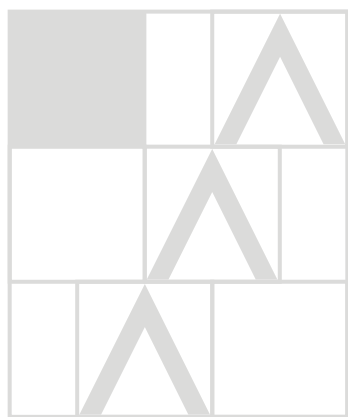
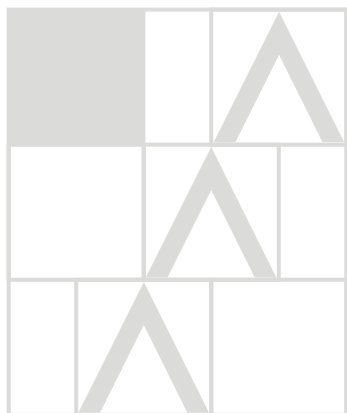


**la marca**  
e d i t o r a



**la marca**  
e d i t o r a

**EI**  
**ARTE**  
**URBANO**



**la marca**  
e d i t o r a

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indji

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

## LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Estos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

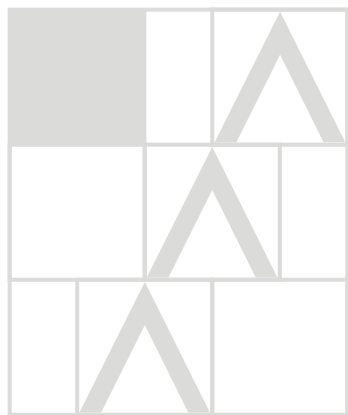
Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Listado © 1995-2023

**EI**

**ARTE**

**URBANO**



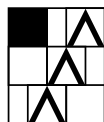
**la marca**  
editora

**Nicolas Gzeley**

**Nicolas Laugero-Lasserre**

**Stéphanie Lemoine**

**Sophie Pujas**



**la marca**  
editora

Título original  
Edición original  
Título en español  
Traducción al español

*L'art urbain*  
© Que sais-je ? / Humensis, 2019  
*El arte urbano*  
Víctor Goldstein

Colección  
Director de colección

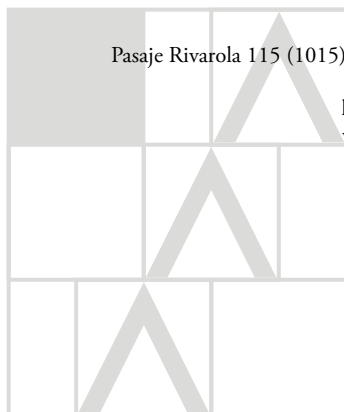
Biblioteca de la mirada  
Guido Indij

Coordinación editorial  
Corrección  
Composición de tapa e interior  
Imagen de tapa

Fátima Nieves García  
Mónica Campos  
Natalia Brega  
Rex Dingler - NoLA Rising

Editorial

Oficina  
Tel  
E-mail  
W<sup>3</sup>



Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina  
(54-11) 4 552-3834  
lmc@lamarcaeditora.com  
www.lamarcaeditora.com

**la marca editora**

Libro de edición  
Impreso en / *Printed in*  
Taller

Argentina  
Argentina  
Buenos Aires Print

ISBN  
Fecha de impresión  
Depósito de ley

978-950-889-376-5  
Octubre de 2023  
11.723

©

**la marca editora**

la marca  
editora

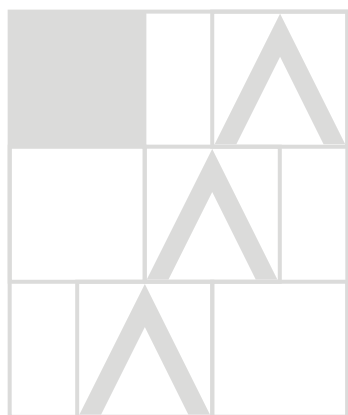
El arte urbano / Nicolas Gzeley ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2023.  
120 p. ; 20 x 14 cm. - (Biblioteca de la Mirada)

Traducción de: Víctor Goldstein.  
ISBN 978-950-889-376-5

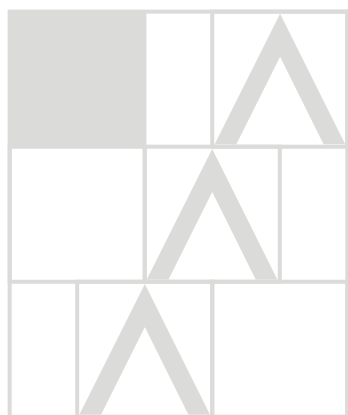
1. Arte. 2. Ensayo. 3. Arte Contemporáneo. I. Gzeley, Nicolas. II. Goldstein, Víctor, trad.

CDD 700.905

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



**la marca**  
e d i t o r a



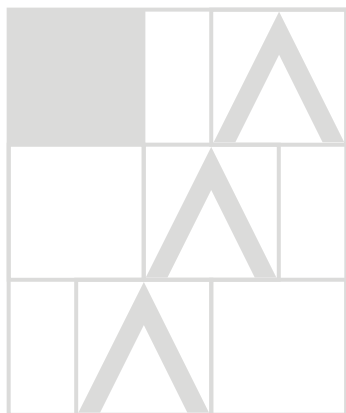
**la marca**  
e d i t o r a



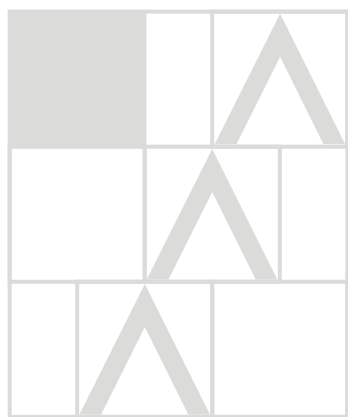
## Índice

Introducción	13
Capítulo I. Retorno a los orígenes	19
I. Los “años 1968”, años contestatarios	20
II. De la crítica del modernismo al <i>in situ</i>	22
III. El arte urbano como crítica de lo urbano	27
IV. Un arte conectado con las comunidades locales	30
V. “La belleza está en la calle”	32
VI. Contrapublicidades	35
Capítulo II. <i>Graffiti writing</i>	39
I. Principio de un movimiento	39
II. <i>Style writing</i>	45
III. Territorios y prácticas	50
IV. <i>Posgraffiti</i>	56
Capítulo III. Las <i>street arts</i>	63
I. París, capital del arte <i>in situ</i>	63
II. Una ola mundial	69
III. Desvío urbano	75
IV. ¿Un nuevo muralismo?	79

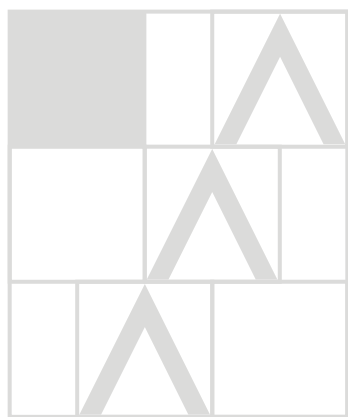
Capítulo IV. El tiempo del reconocimiento	83
I. El mercado	83
II. Los museos	94
III. Las colectividades	99
IV. Las marcas	106
Conclusión	109
Agradecimientos	111
Bibliografía	113



**la marca**  
e d i t o r a



**la marca**  
e d i t o r a



**la marca**  
e d i t o r a

## Introducción

Presente en la calle con diversas formas desde los años '60, por lo menos, el arte urbano, progresivamente, en el curso de los últimos veinte años, se ha vuelto un fenómeno estético y cultural considerable. Durante largo tiempo marginados, los artistas que operan en el espacio público ven ahora sus intervenciones transmitidas por los medios de comunicación e Internet, pero también por las galerías, las casas de subastas, las ferias especializadas y las instituciones, sin hablar siquiera de las marcas acostumbradas desde hace largo tiempo a todo tipo de colaboraciones con la escena del *street art*.

Esta omnipresencia contrasta con la dificultad de circunscribir con precisión los contornos del arte urbano. Entre prácticas contextuales y conceptuales, *graffitis*, *stencils* de inspiración *punk rock*, *collages*, muralismo, contrapublicidad, “artivismo” y “hacktivismo”, resulta todo ello ser demasiado heterogéneo para que verdaderamente se pueda hablar de movimiento. Por otra parte, internamente existen escisiones estructurales. Entre ellas, la distinción entre *street art* y *graffiti*, realizada casi de forma unánime por los artistas, sobre todo si son grafiteros. Para algunos, el primero designaría prácticas comerciales, concebidas para los medios y el mercado, mientras que el segundo estaría caracterizado por el *underground* y la transgresión. De la misma manera, el término “*graffiti*” no permite distinguir una práctica genérica antigua (el hecho de escribir un mensaje o de trazar un dibujo en una pared o cualquier otro soporte) de una cultura

histórica y estéticamente situada (el *graffiti* nace en los Estados Unidos en los años '60, fundado en la réplica estilizada, a mano alzada, de un seudónimo). En este sentido, para designar a este último, emplearemos la expresión "*graffiti writing*", tal como es empleada entre los actores anglófonos del ambiente.

Más ampliamente, es la expresión "arte urbano" misma la que plantea un problema. Vaga y genérica, parece en primer lugar incluir en la teoría formas que excluye en la práctica. Así, las intervenciones que serán tratadas en esta obra son totalmente distintas de las "artes callejeras", circunscritas al circo y al teatro en el espacio público. Ellas se relacionan mucho más con la pintura y las artes gráficas, con algunas incursiones en la *performance*, la escultura y la instalación.

En suma, la institucionalización muy reciente del fenómeno y su muy amplia difusión en línea, mediante todo tipo de sitios, blogs y medios de comunicación, refuerzan todavía más la dificultad de circunscribirlo. Hablar de arte urbano o de *street art*, en efecto, equivale a definir una práctica artística en función de su contexto de aparición: la ciudad. Ahora bien, esta definición "espacial" se complica a partir del momento en que las obras se exponen en otros marcos que no son al aire libre, como ocurre cada vez con más frecuencia. Ante la pregunta: "¿el arte urbano en las galerías y los museos sigue siendo arte urbano?", no existe una respuesta simple, digan lo que digan aquellos que defienden el fenómeno como un movimiento estético independiente de su contexto, por estar asociado desde hace largo tiempo a una práctica de taller, y en la actualidad, a una circulación global en Internet en forma de films y de fotografías.

Los límites de una definición espacial del arte urbano fueron señalados desde muy temprano. Ya en 1983, la exposición que la galería Sidney Janis en Nueva York consagraba a las "estrellas" del *graffiti writing* acuñó la expresión "*posgraffiti*", para dar a entender mejor que no puede haber *graffiti* sino en la calle y en

los trenes. En 2009, la Fundación Cartier evocaba un arte “nacido en la calle” (con el que algunos mal predisuestos completarán con un “y muerto en la Fundación Cartier”), y el museo de La Poste situaba, tres años más tarde, las obras presentadas en su seno como “más allá del *street art*”. Por último, cuando el historiador del *graffiti* Roger Gastman consagra en 2018 una vasta exposición al fenómeno en Los Ángeles, lo titula “Beyond the Streets”, literalmente: “Más allá de las calles”, otras tantas maneras de resumir un tópico del ambiente, según el cual el arte urbano en los museos no sería ya arte urbano, sino su producto derivado.

Entonces, ¿habrá que definirlo según criterios jurídicos? Pese a crecientes porosidades, las prácticas descritas en esta obra se ubican al margen de lo que se llama el “arte público”, que supone un patrocinador y un conjunto de procedimientos legales (sobre todo, en Francia, el dispositivo del 1%, que consiste en reservar esa fracción del presupuesto de un edificio público a la compra de una o varias obras de arte para el lugar en cuestión). A este respecto, las obras de Richard Serra o de Daniel Buren que se exponen en el espacio público rara vez son consideradas como *street art*. En el plano jurídico, el arte urbano se ubica en una zona gris: si el Código Penal castiga el hecho de hacer dibujos e inscripciones sin autorización, la actitud de las autoridades frente al fenómeno varía según la naturaleza de las obras y la notoriedad de sus autores, oscilando entre represión y no intervención. La de los artistas también es diversa: algunos padecen la prohibición de operar libremente en la ciudad y la eluden (por ejemplo, escogiendo medios ligeros, que no alteren su soporte), mientras que otros la reivindican y propician la intervención “salvaje”. Por lo demás, la ilegalidad de las obras creadas *in situ* no excluye su protección jurídica por el Código de la Propiedad Intelectual. Así, algunos artistas tuvieron éxito cuando llevaron ante la justicia casos de falsificaciones.

La ambivalencia del arte urbano frente a la ley, por otra parte, se ve en la manera en que la crítica describe y define el fenómeno. Cantidad de obras sobre el tema, entre ellas *Trespass*, de Ediciones Taschen, designan la ilicitud (o el hecho de que las obras sean “no comisionadas”, si se traduce literalmente el título inglés) como un criterio discriminatorio. No obstante, y cada vez más, existen pedidos de arte urbano y de paredes legales, por lo que el investigador Christophe Genin afirma que “la restricción a las obras ‘salvajes’ es abusiva, porque se trata de un factor jurídico, y no plástico o estético”<sup>1</sup>. Pero a partir del momento en que la diversidad de las formas del arte urbano complica toda categorización desde criterios plásticos o estéticos, el “factor jurídico” sigue siendo privilegiado, con lo que implica: intervenciones libres, y sobre todo carácter transitorio, efímero de las obras.

Último escollo: la dificultad de analizar las prácticas según los códigos y los criterios tradicionales de la crítica de arte. Muchos artistas y grafiteros nos lo dirán: el corazón de sus intervenciones no es tanto la obra misma como las condiciones (materiales, psicológicas, etc.) de su creación. Es la adrenalina que segrega la transgresión, el encuentro con los transeúntes, la transmisión oral de una cultura celosa de sus secretos, que no se ofrece, sino que se conquista a fuerza de curiosidad y de obstinación. Por tal motivo, la escena del *graffiti* desconfió de toda empresa de análisis concebida desde afuera. Circula la idea de que solo una práctica asidua confiere la legitimidad de referirse a ella. Incluso, que todo abordaje estético del movimiento es, de inmediato, inoperante, puesto que el *graffiti writing* no es un arte.

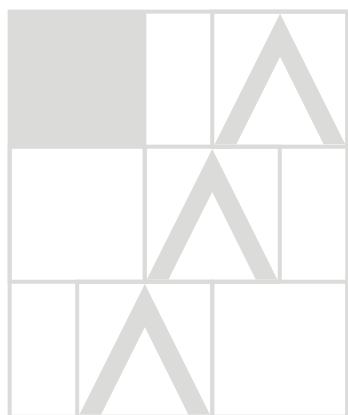
El carácter proteiforme del arte urbano y la curiosidad que suscita, sin embargo, hacen necesaria una serie de aclaraciones.

1 Véase C. Genin, “Le street art: de nouveaux principes?”, *Cahiers de narratologie*, N.º 29, 2015; en línea: [journals.openedition.org/narratologie/7396](http://journals.openedition.org/narratologie/7396).



Este ensayo podría ser la ocasión para efectuarlo, máxime cuando asocia autores con recorridos y puntos de vista distintos, algunos más periodísticos y “externos”, otros más comprometidos, ya sea en las prácticas *in situ* o en su demostración y promoción dentro de las instituciones. De hecho, la complejidad del tema tratado incita a un abordaje transdisciplinario, entrecruzando historia e historia del arte, estética, sociología, urbanismo, economía... También aboga por algunas libertades con la cronología. Si bien el plan sigue globalmente la evolución del arte urbano desde su nacimiento, en los años ‘60, hasta sus desarrollos contemporáneos, se vale de algunos desvíos e idas y vueltas, para localizar y circunscribir mejor en su seno diversas corrientes estructurantes. Esta decisión permite bosquejar entrelíneas los contornos de un movimiento cuyos actores están relacionados por algunos puntos en común, pese a sus diferencias de abordajes y de estéticas. Entre ellos, cierta dosis de ambivalencia respecto de las instituciones y las rutinas, pero también una manera de crear a través del ingenio y la economía, para conjugar medios mínimos y visibilidad máxima. Otras tantas características que probablemente no son ajenas al plebiscito contemporáneo del arte urbano.

la marca  
editora



**la marca**  
e d i t o r a

## Capítulo I

### *Retorno a los orígenes*

Precisamente porque se trata de un fenómeno de amplios contornos y manifestaciones múltiples, es difícil situar con precisión la emergencia del arte urbano. Si se escucha a la mayoría de los artistas asociados a esta movida, con mucha frecuencia es en el *graffiti writing* donde sitúan el origen de su práctica. Para Banksy, JR, Blu o Vhils, constituyó una escuela decisiva, un primer paso hacia la creación artística, al menos, un modelo y una fuente de inspiración. Sin embargo, en el momento en que, en la segunda mitad de los años '60, un puñado de adolescentes forja sus bases en Nueva York y Filadelfia, una serie de artistas se interesan mucho por el espacio urbano y comienzan a convertirlo en el lugar de intervenciones artísticas específicas. Algunos, como Gérard Zlotykamien, Ernest Pignon-Ernest o (aunque más raramente) Gordon Matta-Clark, son considerados por los artistas urbanos como otras tantas figuras tutelares, padres fundadores. Pero la mayoría de aquellos que exploran la ciudad entre 1960 y 1980 son en gran medida ignorados por los artistas de la escena del *graffiti* y de los *street artists*, aunque comparten sus modos operatorios: intervenciones libres, aceptación del carácter transitorio de las obras, prácticas documentales, e incluso sinsabores policiales y a veces judiciales...

También transcurren en un contexto común, el de los años '60 y '70, marcado a la vez por un cuestionamiento de las instituciones artísticas y por importantes cambios espaciales y socioeconómicos. Redactar la historia compleja del arte urbano, pues, implica

examinar cuáles eran los debates internos que agitaban el mundo del arte de la época, y determinar lo que incita a algunos artistas a abandonar las instituciones para ejercer una práctica *in situ*.

## I. Los “años 1968”, años contestatarios

A fines de los años ‘60, el mundo está en ebullición y vacila sobre sus bases. La conmoción es ante todo demográfica: en la época, la generación del *baby-boom* accede a la adolescencia y se dedica a impugnar el orden social y político del “viejo mundo”. Los “años 1968” están así marcados por un movimiento de liberalización cultural (sobre todo sexual) y de impugnación al que la televisión, nuevo medio masivo, da una amplitud mundial. En un contexto marcado por la Guerra Fría y las luchas de influencia que suscita en colonias en proceso de independencia, el antiimperialismo sirve de base común a todos los “izquierdismos”, y se alimenta con los ejemplos de Mao en China, de Castro en Cuba o de Gandhi en India. Así, las maquinaciones militares del Tío Sam en Vietnam generan una fuerte indignación, al igual que la represión que trae aparejada la descolonización: en Francia, la guerra de Argelia y la masacre de Charonne<sup>2</sup> movilizan a una amplia franja de estudiantes y de obreros.

Así, la época ve florecer tímidamente las luchas llamadas “minoritarias” y la visibilización de categorías dominadas que reivindican su derecho a la igualdad y al respeto: afroamericanos y descolonizados, pero también, en la década siguiente, mujeres y homosexuales. Por último, asiste a la emergencia de las luchas ambientalistas en

2 El 8 de febrero de 1962, durante una manifestación en contra de la OAS (Organisation de l’Armée Secrète) y de la guerra de Argelia, nueve manifestantes que se habían refugiado en la entrada del metro Charonne encontraron la muerte. [N. del T.]

un contexto de violento cuestionamiento del modelo capitalista. La repercusión mundial posterior a la publicación, en 1962, de *Primavera Silenciosa*,<sup>3</sup> de Rachel Carson, es sucedida por la aparición, diez años más tarde, de *Los límites del crecimiento*, por el Club de Roma, según el cual no puede haber un crecimiento infinito en un mundo con recursos limitados. El éxodo urbano de los hippies tiene correspondencia con una serie de movilizaciones en gran medida alimentadas por el antimilitarismo de la izquierda, de lo cual da referencia el levantamiento en 1966 contra la instalación de misiles nucleares en la meseta de Albion en Vaucluse y, a partir de 1971, la ocupación del Larzac contra la extensión de un campo militar.

Estos diversos frentes de lucha se despliegan sobre un fondo de aparente prosperidad. En el plano económico, los Treinta Gloriosos están todavía en todo su apogeo. La sociedad de consumo se combina con la urbanización y señala el advenimiento de un mundo regido más que nunca por los flujos de mercancías y sus ayudantes indispensables: la publicidad, el *marketing* y los medios de comunicación de masas. Sin embargo, algunas grietas comienzan ya a fisurar su reino: en los Estados Unidos, la desindustrialización de los centros urbanos y el éxodo de las clases medias blancas —que se exilian masivamente hacia periferias residenciales, accesibles gracias a las muy recientes infraestructuras de carreteras (fenómeno conocido con el nombre de *white flight*)— arrastran una pobreza y una criminalidad que explican en buena parte la emergencia del *graffiti writing*, pero también las intervenciones urbanas de algunos pioneros como Fekner, Hambleton, Matta-Clark o Christy Rupp.

3 Solo a título indicativo, el hecho de citar un libro en castellano significa que tiene traducción en nuestra lengua. Únicamente se darán sus referencias completas (editorial, etc.) cuando se an citados con dichas referencias en el texto o las notas al pie. [N. del T.]

En 1973, la primera crisis del petróleo da paso a que el triunfo de la sociedad de consumo sea reemplazado por la duda. La crítica del capitalismo recae también en el modelo de planificación espacial que implementó a partir de los años '50: el funcionalismo. Los situacionistas, Henri Lefebvre en Francia y Jane Jacobs en los Estados Unidos, impugnan vigorosamente la separación del espacio urbano en "funciones" y la construcción de complejos habitacionales, que niegan la organización clásica y "plurifuncional" de la ciudad en torno a la calle.

## II. De la crítica del modernismo al *in situ*

El mundo del arte se hace eco en gran medida de esa agitación social, económica y política. Si bien permanece dominado por la abstracción (en Francia, la Segunda Escuela de París), ve que en sus márgenes se levantan diversos grupos y artistas que reivindican un alcance político, cuando no abiertamente contestatario. Ese compromiso da paso a un doble movimiento de desmaterialización (por el sesgo del *happening*, de la creación de "entornos", de la intervención efímera) y de integración espacial de las obras. En forma paralela al atractivo de ciertos artistas por el *ready made* o el objeto cotidiano (véase el Nuevo Realismo), se distingue así por el cuestionamiento al soporte de referencia desde el Renacimiento: la pintura de caballete. A no dudarlo, en esta retractación hay que ver ante todo la discutida herencia del modernismo, entendido por Clement Greenberg como práctica autorreferencial y autocrítica cuyo objeto es el análisis de su propio medio. En esta línea pueden leerse las iniciativas de Supports/Surfaces, que deshace uno a uno los elementos constituyentes

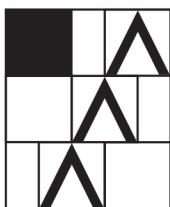
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?  
Podés adquirirlo en [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) y en cientos de  
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto  
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



**la marca**  
editora