre con los colores.

Por otra parte, inmiscuyéndonos un poco más en lo propuesto por nosotros en el ítem 4.2, encontramos una saturación en el manejo de los colores empleados por el grupo DOMA, llegando a pensar que para expresar lo que pensamos se puede llegar a utilizar el color, involucrando y echando mano también de otras cosas para hacer un conjunto armónico entre la obra y el lugar donde se plasma (en este caso los muros) como es la forma de la composición en la pared para expresar cosas que pueden parecer de doble sentido, como por ejemplo, la vaca que nombran los integrantes de DOMA en una de las entrevistas ya citadas.

Igualmente, y sin desviarnos del punto que venimos desarrollando sobre el color, usando como referencia lo expuesto en el **Capítulo II** en conjunto con la explicación dada por Arnheim (1977) al plantear como el color puede hacer reaccionar a quien lo esta mirando, siendo

conciente de que existe una larga opinión sobre este tema, mucho más si se tiene en cuenta que el color se basa en las asociaciones que evoca, sumando a esto lo dicho por Johannes Pawlik sobre los colores cálidos y fríos:

Los colores, según sea su posición en el lado frío o cálido, actúan... directamente sobre el sentimiento, y no por convención. Los colores fríos expresan arrobamiento, distanciamiento, transfiguración incluso distinción contenida; los calidos aproximación, recogimiento, intimidad, estrechez terrenal. La lejanía contiene colores más fríos que la cercanía. (1996, página 63).

Ahora bien, si vemos los puntos tratados en el cuadro mencionado sobre el color, éste trabaja tres aspectos sobre el tema, y utilizando las muestras tomadas del grupo distinguimos los siguientes puntos: color empleado, área de color y organización del color, ahora miremos cada uno de estos puntos por separado.

Tales criterios nos permiten adherirnos a los conceptos emitidos por los escritores en referencia, máxime, cuando nos sirven como fundamento para afirmar, que la experiencia de una persona sobre éste tema se adquiere al ser provocada por algo que ya conocía sobre un color en especial.

Color empleado:

Usando como referente el cuadro y las muestras fotográficas, podemos indicar que los colores empleados por estos artistas callejeros son colores fríos en su mayoría, haciendo ver en dos de sus trabajos el manejo del color amarillo incorporado a la obra siendo un color cálido. También observamos el manejo de la saturación bajo los parámetros del diagrama de la Comisión Internacional de Iluminación, dirigiendo mucho de los colores hacia el punto C, es decir, al punto blanco del diagrama, generando una idea de lejanía, como bien lo manifestó Johannes al hacer mención de colores calidos y fríos.

Organización del color:

Es aquí donde se ve que no son tan solo unos graffitis hechos a la ligera, (como se demostró en el **Capítulo III**) haciendo claras distinciones entre las diferentes ramas del graffiti, significando a cada una de ellas la forma y el momento de su ejecución usando como referentes a *Bombing*, o *Writing*, pero gracias al grupo DOMA podemos reafirmar en éste momento que son trabajos que se

encuentran dentro del círculo de los graffitis murales y en el grupo de la mirada icónica.

Así las cosas y analizando el cuadro, vemos que éste tiene excelente manejo del color, mostrando un sentido especial a la hora de incorporar los colores en sus trabajos, como por ejemplo en la muestra 1, se ve como agregan los colores de una manera organizada, de una forma similar en un fondo blanco, notándose la fuerza de los colores fríos.

En otras muestras como la tres y la cuatro, se evidencia el manejo de la saturación aclarando que cada trabajo tiene distintos niveles de ésta, pero siempre manejando la misma idea de colores. Es así como en la muestra dos se ve que en la organización de los colores prima el amarillo sobre los demás, siendo el amarillo único color cálido dentro de la obra, lo que se puede interpretar como lo muestra Johannes Pawlik al afirmar que:

Cuando decimos que un color cálido enérgico avanza, mientras que un color frío pasivo retrocede, estamos estableciendo el efecto creador de espacios del color. Los neerlandeses, como Pieter Bruegel, José de Momper, Jan Tilens y muchos otros paisajistas de los siglos XVI y XVII, aplicaron consecuentemente la perspectiva aire-color empleado colores rojos y marrones para el primer término de los cuadros, colores azules para lo especialmente alejado y verde y verde oliva para la medición entre la cercanía y la lejanía. En cambio, los pintores del siglo XX a veces invierten la regla y aplican colores fríos precisamente a los objetos del primer término y cálidos a los del fondo, para oponerse así a la

composición representativa del espacio y asentar la superficie del cuadro.(1996, página 64).

En ésta organización no es muy clara la perspectiva que puedan dar los colores como tal, ya que los objetos incorporados en la composición están más adelante unos que otros, reflejando que prima el amarillo sobre los otros colores por ser más llamativo, reflejando su fuerza dentro de la composición.

Igualmente es claro que en los trabajos de DOMA no se ve un manejo de la perspectiva de los objetos de acuerdo con las obras estudiadas, salvo en la muestra dos, en donde si se encuentra tal distinción, esto es generado por la excesiva incorporación de colores fríos, mostrando la mayor parte de la obra en el mismo plano, contrario a lo desarrollado en esta muestra (2) donde se observan dos planos y un manejo de perspectiva, priorizando el color amarillo sobre los demás.

Lo que nos permite concluir que, para el grupo DOMA no le interesa mostrar muchos planos en la composición y de alguna forma no delimitan las perspectivas de sus trabajos con el manejo de los colores utilizados por ellos. No obstante, aunque pueden llegar a ser composiciones planas, debe resaltarse la excelente

incorporación, manejo y organización del color que estos autores tienen, lo que se refleja en el desplazamiento de la perspectiva en estos trabajos, evitando de cierta forma la mezcla de los colores entre si, delimitando a su vez de forma magistral las figuras que los representan en los muros.

4.4 Forma.

De acuerdo con el cuadro 4.2, señalamos la forma en dos sentidos: organización de la forma y número de figuras.

Como hemos visto a lo largo de este escrito cada grupo de artistas desde sus diferentes campos, empiezan a manejar un estilo que los llevan a su propia firma para que los otros artistas y los transeúntes los reconozcan, en tal sentido DOMA no es la excepción, si bien no manejan tipografía en la mayoría de sus trabajos se han encontrado indicios de esto de forma minuciosamente organizada, al momento de dejar claro el desarrollo y evolución de su arte, como lo son los colores que manejan dándole un sentido único a estos, como se explica a continuación.

Organización de la forma:

Con base con los conceptos expuestos en el trabajo se puede notar que DOMA en la mayoría de sus trabajos maneja formas humanas y en algunos casos de animales con algunas deformaciones, según lo expuesto por ellos en las cuatro muestras, es en éstas donde podemos identificar como se repite el dibujo de una figura humana mezclado con rasgos de alíen en la cabeza, señalando rasgos que podrían diferenciar humanos de animales.

Las figuras analizadas en las cuatro muestras tienen un contorno negro, en la mayoría de sus obras no se maneja volumen, las siluetas que ellos forman son diferenciadas por los colores y hacen mucho más legible lo que quieren mostrar en los muros utilizando de forma inteligente los colores, mucho más si tenemos en cuenta que los colores empleados son parecidos en algunos casos (figura 4), para entender esto debemos recurrir a lo expuesto por Johannes Pawlik.

(En la perspectiva aire-color se encuentran la perspectiva del color y la aérea. Pero tanto en los casos gráficos como en los conceptuales tenemos que separarlas, porque la perspectiva del color crea la representación espacial exclusivamente mediante calor y frío, mediante colores intensos y atenuados; la perspectiva aérea trabaja con claridad y nitidez en el primer término, difuminación y límites difusos en el trasfondo.<<Así, la perspectiva aérea nos permite ver el escalonamiento de

los objetos a través de la distancia con mayor o menor claridad>> la perspectiva aérea se puede conseguir sólo con negros, gris y blanco).(1996, pagina 64).

Esto lo compartimos de la siguiente manera: si vemos y como hemos hablado en la parte del color de este capítulo, los autores manejan unos colores que pueden llevar las leyes de las afirmaciones que hemos mostrado anteriormente sobre este tema (el color).

Ya en este punto de la organización de la forma traemos lo que hemos expuesto en el punto 2.2.1 de este trabajo sobre la forma y su teoría, acordándonos como decía Rudolf Arnheim (1977), cuando miramos a la cara a un ser humano tenemos presente mentalmente el resto de su cabeza, es decir el pelo que esta detrás, así no lo estamos mirando. Con esto estamos afirmando de nuevo que el conocimiento de una persona y lo que observa están íntimamente ligados al tratar de crear ideas mentales con las formas que nos muestra el mundo, en este caso del ejemplo de Rudolf Arnheim, y en el sentido de este trabajo los graffitis y más concretamente las cuatro muestras del grupo DOMA.

Esto quiere decir que los términos que hablamos en la tabla que hemos manejado, como figuras casi humanas y animales, son por la misma percepción y asociación de los

recuerdos que tenemos y asimismo es la forma como leemos los trabajos de este grupo en los muros.

Teniendo también muy presente en nuestra lectura de estos trabajos lo que hemos afirmado en el **CAPITULO II**, en el punto de la forma, decimos que la forma de los objetos que observamos en muchos casos no tiene que coincidir estrictamente con los límites efectivos del cuerpo físico, es decir, las características esenciales de un cuerpo o un objeto dan la forma que se desea.

Con esto demostramos y reafirmamos porque vemos cuerpos humanos con cara de aliens y algunos otros muñecos con forma de caricatura, como lo son los fantasmitas o los otros cuerpos humanos blancos de la figura dos.

Numero de figuras.

Para el desarrollo del número de figuras no debe dársele mayor trascendencia o trasfondo. Sí encontramos tres o cuatro figuras en el mismo muro, o si por el contrario solo vemos una dentro de un fondo de flores, como se ve en la muestra tres.

Teniendo en cuenta que a simple vista las imágenes expuestas en los muros son agradables por el manejo del color y las figuras, no llegan a despertar una mayor sensibilidad a un transeúnte pasivo, mostrando la obra de forma pacífica sin mucho sentido de protesta contradiciendo lo dicho por los autores, cuando lo pretendido por ellos con ese laboratorio dentro de la ciudad, es que la gente no pase por desapercibido lo que se esta mostrando en las calles. Para el caso concreto, en las calles de un país como Argentina se puede dar el lujo de contar su propia historia a través de los muros, iniciando éste tipo de narración urbana como algo legítimo, y luego calificándolo como un algo prohibido, generando para esta época trabajos como los de DOMA, entre otros autores, quienes llegaron a ganarse un respeto social con el manejo de la forma y el color, perdurando, tal vez, por más tiempo en los muros.

4.5 Mensaje.

Es importante resaltar que para el desarrollo de éste punto es necesario tener muy claro todos los conceptos que hasta ahora se han manejado, más aún cuando hemos venido usando los trabajos del grupo DOMA como ejemplo de la hipótesis planteada por éste trabajo.

Es por lo que en este punto debe volcarse toda la atención de ésta investigación, ya que vemos que es la fuerza intrínseca de los trabajos en los muros lo que pueden llegar a generar los mensajes (como se expuso en el Capítulo II), mucho más después de ver de forma detallada los trabajos del grupo DOMA, utilizando la forma y el color como conceptos que nos evocan diversas imágenes y sensaciones, siendo esto lo que le permite experimentar a los transeúntes diferentes formas de expresión y sensibilización al momento de tener las imágenes al frente.

Si tomamos lo manifestado por integrantes del grupo DOMA en la entrevista en la que hacen mención de la vaquita en el subte y el policía, podemos darnos cuenta cómo las personas ven lo que quieren ver, y no ven el mensaje que lleva consigo una simple vaquita, corroborando lo dicho anteriormente.

Igualmente podemos ver otros sentidos dentro de la misma obra al entender la experiencia de estos artistas con la policía, ya que detrás de la figura de la vaca se encuentra un mensaje, en donde el policía no era el receptor del mensaje, por lo tanto, no es tenido en cuenta y solo ve la imagen que quiere relacionar a través de una simple vaca pintada en la pared.

También podríamos plantearlo de la siguiente forma rápidamente, los trabajos que se han expuesto por el grupo en los diferentes sitios de la ciudad, puede ser que la gente los vean, sin saber hasta qué punto están observando y asimilando el mensaje plasmado por los autores en los muros, lo que nos permite preguntarnos, ¿Se está logrando su cometido?

Esta pregunta nos hace pensar en lo que hemos trabajado en el **Capítulo II** sobre el mensaje y como nosotros interpretamos lo que vemos, siendo esto en muchas ocasiones equivoco a lo que estamos mirando, ya que nos dejamos llevar solo por nuestra parte cultural, es decir por las cosas que ya tenemos en nuestra mente y que hemos aprendido previamente antes de mirar lo que nos muestran los muros.

En este caso estamos resaltando lo sucedido por los integrantes de DOMA y el policía el cual se dejó llevar por lo que se veía a simple vista y no por el transfondo del trabajo que tenía lo expuesto en el muro.

Esto lo podemos ver en las muestras que tomamos del grupo, ya que si se ven a simple vista son unos dibujos llamativos, comunes para el transeúnte por sus colores y por la misma composición de sus trabajos en los muros,

pero como ya lo dijimos el mensaje es transmitido por medio de la utilización en gran medida de los colores fríos, los cuales dependen de como los percibamos y miremos conjuntamente con la composición de la forma, pero que al mirarlo detenidamente se entiende y se asimila el mensaje.

Es aquí donde se evidencia en las muestras uno y tres, siendo la figura uno, una de las más agresivas por su composición, ya que se ve como el sonido de los bafles que están detrás de los muñecos hacen que muestren una actitud hostil en todo el cuadro, al igual que sus rostros, la manera que se ven y se manejan cada uno de los personajes (dibujos) dentro del muro.

Ahora bien, en la muestra tres vemos como la figura humana está inmersa en un fondo de flores y, haciendo uso de lo que hasta aquí se ha expuesto, podemos entender que lo que se pretende mostrar con ésta obra es como la selva de cemento se lleva a las personas, es decir como la misma ciudad es la que nos consume, sacando a relucir en ella individuos o ciudadanos como ya se explico con Bauman.

De esta forma damos continuidad a lo presentado por Barthes respecto a la retórica de la imagen, toda vez que ésta juega incesantemente con los sentidos connotados, haciendo al mismo tiempo que el receptor o transeúnte empiece a jugar de forma mental, mientras que por su parte el emisor, es decir los autores de estos trabajos, se encargan de enviar sus mensajes, no de la forma más obvia, sino usando un lenguaje mucho más sutil, más elaborado, haciendo la comunicación más atractiva e interesante.

Así mismo, y siguiendo esta línea de pensamiento nos damos cuenta que estos trabajos cada vez son más completos en su mensaje, como se ve en las muestras dos y cuatro, en donde tenemos, que en la composición se ven muchos más elementos susceptibles de aparentar ternura, pero los cuales tomados desde otra perspectiva pueden ser la representación de la sociedad en un mundo lleno de caos, donde estos mismos dibujos (como se ven en la figura 2) son tan grandes como para llegar al cielo, empezando a mostrar los juegos metafóricos de los que hablamos anteriormente, además de mostrar también el cambio que se da gracias a la metonimia, cambiando los sujetos por diversos muñecos que pueden llegar a ser representación de la ciudad reflejando lo diario que los

ciudadanos vivimos, mostrándolos como muñecos caricaturescos.

Pero como lo significativo de este mensaje es el caos, la figura dos muestra a unos muñecos que son tan grandes que pueden llegar al cielo, al igual que la figura cuatro en donde aparece un muro en forma de collage de diferentes formas donde se ve un gran número de figuras en diferentes posiciones mirando hacia diferentes lados, donde cada personaje en la composición mira para donde quiere sin pensar en el de al lado, pero igual, todos se ven felices y amigables, por mas que sea en su mayoría monstruos de caricatura.

Estas dos obras muestran mucho de lo trabajado por Bauman en su libro Modernidad Liquida acerca de lo que él piensa entre el individuo y el ciudadano; pero queremos traer en este momento otra afirmación que compartimos con este autor y que nos ayuda a explicar más el fondo el mensaje de estos autores.

El individuo es el enemigo número uno del ciudadano, sugería De Tocqueville. El "ciudadano" es una persona inclinada a preocuparse por su propio bienestar, a través del bienestar de su ciudad - mientras que el individuo

tiende a la pasividad, el escepticismo y la desconfianza hacia la "causa", el "bien común", la "sociedad buena" o la "sociedad justa". (2002, página 41).

Con esto podemos afirmar que, lo que tratamos de ver en todos los mensajes y en todas las obras del grupo DOMA, son individuos que miran por si solos, que están luchando contra una ciudad llena, caótica, con mucho ruido, contaminación visual, etc; ya sea en un dibujo con unos monstruos que van al cielo pero compitiendo por ver cual llega mas rápido a la cumbre, o en otros donde se ve que pelean por todo el ruido que hay en el mundo y en nuestras ciudades.

En el mejor de los casos y el que más llama la atención es la muestra cuatro, donde en primera instancia se ve algo muy llamativo y si uno pasa rápido lo ve y dirá: "Que trabajo tan lindo como dibujan de bien estos graffiteros"; ¿Pero donde queda el mensaje?

Podemos ver en los graffittis de DOMA como las figuras de animales y monstruos representan la teoría de Bauman, afirmando que en esta época vivimos en una sociedad liquida en la cual cada quien busca su propio bien, busca sus propios intereses sin mirar al lado, y esto se ve reflejado en los muros con estos autores.

Ahora bien, después de leer lo planteado en este trabajo, se hace necesario pensar ¿Qué pasa con estos mensajes?. Dándonos cuenta que hay muchas manifestaciones creadas para embellecer la ciudad y por más que son muy atractivos para el ojo del transeúnte como lo demostramos en el acápite de las manifestaciones urbanas, estos trabajos carecen de esa voz de protesta sin que tenga que hacer alusión a una protesta política necesariamente, o a un fan fuerte como lo señalamos en los principios de la historia del graffiti, llegando al punto de ser un trabajo catalogado como mural.

Cabe resaltar que en la actualidad existen muchas organizaciones que prestan sus muros para que estos artistas tengan espacio para exponer su arte, situación que les va quitando la marginalidad intrínseca de tales manifestaciones, dando la oportunidad en tiempo y espacio, para que los autores plasmen obras mucho más elaboradas, generándole un mayor manejo al mensaje de forma más sutil, pero desligándolo de ese impacto visual que traían con sí los mensajes en los muros, sin desmeritar el aporte de belleza que le daban a la ciudad.

En la actualidad los autores venden sus ideas de una forma más estética para que los dejen plasmarla en los muros, ya que por medio de su arte pueden decir lo que piensan de una manera diferente. Paralelamente la sociedad hace que los autores no puedan mostrar de la forma más cruda sus opiniones, haciendo así que el receptor tenga que jugar de una forma mental para poder llegar ha interpretar estos mensajes que dan los muros, mostrando así que a mayor calidad de trabajo en los muros y estética en estos, menor es la calidad de protesta en los mensajes.

Es así como se están manejando los muros en la actualidad, donde son muy atractivos, adornando las calles, pero debido a su belleza el mensaje se hace difuso para el transeúnte, mucho más teniendo en cuenta como vivimos en estos momentos, donde no queda tiempo para nada, mucho menos para detenerse a interpretar unos graffitis del tamaño de una casa que llevan consigo un mensaje oculto.

CONCLUSIONES.

Desde el inicio del trabajo se empezó a mostrar el gran interés que levantaban los graffitis en el común de las personas, quienes se sienten atraídas por las temáticas y conceptos plasmados en los muros ciudadanos, sin desconocer que esta puede llegar a ser una atracción superficial o a la ligera.

La primera impresión sobre esto que se manifiesta, se vio en un foro realizado en Mayo del 2007 en Buenos Aires (Universidad de Palermo), donde se expuso el tema que se trabaja en este escrito. Empezaron a surgir diferentes comentarios sobre lo que pensaba la gente del público sobre los graffitis, en si diciendo entre la gente que estaba allí que era una manifestación muy atractiva para todos ellos, pero podía notarse algo que era el impulso de realizar este trabajo, en algunas intervenciones las personas hablaban con mucha propiedad de diferentes muestras que se encontraban en la calle en algunos casos hasta de otras ciudades o de otros países, pero muchos de los graffitis que ellos decían conocer siquiera eran graffitis como tal, en alguno de los casos eran publi o rompe marcas, o iconomakers, y como lo expresamos en el capítulo uno, estos son un tipo de intervenciones urbanas

pero no son un tipo de graffiti. En este sentido vemos y damos la conclusión de cómo las personas pasamos por un sin fin de mensajes que nos da la ciudad día a día pero no recibimos bien su mensaje, es más, como en este caso no sabemos ni siquiera bien que intervención urbana es y catalogamos muchas veces cualquier cosa que vemos en los muros un graffiti.

De esta misma forma sacamos como conclusión en esta parte, además de los aportes que dieron en este foro, que las personas sugerían que se tomaran diferentes graffitis que ellos habían visto porque les acordaba algo en particular. Por otro lado, de las opiniones de las personas, se reafirmaba que siempre que se habla de este tema todo el mundo cree saber lo que reflejan los muros y a la final no entienden el verdadero significado de lo que se plasma en ellos y solo ven lo que quieren ver. Asimismo como son los graffitis pasa con la comunicación visual que se ve alrededor de las calles, donde encontramos un montón de avisos emitidos por la ciudad los cuales no son clasificados y son entendidos de una forma limitada por depender de las condiciones y conceptos que se conocen de antemano de las figuras, formas y colores.

Observando paso a paso el tema desarrollado en el trabajo, vemos como se llega a legitimar una manifestación como el graffiti en un país como Argentina, en donde a través de la historia las personas expresan lo que piensan sin pelos en la lengua apoyándose en muchas ocasiones en los muros de sus ciudades, satisfaciendo completamente uno de los primeros interrogantes planteados al inicio de la investigación, demostrando los manejos y evoluciones del mensaje a través del graffiti.

También por eso nos inmiscuimos en la historia del graffiti sin alejarnos de su esencia y de su concepto marginal, al no tener patrocinios y realizar sus obras con sus propios medios, diciendo lo que quieren decir sin miedo a lo que pueda opinar el resto de la sociedad, teniendo una magnífica evolución en la parte gráfica de todos los estilos del graffiti, mostrando como los autores siempre tratan de sobresalir uno frente al otro. Pero es ésta evolución la que hace que los trabajos sean muy elaborados con un alto nivel estético, pero al mismo tiempo algo confuso para los transeúntes que no pueden detenerse a observar con detenimiento los detalles de un mural, quedando únicamente con una imagen global y colectiva sin poder entender totalmente el mensaje que quieren transmitir los autores.

A su vez, vemos como los autores se nutren a partir del diseño, el arte y la música para hacer sus trabajos, generando nuevas ideas para la comunicación entre las personas que transitan diariamente por la ciudad a través de mensajes creativos, que para nuestro criterio gozan de gran elaboración.

A lo largo de este trabajo, de reuniones con profesores, el foro y la misma experiencia de investigar, nos damos cuenta que es muy difícil tratar de tener en una balanza equilibrada entre la parte estética y la parte de protesta (tomando esta como algo que quiere decir un sujeto independientemente del tema que trate); es decir son inversamente proporcional la una a la otra ya que vemos en estas muestras, como a tan alto nivel estético es difícil a simple vista llegar a ver lo que nos quieren mostrar los autores, que ese embellecimiento que vemos en los muros puede apaciguar a los transeúntes y de esta forma legitimar el mensaje que se está emitiendo. Afirmando lo anterior como lo hemos dicho muchas veces se escuchan comentarios donde las personas solo dicen "Yo me acuerdo de tal graffiti por lo lindo que era o por lo que tenía pintado ese muro", pero es muy raro escuchar a una persona hablando del mensaje en sí de lo que se muestra en los muros. Esto se debe, como se ha manifestado a lo

largo de este proyecto, que los autores están muy empeñados a embellecer la ciudad, lo cual no está para nada mal, pero la gente empieza a ver estos graffitis como un adorno de una fachada o de un muro que estaba en blanco pero nada más, no se va a entender el mensaje que llevan consigo esas pintadas.

Para el caso que nos ocupa, es muy importante que las personas puedan llegar a leer los mensajes que tratan de transmitir los integrantes del grupo DOMA, ya que no son mensajes violentos sino que por el contrario son mensajes que pretenden sacar al ciudadano de su cotidianidad generando una acción-reacción en la persona. Si lo miramos como algo visualmente llamativo y después de todo este estudio se puede decir, que los autores cumplen totalmente con esto de romper un poco con los esquemas normales de los graffitis tradicionales y llegan a una muy buena evolución en los muros, sacando así de la cotidianidad al transeúnte que solo va caminando por la calle sin ver lo que pasa a su alrededor, ahí es donde vemos como se cumple la acción-reacción.

Pero al modo de ver de este trabajo, nos parece que llega a ser una acción-reacción pasajera por parte del transeúnte ya que a simple vista y si no miran los muros

detalladamente como se ha dicho mas de una vez en este trabajo, van a quedar en un simple dibujo lindo o adorno y su mensaje como tal y por lo cual los autores lo ponen se va a perder.

Como un aporte al diseño, se puede ver como debemos tener en cuenta toda la contaminación visual en la que vivimos actualmente y la sociedad liquida en donde la gente no se detiene a mirar los mensajes que evocamos para ellos sino que pasan desapercibidos y es así como tenemos que pensar nuevas alternativas para llamar la atención de estos.

Como fin de este trabajo podemos decir que si se cumple nuestra hipótesis que a mayor calidad de trabajo estético en los muros es menor su calidad de protesta en ellos, y es así como una manifestación urbana como el graffiti se llega a legitimar.

BIBLIOGRAFIA.

- Arnheim, Rudolf (1997). Arte y percepción. Editorial universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- Azáz María Laura y Guérin Ana Isabel (2006). VII jornadas de investigación del instituto de historia del arte Argentino y latino americano, de la facultad de filosofía y letras, UBA del 14 al 17.
- Barthes Roland (1989). Elementos de semiológica. Alberto editor. Madrid.
- Barthes Roland (1984). El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Barthes Roland (1985). La aventura semiológica. Ediciones Paidós.
- Barthes Roland (1982). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Barthes Roland (1997). Mitologías. Siglo veintiuno de España editores, S.A. España.
- Blaquez., Vicky (2005). CranN. Revista (septiembre 3). Argentina.
- Bourdieu, Pierre (1967). "Campo intelectual y proyecto creador", en Problemas del estructuralismo.

- Calvino Italo (1978). Las ciudades invisibles. Paperback.
- Cippolini Rafael (2002). Revista Contextos #9. Buenos Aires. Argentina.
- De Diego Jesús. (1997). La estética del graffiti en la sociodinamica del espacio urbano. Orientación para un estudio de las culturas urbanas de fin de siglo en art crimes, article and research. <http://www.graffiti.org/fag/diego.html>,1997, [busqueda 08/12/98].
- Foucault Michel (2004). Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Editorial Anagrama. Barcelona.
- Francis W. Sears (1957). Física general. Aguilar. Madrid.
- Garcia Canclini Néstor. (1997). Imaginarios Urbanos. Universidad de Buenos Aires.
- Garí Juan. (1995). La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti. Fundesco. Madrid.
- Girard Jean Marie (1970). Acerca del arte el realismo y la ideología. Ediciones de la flor.
- Gradana Leila. (2002). Graffiti. Eudeba. Buenos Aires.
- Grupo argentino del color. Presidenta, maría L.f. de Mattiello.

- Hearsch, Jeanne (1969). El ser y la forma. Pidos.
- Indij Guido, (2005). Hasta la victoria stencil. La marca editaría. Argentina, Buenos Aires.
- Johannes Pawlik (1996). Teoría del color. Editorial Paidos. Barcelona.
- Jung, Carl (1976). El hombre y sus símbolos. Caralt. Barcelona.
- Kozak, claudia (2004). Contra la pared. Libros del rojas. Argentina.
- Kozak Claudia, Bombin Gustavo, las paredes limpias no dicen nada. Libros del Quirquincho. Argentina.
- Lakoff George y Mark Johnson. (1991). Metáforas de la vida cotidiana. Ediciones Cátedra S.A.
- Madriz, A y Rodrigues, LI (1996). Educación artística y artes plásticas de la educación básica. Caracas. I.U.P.C. Venezuela.
- Malins, F (1990). Mirando un cuadro. Grefol S.A. España.
- Marotta, Graciela (2006). La topología y las artes visuales. Editorial Sarquí. Argentina.
- Mukarovsky, Jan (1977). "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte. Barcelona.*

- Regina Blume citada en: Kozak, claudia (2004).
Contra la pared. Libros del rojas. Argentina.
- Riout Denis. (1985). Le li du Graffiti. Editorial
alternatives. Paris.
- Silva Armando. (1986). Una ciudad imaginada. Tercer
mundo editores. Colombia, Bogota.
- Varela Diana y de Mattiello María (2006). Revista
grupo argentino del color #25. Buenos Aires.
Argentina.
- Zygmunt Bauman. (2000). Modernidad liquida. Fondo de
cultura económico. Argentina.

LINKS.

- Alexandra Russo. La narración figurativa de los
graffiti novohispanos. En:
www.ehess.fr/centres/cerma/Revue/alessandraweb/index.html
(consultado, Noviembre 2006).
- Barnet Gaston. <http://entramite.wokitoki.com.ar/> (consultado,
Mayo 2007).
- Barrilla Sandro (2001). Grupo DOMA: agitación visual
para tus ojos cansados.

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/05/27/u-01202.htm>

(consultado, Junio 2007).

- Buenos Aires patrimonio urbano y arquitectónico. http://www.dgpatrimonio.buenosaires.gov.ar/librodigitalpdf/3_UrbanoyArq_a.pdf (consultado, Junio 2007).
- Craig Castleman (1998). Breve historia del graffiti en Nueva York. En: positivos.com/?reportajes_historial
- DOMA. http://www.onedotzero.com.ar/localshowcase_doma.php.htm (consultado, Junio 2007).
- Grupo MIU. <http://www.archivo-semiotica.com.ar/imagenes2.html> (consultado 22/10/07).
- Jorge Méndez (2002). Graffiti. En: www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html (consultado, Noviembre 2006).
- Kulatma (1998). Historia del graffiti. En: www.rwhiphop.com/hiphop/hip+hop.php?sid=201 (consultado, Noviembre 2006).
- Leonardo (2006). Grupo DOMA, agitación visual. <http://www.webnova.com.ar/blog/?p=65#comment-9576> (consultado, Mayo 2007).
- Los diseñadores que quieren hacer de la ciudad un laboratorio. (2001).

<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-12/01-12-13/NOTA3.HTM> (consultado, Junio 2007)

- Metonimia, Facultad de filosofía y humanidades, Universidad de Chile,
<http://www.uchile.cl/cultura/actividades/glosario/metonimia.htm>
(consultado, Junio 2007).
- Petersen Emilio R. Rayen las paredes, solo agudizan los sujetos. El graffiti en Buenos Aires (parte 1 y 2).
<http://www.elportaldemexico.com/artesplasticas/El%20graffiti%20en%20Buenos%20Aires-1%20parte.htm> (consultado, Mayo 2007).
- Sáez Sara, Portero Pilar, Pastor Custodio, Labari Nuvia (2005). Intervenciones urbanas.
<http://www.elmundo.es/especiales/gps/2005/05/urbano/> (consultado, Junio 2007).
- Silva Armando. La ciudad como comunicación. En: www.felafacs.org/files/silvatellez.pdf (consultado, Octubre 2006).
- <http://www.manualidadesybellasartes.com/stencil.html> (consultado, Noviembre 2006).
- <http://terenzani59.blogspot.com/2004/07/definicin-de-esttica.html>
(consultado, Mayo 2007).
- <http://www.udgba.com.ar/institucional/prensa/03dg2003.htm>
(consultado, Junio 2007).

- <http://www.doma.tv/> (consultado, Septiembre 2006).
- http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/haring_keith.htm
(consultado, Noviembre 2006).
- <http://www.criaturacreativa.com/blog/?cat=11> (consultado,
Noviembre 2006).

LINKS DE IMÁGENES.

- www.mundofree.com/origenes/arte/imagen_a/smithsonian.jpg
- www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/03antecedentes.html
- www.ticketek.com.ar/index_area.asp?id=1
- <http://images.google.com.ar/imgres?imgurl=http://perso.wanadoo.es/xmanoel/3bichos.jpg&imgrefurl=http://perso.wanadoo.es/xmanoel/article.a20050715gl.html&h=173&w=599&sz=24&hl=es&start=226&tbnid=Ze1Jo2GRbawjcM:&tbnh=39&tbnw=135&prev=/images%3Fq%3Dpegatinas%26start%3D216%26gbv%3D2%26ndsp%3D18%26svnum%3D10%26hl%3Des%26sa%3DN>
- <http://blogs.hoy.es/index.php/badajozpuertaiberica/2006/05/>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Estarcido>
- <http://www.manualidadesybellasartes.com/stencil.html>
- <http://www.schhh.unmicroclima.com/blog/>
- <http://www.angelfire.com/emo/tomaustin/Met/metinacap.htm>
- http://aerosolblog.blogspot.com/2006_02_01_archive.html