



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

Tesina de Seminario
Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas

Estudio del quehacer artístico del colectivo
Gaucholadri en el espacio urbano.

Las relaciones en el contexto sociocultural mendocino.

Realizada por Laura Antonella Pezzola
Directora: Lelia G. Roco
Codirectora: Lorena Verónica Manzini Marchesi
Año 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I	
El arte urbano y el problema de su denominación	6
El colectivo – Gaucholadri	15
La dimensión social y política del arte urbano	21
Relación obra-espacio-espectador	32
CAPÍTULO II	
Sobre el proceso de creación	36
Proceso del mural Vicio total	39
Aspectos de los signos visuales.....	43
Interpretación y análisis de obra	43
El uso de la palabra en la obra visual	54
Relaciones entre las obras del proyecto	62
CONCLUSIÓN	70
ANEXOS	
Fichaje Iconografía tercermundista	73
Procesos de construcción de la imagen.....	91
Charla-entrevista	93
Registro del devenir de los murales	102
BIBLIOGRAFÍA	103

INTRODUCCIÓN

El tema que desarrollaremos en la siguiente tesina de Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas es el estudio del quehacer artístico del colectivo de Arte Urbano GAUCHOLADRI en el espacio urbano de la ciudad de Mendoza.

Buscamos acercarnos a la temática -Arte Urbano / Posgraffiti- a partir del estudio de un caso particular, Gaucholadri, que nos permita investigar desde las producciones que se encuentran en la provincia de Mendoza.

El abordaje lo haremos desde los procesos de creación y las relaciones de intercambio social que se establecen en el contexto sociocultural local, tomando como ejemplo algunos de los lugares en que se encuentran instauradas sus prácticas.

Al iniciar el proceso de investigación observamos que el tema está comenzando a ser cada vez más estudiado desde las distintas ramas de las ciencias sociales, y en los distintos niveles de educación, existiendo ya tesis y tesinas que abordan desde distintas perspectivas la temática. De a poco el estudio del Arte Urbano se va insertando en la academia y en el relato de la Historia del Arte. Es por ello, que esta investigación pretende ser un aporte a dicha problemática y pueda ser utilizada con fines académicos y de conocimiento, así como también para la difusión de la producción artística local.

Consideramos que la realización de este tipo de investigaciones es importante para la comunidad artística ya que el Arte Urbano es un movimiento que en la actualidad está tomando cada vez más relevancia, no sólo a nivel local sino también en el contexto mundial, pues ya no es sólo una expresión de jóvenes rebeldes, sino que se ha convertido en un formato propio de la contemporaneidad, haciendo de la calle un espacio legítimo para la producción artística.

El estudio de las producciones del colectivo será realizado como una investigación artística sobre arte desde la perspectiva de la Crítica genética o de procesos, con el aporte de conceptos provenientes de la Historia del Arte y la Sociología del arte. Se estudiarán los procesos de creación y no sólo la obra presentada al público.

La investigación propone, en una primera instancia, un acercamiento a los artistas para que la información adquirida provenga no sólo de entrevistas realizadas y publicadas por los medios de comunicación, ni de las producciones ya instauradas en las calles de Mendoza, sino del contacto con la fuente primaria que son los productores, sus intenciones, sus ideas, relatos y experiencias.

Para ello, nos hemos propuesto un diseño que nos permita entrar y salir desde y hacia el proceso de creación y la teoría, realizando un camino, en algunos casos, de lo general a lo particular y en otros de lo particular hacia lo general y el contexto. Lo que sería un pensamiento sistémico o contextual que nos permitirá incorporar distintas teorías o miradas a las obras que abordaremos.

En el primer capítulo aclararemos algunas de las definiciones que circulan en torno a la temática y sus usos, delimitando nuestro objeto de estudio y definiendo su función social y política, el territorio en el que se ubica y el tipo de relación que establece con el espacio y el espectador así como los modos en los que éstos interactúan. Además de presentar y caracterizar al colectivo con sus formas de trabajo y creación.

En el segundo bloque o capítulo, estudiaremos concretamente el trabajo de Gaucholadri y las características que lo separan del resto de producciones que encontramos en el espacio urbano y su forma de comunicación con el público, tocando tres puntos clave: el proceso de creación, los aspectos de los signos visuales y el uso de la palabra en la obra visual.

Por último, señalaremos algunas relaciones que se dan entre las obras que

forman parte del proyecto completo que nos permitirán salir de la particularidad de cada obra en sí y poder ir hacia el afuera de las mismas agrupándolas con otras y en relación al proyecto en su totalidad, viendo y analizando las maneras de crear y significar que utiliza el colectivo.

La metodología de análisis de obra que utilizamos es la propuesta por la cátedra Visión I y II la cual permite, desde un estudio sistémico, analizar las producciones a partir de los signos visuales, las posibles interpretaciones que se desprenden de los mismos y las connotaciones socioculturales que podemos inferir a partir y en relación con ellos.

Los objetivos son diversos. En primer lugar, como dijimos anteriormente, buscamos contribuir a la construcción del estudio del Arte Urbano generando teoría desde el ámbito académico, intentando alcanzar la puesta en valor de dichas producciones.

En segundo lugar, analizar si el arte callejero tiene o cumple alguna función social. Conocer sus intenciones y, sobre todo, comprender la relación que se establece entre obra / espacio / espectador estudiando la obra en su contexto. Comprender cómo lo hace, por medio del estudio de los aspectos formales y signícos. Entender cómo interpela al espectador callejero (transeúnte por lo general) y poder observar el impacto que producen las pintadas en el paisaje urbano que habitamos.

Por otro lado, entender al colectivo Gaucholadri como un colectivo que trabaja de forma independiente, que propone una mirada crítica, que busca interpelar al espectador por medio del mensaje demandando su atención y reflexión.

CAPÍTULO I

EL ARTE URBANO Y EL PROBLEMA DE SU DENOMINACIÓN

El arte urbano en todas sus expresiones (posgraffiti, graffiti, stencil, pegatinas, etc.) nace y se desarrolla en las ciudades modificando el paisaje urbano en el que nos movemos día a día convirtiéndose en un “paisaje escrito” un “accidente propio del artefacto urbano”¹

Al iniciar la investigación nos encontramos con un primer inconveniente, el de la denominación, ya que libros, artículos, autores y artistas utilizan diferentes conceptos para definir o referirse a las prácticas insertas en los muros de la ciudad. Por ello, consideramos clave esclarecer las definiciones y denominaciones antes de adentrarnos en la investigación, para poder situarnos y comprender cuál es concretamente nuestro objeto de estudio.

La crítica de arte y escritora Marta Traba en su publicación “Vanguardias latinoamericanas y la resistencia cultural” toma el grabado, la pintura mural, el cartel cubano, la gráfica e ilustración y las artesanías como géneros menores - calificados por ella como objetualistas para diferenciarlos del arte no objetual- que reflejan visiblemente las ideas y la resistencia de América Latina.

Según la mirada de la Sociología del arte las producciones de una época están en perfecta concordancia con los procesos sociales y la ideología de la clase dominante en un momento dado, la idea de la clase dominante de la época es la

¹ El graffiti es un subproducto de la ciudad. Entrevista a Claudia Kozak. Escritos en la calle blog. 19/12/2001. <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=68>

que ejerce el poder material y domina el poder espiritual (Ocampo, 1993). Por ello, la Historia del Arte hegemónico, oficial y académico ha dejado de lado las producciones y géneros que consideró menores en la modernidad.

Al catalogar estas prácticas únicamente como instrumento de lucha y resistencia, quizás lo estemos alejando del privilegio que conlleva en sí mismo el concepto de arte y de obra. La Historia del Arte como disciplina específica dentro de las ciencias sociales ha sido, y sigue siendo, transmisora del discurso del arte hegemónico y oficial – y cuando decimos oficial nos referimos al arte amparado por el sistema institucional de museos, galerías, crítica, y el Estado. etc-.

Alrededor de esta idea gira uno de los principales objetivos de esta investigación: contribuir a la construcción del estudio del Arte Urbano, generando teoría desde el ámbito académico, para lograr la incorporación e integración de estos géneros en el estudio del arte, superando de una vez la instancia jerárquica que ha dominado el relato de la Historia del Arte.

El Arte Urbano (*Street Art*) o *Posgraffiti* es un movimiento artístico que en la actualidad ha adquirido relevancia mundial, pues ya no es sólo una expresión artística de graffiteros jóvenes y rebeldes, sino que se ha convertido en un formato propio de la contemporaneidad, transformando el espacio público (la calle) en un sitio legítimo para el quehacer artístico.

El término postgraffiti (post-graffiti o posgraffiti) suele usarse como equivalente al término Arte Urbano que se utiliza tanto en inglés como en español para referirse a todas las formas de arte en el espacio público independiente que no son graffiti².

²**Graffiti:** Marcas gráficas y/o textuales ejecutadas sistemáticamente e ilegalmente sobre superficies públicas, que utilizan un código concreto y se dirigen por tanto a una audiencia concreta, de forma que sirven como sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada. El principal aspecto de nuestra definición de graffiti radica, por tanto, en el público al que está dirigido. El graffiti utiliza un lenguaje gráfico concreto un conjunto concreto de símbolos y códigos, y forma parte del folklore de una subcultura determinada. (ABARCA SANCHÍS, Francisco.

El uso de este término está, sin embargo, mucho menos extendido que el de Arte Urbano. Su significado se refiere más concretamente a las producciones que tienen que ver con la propagación de imágenes en el espacio público y no tanto a otras formas de arte urbano como la contra publicidad o la intervención específica.

El autor de la tesis doctoral sobre Arte Urbano *“El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad”* Francisco Abarca Sanchis, define el término como *El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo.*³

Situándonos en el contexto nacional y tomando las investigaciones de Claudia Kozak, podemos observar que “Desde mediados de la década del ’80 en adelante, la pintada política comparte su terreno con otro tipo de inscripciones sin afiliación partidaria ni soporte institucional que comenzó a proliferar de forma ostensible. Se trata de una masa impresionante de inscripciones que tienen historia, se conectan con ciertos grupos sociales más que con otros, establecen territorios, formulan modos de experimentación del espacio urbano tanto para quienes los producen como para quienes los leen, plantean cantidades de preguntas arrojadas a veces al vacío o debates ideológicos que tienden a hacer visibles modos de confrontación social”⁴. Existe un tipo de graffiti de leyenda ingeniosa que proliferó sobre todo durante los ’80 posdictadura y fue apagándose en forma considerable al ritmo de la privatización de los espacios públicos de la década siguiente. Sin embargo, también después de diciembre de 2001 reapareció, aunque con menor

El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 2010.P. 239.)

³ Ibid. P.385.

⁴ Kozak, Claudia. Graffitis argentinos: Letra joven, letra urbana. En: Encrucijadas, nº 34. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: (agosto 2005). P. 2.

visibilidad que en los '80.⁵

Kozak distingue los términos para definir al Arte Urbano fundamentalmente en relación a dos aspectos: el grado de soporte institucional en el que se manifiestan y las técnicas con las que éstos son realizados. El graffiti nombra políticamente muchas veces en sus temas y siempre en su disposición “anarquizante”, pero no está sujeto a una validación político-partidaria como la pintada política. Por otra parte, la globalización nos ha traído otros usos de la palabra graffiti que ya no podrían asociarse a la pintada política.

Con esto se refiere a distintos tipos de graffitis menos verbales que icónicos, en sus variantes técnico-estilísticas diferenciales. “Graffiti hip hop”, “graffiti estencil”, “graffiti diseño”, entre otras modalidades plásticas que jerarquizan la imagen. También el graffiti verbal tendría que ser considerado en relación con su uso del color, el diseño, la relación forma-fondo, pero es claro que no siempre el énfasis está allí sino en el mensaje.⁶

Plasmaremos aquí las definiciones de las producciones que realiza Claudia Kozak diferenciando el propósito, la materialidad y las técnicas.

- Graffiti hip hop: profusión de colores, imaginería massmediática, estilos codificados de acuerdo al tipo de letra que sirve para encriptar el nombre: *wild style*, 3D, etc. es realizado de forma más artesanal.



⁵ Ibid., p.4.

⁶ No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto. Claudia Kozak. En Artefacto. Pensamientos sobre la técnica. p, 5.

- Graffiti esténcil: es un cruce entre el arte político antiglobalización y el auge del diseño (publicitario, gráfico, de objetos, etc.). Se utilizan moldes calados o plantillas que permiten la producción en serie.



Acción Anónima. Mendoza



La araña galponera. Mendoza

- Graffiti diseño: en relación con el mural de una estética diferenciada ya que es producido generalmente por artistas visuales o diseñadores gráficos.
- Graffiti de leyenda o de leyenda ingeniosa: comienza por la construcción del sentido en una dirección determinada para luego desviarlo en una segunda dirección inesperada.

Gaucholadri entra dentro de estas dos categorías.



Gaucholadri COPY PASTE. Mendoza



Panamá club. Mendoza

De estas dos últimas definiciones -graffiti diseño y graffiti de leyenda ingeniosa- nos serviremos para enmarcar el trabajo de Gaucholadri, a las que añadiremos algunas características generales como son la monumentalidad, rapidez en la ejecución, simplificación de formas y contenido, permanencia efímera en el medio

por la vulnerabilidad a las inclemencias del tiempo o a la intervención de las personas.

Gaucholadri define su trabajo como Muralismo conceptual alejándolo del lenguaje específico del graffiti y, a su vez, confrontándolo con la idea de un muralismo social de fuerte carga política. La intención artística, de los muralistas urbanos actuales en general y no sólo del colectivo que estamos analizando, es diferente a la que tuvieron los muralistas mexicanos y sus seguidores. En general no encarnan un contenido político partidario sino que expresan ideas, opiniones personales u ocurrencias utilizando como recurso la estética, el humor, la ironía, el doble sentido, lo absurdo, etc. Además se trata de un hacer independiente con intención estética y comunicativa que busca la conexión y reflexión, el despertar de un espectador / transeúnte ensimismado en su cotidiana monotonía y que usa el espacio público como contenedor de mensajes y/o enunciados visuales, como espacio que pertenece a quien lo habita y por medio del cual incita a cuestionar la realidad establecida.

Las distintas formas de producción mural comparten algunas de sus características como la comunicación por medio de un lenguaje claro, sencillo y reconocible por muchos que interpele a quien observa. Toman el muro como soporte para su obra y utilizan materiales industriales en los que no siempre es importante la calidad.

Pero encontramos una gran diferencia, quizás la más clara, y es el tipo de espacios que eligen. Siqueiros, Rivera y Orozco por ejemplo, utilizaron los muros de edificios públicos para dar su mensaje y fundamentar un aparato político cargado de una ideología determinada. En cambio, los artistas urbanos actuales usan los muros de las ciudades y, salvo casos específicos, no le piden permiso a nadie para hacerlo. Ocupan y hacen uso de los “espacios muertos” o inhabitados de la ciudad. Espacios que no le pertenecen a nadie y a todos a la vez.



NUEVA DEMOCRACIA- David Alfaro Siqueiros
Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. 1944



CHAMUYO. Gaucholadri
Abril 2015



LA GRAN TENOCHTITLAN – Diego Rivera
Palacio Nacional de la Ciudad de México. 1945



TERCER MUNDO Gaucholadri.
Único panel móvil
Noviembre 2011



LA ÚLTIMA CENA AMERICANA - JERMINDO
Paraná casi esquina Belgrano, Godoy Cruz. Mendoza
Envuentro de muralistas Godoy Cruz. Noviembre 2015



RED SOCIAL. Gauucholadri.
Bandera de los Andes, 747. San José,
Mendoza. 2011

El cuadro anterior ilustra algunas comparaciones que pueden hacerse entre los murales de los muralistas mexicanos y los realizados por el colectivo Gaucholadri dejando en evidencia las diferencias conceptuales que ellos mismos enuncian.

La ciudad nos acostumbra la mirada hacia un lenguaje instrumental, funcional a nuestros recorridos estandarizados y a nuestra percepción automatizada. Sin embargo, las paredes a veces sorprenden⁷. El arte callejero actual, al insertarse en el espacio público, cumple una función social y política determinada debido a las búsquedas que propone en cuanto a la relación que se establece entre obra / espacio / espectador.

⁷ No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto. Claudia Kozak. En Artefacto. Pensamientos sobre la técnica. p, 5.

EL COLECTIVO – GAUCHOLADRI

GAUCHOLADRI es un colectivo de Arte urbano integrado por los artistas y diseñadores gráficos mendocinos Federico Calandria y Marcos Zerene a quienes pertenece el proyecto denominado ICONOGRAFÍA TERCERMUNDISTA donde:

- Trabajan siluetas de íconos populares fácilmente reconocibles.
- Agregan una palabra o frase que termina de dar sentido a la imagen o viceversa.
- Utilizan un plano de color negro.
- Objetivo: alcanzar el número de 100 íconos para luego publicar un libro que contenga la totalidad de las producciones realizadas.



FIN DEL MUNDO

Antes de la conformación del colectivo, Calandria y Zerene realizaban intervenciones urbanas por separado y de estilos muy diferentes entre sí y de lo que es hoy el proyecto iconografía tercermundista, un proyecto que une sus gustos artísticos con sus conocimientos de diseño gráfico.

Definen su trabajo como *“amplio y no muy encasillable, con una tendencia tercermundista, bizarra, mística, surrealista, delirante, una mezcla de las cosas que vamos viviendo y aprendiendo en nuestras vidas, tratamos de expresarlas y reflejarlas. Nos gusta tomar íconos populares y reformularlos, de manera que la*

gente los identifique pero modificados, que la deje pensando, riendo o con la sensación que genere según el caso, lo importante es generar algo en la gente, algún sentimiento o alguna sinapsis que lo saque de la monotonía diaria.”⁸

BIO Federico Calandria es un artista visual nacido en Mendoza, Argentina, estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Cuyo. En su obra personal se dedica a la pintura, cómic, ilustración, muralismo, diseño de objetos, animación y video. Ha realizado murales e intervenciones urbanas en distintas ciudades del mundo de manera individual y también junto con el colectivo de arte urbano Gaucholadri. Es coeditor de la revista Bazofia Cómics.	BIO Marcos Zerene nacido en Mendoza, Argentina en 1980, estudió Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Cuyo. Es director del estudio de diseño ailoviu desde el año 2009. En su obra personal desarrolla el dibujo y la pintura abstracta, utilizando materiales tradicionales y digitales. Integrante del colectivo Gaucholadri con el que ha realizado murales e intervenciones urbanas en distintas ciudades del mundo.
---	--

⁸ Gaucholadri: “En la calle pasan cosas, hay magia”. Entrevista publicada en Blogs Infobae por Alejo Santander 12/03/2014
<http://blogs.infobae.com/street-art/2014/03/12/gaucholadri-en-la-calle-pasan-cosas-hay-magia/>

Esta afirmación de los Gaucholadri da cuenta de que con la práctica del arte urbano buscan una interrupción en la cotidianeidad de los ciudadanos para generar un despertar, una especie de anti-anestesia para el sujeto que habita la ciudad por medio de un juego de relaciones entre las imágenes, la palabra y el entorno contextual.

Ese “algo” que buscan provocar, puede ser una emoción (y a veces una experiencia estética), o una interpelación que devenga en reflexión. Claro que las intenciones distan a veces del impacto real que pueda tener, ya sea indiferencia o hasta enojo (acusación de vandalismo).⁹

Los artistas siguen algunos parámetros auto-impuestos para que las ideas que surgen no pierdan coherencia con el proyecto global.

PROYECTO ICONOGRAFÍA TERCENMUNDISTA

Los 10 mandamientos

1. Figuras sin filete
2. Frase con una relación a la imagen al límite de lo reconocible
3. Imágenes con estilo personal, icónicas, sin volumen, tipo señalética, sin elementos innecesarios
4. Color blanco y negro, negro la figura y el texto, blanco el fondo no necesariamente
5. Figuras con mucha superficie, aguja no por ej
6. Tipografía simple sans serif tipo helvética
7. Tamaño de las imágenes grandes (hasta donde llega la escalera o extensor, y ojalá algún día autoelevador)
8. Decirle NO a la paja
9. Se pueden hacer íconos en donde la silueta se vea calada
10. No se puede modificar el dogma si no están de acuerdo los dos miembros de GL

*Material proporcionado por el colectivo

Su búsqueda siempre está dirigida hacia el humor o la ironía. Afirman que no necesitan de grandes estructuras ni materiales sofisticados, sólo dos pinceles, un

⁹ DABENE, Oliver. Las paredes limpias no dicen nada ¿Un nuevo muralismo en las ciudades latinoamericanas? Sciences Po, CERI/OPALC Resumen de la ponencia preparada para el XI Encuentro Internacional de Estudios Políticos y Sociales, Universidad de La Habana, 8-11 de abril 2014

rodillo y la pintura negra más barata que consigan. La creación no se establece en una perspectiva lineal, sino en un pensamiento de relaciones en permanente construcción. La intención artística de sus obras enuncia un mensaje que pretende ser decodificado por la mayor cantidad de personas posible, una forma de conexión y un enlace con la memoria colectiva. Esto lo hacen siempre con guiño de complicidad hacia el espectador.

La elección de los íconos se realiza de acuerdo a la universalidad que tienen en sí mismos y a la posible decodificación que un amplio público pueda hacer de ellos. Pero la elección de la palabra o frase, y su diálogo imagen-texto, en algunos casos está relacionada con el contexto en que se encuentra. Por ejemplo en su ícono 19 – CUATE SON LOS CUATES, realizado en la Ciudad de México en el año 2012 o el ícono 14 – MAPA DEL DELITO en el cual se hace referencia a un acontecimiento de índole político precisamente en la ciudad de Mendoza en el año 2011 sobre el cual ahondaremos más adelante.

Gaucholadri expresa tácitamente un pensamiento crítico a las verdades establecidas –en los capítulos siguientes daremos algunos ejemplos analizando y explicando estas afirmaciones. Sus siluetas negras de íconos populares pueden ser reconocidas por la mayoría de la población mendocina y argentina en general.

“Para nosotros debe ser algo reconocible por la mayoría de la gente, algún elemento cotidiano o relacionado con las cosas que estén pasando. Por ahí son cosas que nos causan gracia a nosotros, por ahí son críticas a la sociedad, tomamos elementos y palabras locales y tratamos de darle un vuelco universal.”¹⁰

Alejados del arte de caballete, burgués y museable dan cuenta en las calles de una conciencia crítica frente a una sensibilidad colonizada por los grandes

¹⁰ Gaucholadri: la crítica es una expresión pintada. Entrevista publicada en El Sol on-line por Adriana Lui 08/05/2015 <http://gente.elsol.com.ar/nota/234197/gente/gaucholadri-la-critica-es-una-expresion-pintada.html>

estereotipos generados por la maquinaria publicitaria y los medios de comunicación masiva¹¹ aprovechan los símbolos o elementos creados por la misma sociedad y los hacen interactuar con otros mundos posibles que no son los impuestos. Utilizan el doble sentido en sus mensajes, recurso propio e identitario entre los argentinos y se comunican directamente con el espectador / transeúnte. No hay mediadores que se interpongan entre la relación hacedor / imagen / espectador. Su hacer no está sujeto a permisos, es un arte independiente que no quiere dejar de serlo.

Para hablar de identidades culturales hemos tomado a Moacir Dos Anjos quien las considera como el resultado de procesos de expresión humana que se reelaboran continuamente por las diferencias entre los diversos grupos. No tienen núcleos inmutables de creencias y valores y son atemporales. Sus miembros, aunque no se conozcan, se “imaginan” a través de un legado compartido, parte de una comunidad.¹²

Entendemos entonces, que en las producciones del colectivo se encuentra la manifestación de un lenguaje que a su vez busca conservar la identidad cultural propia alejándose del proceso de homogeneización cultural que se produciría por el sometimiento a las culturas dominantes (norteamericana o europea). El autor, advierte que los intercambios entre culturas son complejos y que debe tenerse en cuenta la capacidad de reacción y adaptación de las culturas no hegemónicas a los impulsos de anulación de las diferencias, generando nuevas formas de “pertenencia a lo local y creando simultáneamente articulaciones inéditas con el flujo global de informaciones”¹³

¹¹ “La autonomía que el sujeto artista evidencia en su acto creador es una manifestación de la independencia individual frente a los sistemas que nos quieren englobar. El/la artista, así como las y los campesinos, filósofas, nómadas, científicos puros, artesanas al escaparse no tanto de las leyes de mercado como de la dominación de las mismas mediante el chantaje de la falta de utilidad en el engranaje globalizado, son personas que nos enseñan a resistir, a carcajearnos, y por lo tanto a ridiculizar el ordenamiento neoliberal de la producción como único sistema de producción sensato y legítimo.” (Gargallo, 2011).

¹² LOCAL / GLOBAL: Arte en tránsito Moacir Dos Anjos. Traducción y síntesis Mgter. Lelia Roco. P. 2.

¹³íbid.



POCHO

“En el momento de la creación, el público no es todavía un observador comprometido, es un ser humano implícito en la sensación de pertenencia de la artista, es un yo supuesto por el diálogo que el yo de la artista entabla para relacionar sus sensaciones con el mundo, es el otro interiorizado al que la artista ofrece el trazo de la multiplicidad de sus emociones, su síntesis.”¹⁴

¹⁴ *Los alcances de la estética entendida como práctica arte.* (Gargallo, 2011).

DIMENSIÓN SOCIAL Y POLÍTICA DEL ARTE URBANO

El arte urbano se encuentra en un lugar de ruptura perfecta de la membrana hipotética que separa el espacio público del privado en el paisaje mental urbano.¹⁵

Como ya aclaramos en el apartado anterior, el Arte Urbano se encuentra en los muros de las ciudades interviniendo y modificando su paisaje, produciendo nuevos significados y formas de habitar la ciudad.

La decisión de emplazar estas producciones en el ámbito de lo público y sin autorización puede verse como una postura política o una modalidad de discurso¹⁶ por parte de los artistas, aunque no siempre lo hagan a conciencia o alzando una bandera en pos de esta causa. Los espacios de la ciudad son habitados y ocupados por producciones puestas en circulación por fuera del circuito establecido del arte –galerías y museos- y buscan captar la mirada o establecer un diálogo con el transeúnte desprevenido para convertirlo en espectador.

Por este emplazamiento de la obra en el espacio público y no en el privado, es que muchas veces se acusa al graffiti y arte urbano de imponer la voluntad personal de algunos individuos en el bien público pero de acuerdo con Gargallo creemos que debemos considerarlo, en realidad, como un “gesto activista que persigue la desfiguración del rostro consensuado que oculta los intereses creados tras la ilusión lustrosa de un mundo ordenado, civilizado, próspero y benévolo”¹⁷.

Lo público, ese espacio que nos pertenece a todos y a nadie a la vez, es el elemento que se encuentra en el límite de lo que concebimos como propiedad

¹⁵ *Íbid.*, p. 23

¹⁶ SENO Ethel; MCCORMICK, Carlo; SCHILLER, Marc; SCHILLER Sara; PASTERNAK, Anne; SERRA, J y Banksy. Historia del arte no oficial. New York, Taschen, 2010. P. 16

¹⁷ *Íbid.*, p. 23

pública y privada, de la institución y el pueblo, del estado y los particulares; es por ello, que suele ser un soporte muy utilizado para contener y mediar discursos propagandísticos, publicitarios y artísticos.



HOLOGRAMA

El autor de *Arte urbano y espacio público*, Félix Duque, en *Res pública*, cita a Antonio Remesar quien postula que el arte público es el “*Conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar*”¹⁸. Pero esta definición “*implica la convicción de que el «territorio» es algo neutro, modificable poco menos que ad libitum por quien tiene el poder de «intervenir» en él; y también supone que su sentido es adquirido, viene recibido de fuera, en base a esa intervención técnica que lo «marca» como espacio.*”¹⁹

Pero considerar lo público como algo neutro nos aleja, en primer lugar, del

¹⁸ DUQUE, Félix. *Arte urbano. Res publica*, 26, 2011, P. 76.

¹⁹ *Íbid.* P. 76.

componente histórico cultural que habita cada barrio, pueblo o ciudad y, en segundo lugar, del contexto socio-político que ha habitado esos espacios en las distintas épocas y el rastro o sedimento que todo ello ha dejado. Esta afirmación nos permite tomar una de las concepciones de la arquitecta e investigadora Cecilia Raffa, quien considera que, en distintas épocas, el espacio público ha sido utilizado como medio comunicador de representaciones y difusor de imaginarios. El espacio público como objeto de disputa de los agentes del campo técnico, pero al mismo tiempo como elemento que ha permitido justificar determinadas prácticas políticas²⁰. Por ello no podemos considerarlo como algo neutro. Las ciudades desde su fundación cargan con las intenciones políticas de quienes las habitan y gobiernan, y es en donde se concentra una gran parte de la lucha de intereses y poderes. Los contenidos mutan y se transforman, los espacios se resignifican, los recorridos cambian así como las formas de habitar y apropiarnos de la ciudad.

El paisaje, en este caso, el paisaje urbano, es reconocido como poseedor de una dimensión social y simbólica “que se refieren a lo no visible, oculto e inmaterial de la matriz espacial de la cultura. Hablamos del entorno imaginado y pensado, construido figurativamente; de la domesticación simbólica de la naturaleza; del paisaje más allá de su realidad física, como abstracción de diferentes significados que generan los lugares que lo conforman, es decir, paisajes rituales y étnicos. Se trata de una realidad social históricamente construida, de un sistema de referencia y de una composición del mundo donde las diferentes actividades adquieren sentido.”²¹

En las calles nos encontramos con una gran variedad de contenidos y mensajes. Algunos políticos (sobre todo en época de elecciones), publicitarios (en los circuitos ya establecidos y cada vez más en lugares insospechados), y otros independientes (de artistas o graffiteros que buscan comunicar y que su mensaje

²⁰ Raffa, Cecilia. Los campos técnico y político en la regulación del espacio público. El caso de Mendoza, Argentina, en los años treinta. Palapa, vol. V, núm. 10, enero-junio, 2010, pp. 17-31. Universidad de Colima, Colima, México. P26

²¹ Las dimensiones del paisaje en arqueología. En MUNIBE (Antropología -Arkeología) v N° 61 San Sebastián, MUNIBE, 2010. 139-151. (P, 144)

sea recibido). Lefebvre (1974), desde un enfoque neo-marxista, construye profundas reflexiones acerca del “espacio social”, como el resultado de un proceso vinculado con el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción existentes en cada momento. Este autor entiende el Espacio como un producto histórico de relaciones y formas sociales que transforman los ritmos del medio natural.²²

García Canclini en su libro *Culturas Híbridas*, analiza el entrecruzamiento que se produce en las ciudades entre lo popular, lo culto y lo masivo. Donde ya no importa tanto el origen de cada cosa sino ese resultado o producto frente al cual nos encontramos, afirmando que nunca llegaremos a deshilar todas las ofertas materiales y simbólicas.

Afirma, además, que “si consideramos los usos del patrimonio desde los estudios sobre reproducción cultural y desigualdad social, encontramos que los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de todos, y estar disponibles para que todos los usen. Las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre las maneras en que se transmite el saber de cada sociedad a través de las escuelas y los museos demuestran que diversos grupos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. No basta que las escuelas y los museos estén abiertos a todos, que sean gratuitos y promuevan en todas las capas su acción difusora. Como vimos en el estudio del público en museos de arte, a medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones.”²³

Canclini justifica esta tesis siguiendo a Bourdieu y aclara que esto no es “una determinación mecánica del nivel económico o educativo sobre la capacidad de cada sujeto de apropiarse del patrimonio, sino lo que las encuestas y las

²² *Íbid.* P, 144

²³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1995. P. 181

estadísticas revelan acerca del modo desigual en que las instituciones transmisoras del patrimonio permiten su apropiación, debido a cómo están organizadas y a su articulación con otras desigualdades sociales”²⁴

Dentro de las intervenciones artísticas observamos que muchas veces la búsqueda es puramente estética. Varios artistas y colectivos persiguen el embellecimiento de la ciudad mostrando su destreza técnica y buen manejo de los materiales, la diversidad de colores, sombreados, posibilidad de formas, etc. Desde nuestra perspectiva creemos que esta ausencia de contenido conceptual en las obras también debe interpelarnos. Nos preguntarnos si dicha ausencia tiene que ver con la falta de una mirada crítica, con la banalización de la importancia de lo público o con la falta de compromiso social característico de la sociedad de este nuevo siglo, o si en cambio, es un posicionamiento o decisión de los artistas que encuentra mejor eco en la comunidad al “embellecer” los espacios en deterioro y al mismo tiempo percibir una retribución monetaria que les permite “vivir del arte” aunque sea como ayuda para realizar un arte paralelo con otras inquietudes o si es la decisión de hacer algo que les apasiona, un existir, un deseo de ser visibilizados.

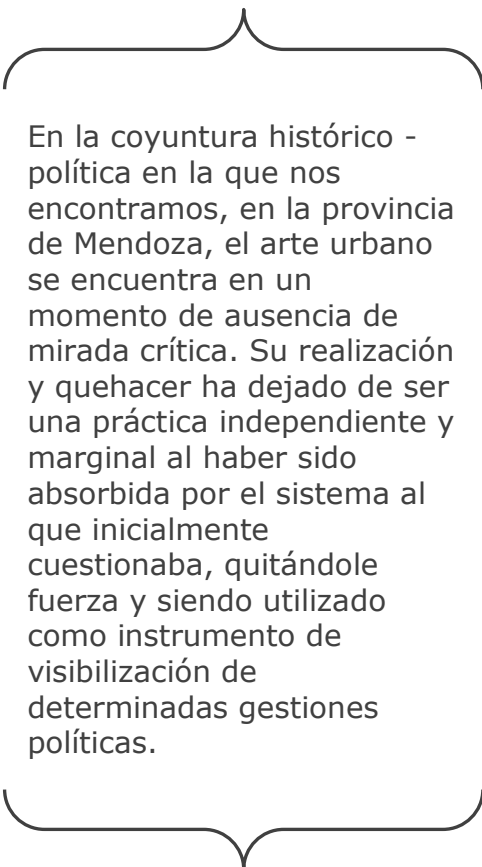
Para respondernos nos parece pertinente traer los conceptos que propone Teodoro Adorno sobre la Autonomía y Heteronomía del arte. Por un lado, propone la noción de arte autónomo comprometido el cual se encuentra necesariamente desprendido de la realidad. Adorno se refiere al arte autónomo no en el sentido del “arte por el arte” en su aspecto estrictamente formalista (...) sino en el sentido que niega una conexión directa con la realidad. La distancia que el arte autónomo mantiene con la realidad, sin embargo, es mediada por la realidad misma (esto quiere decir que la obra de arte no puede salir de la nada, es decir, su origen es una reacción contra la realidad). En ese sentido, para Adorno el arte comprometido no tiene la intención de generar medidas de mejora, actos

²⁴ *Íbid.*

legislativos, o instituciones prácticas (como la propaganda) o transmitir una ideología en concreto, sino que opera a nivel de actitudes fundamentales. Para Adorno, una obra de arte autónoma y comprometida opera a este nivel abandonando el contrato social con la realidad, y dejando de hablar como si estuviera reportando hechos. Por otro lado, el concepto de obra heterónoma implica que éstas se encuentran sujetas a otro poder, a una ley externa. Al ser autónoma, una obra de arte comprometida no está sujeta a una realidad empírica ni a la tendencia política correcta. La autonomía del arte le sirve para evitar la popularización y que sea adaptada al mercado, e implica liberarlo de cualquier propósito externo. La obra de arte comprometida no transmite un mensaje porque tienen que convencer al público. Y aunque se oponga a la sociedad, el arte autónomo sigue siendo parte de ella.²⁵

En los últimos años, el estado y las empresas privadas se han encargado de organizar encuentros de muralismo o *Street art* donde todo se halla regulado, incluso los temas, condicionando la práctica artística. Particularmente en Mendoza, dicha práctica se ha convertido en un trabajo para algunos de los artistas callejeros que mano a mano acompañan e ilustran los deseos de los secretarios de cultura.

La mayoría de colectivos muralistas de la ciudad de Mendoza trabajan de esta manera. Asfáltico y Cees se caracterizan sobre todo por esta búsqueda estética y exaltación de la



En la coyuntura histórico - política en la que nos encontramos, en la provincia de Mendoza, el arte urbano se encuentra en un momento de ausencia de mirada crítica. Su realización y quehacer ha dejado de ser una práctica independiente y marginal al haber sido absorbida por el sistema al que inicialmente cuestionaba, quitándole fuerza y siendo utilizado como instrumento de visibilización de determinadas gestiones políticas.

²⁵ Irmgard Emmelhainz. Neoliberalismo y autonomía del arte. Publicado por Observatorio en Esfera Pública. 2014/01/27. <http://esferapublica.org/nfblog/neoliberalismo-y-autonomia-del-arte/>

destreza técnica y factura de las piezas. Panamá Club se define por el uso del humor, el absurdo y la ironía utilizando un lenguaje visual claro y directo. Jermindo la mayoría de las veces sigue la línea de la estética y destreza, salvo algunas excepciones como en el mural realizado en Godoy Cruz llamado “La última cena americana” (mencionada anteriormente) donde toma como referencia La última cena de Leonardo da Vinci y la resignifica a partir de la representación de personajes relevantes para la historia Latinoamericana. Por lo general todos trabajan y producen de manera independiente pero en paralelo participan en los encuentros de muralismo organizado hace años por el municipio de Godoy Cruz y son contratados para determinados eventos y trabajos por el gobierno de la provincia.

CEES – NATALIO
GARCÍA



ASFÁLTICO



PANAMÁ CLUB



JERMINDO



Analizando el contexto de producción de arte urbano mendocino, podemos decir que Gaucholadri es uno de los pocos colectivos que muestra en la mayoría de sus obras un contenido crítico frente a situaciones sociales y políticas pero no partidarias. Algunos de sus íconos se enmarcan dentro del absurdo o la ironía, muchos otros critican o dejan en evidencia determinadas situaciones locales y globales. Varios tocan temáticas políticas, otros económicas o sociales. La

finalidad u objetivo que persiguen es que el espectador se vea interpelado y sienta la necesidad de preguntarse sobre algunos aspectos de la realidad en la que se encuentra inserto.

Colombres en Teoría transcultural del arte, precisamente en el apartado “Los mitos de desdramatización y el poder de la risa”, analiza el uso y el poder de la risa en ciertos mitos y creencias que fueron borrados por las religiones o políticas impuestas. Afirma que la risa nace en la periferia, en los sectores populares, en los dioses secundarios y que la crítica puede estar envuelta en un velo de humor y risa o utilice la sátira como recurso para decir la verdad que en el fondo se esconde. La risa como exorcismo de todo lo que inspira temor, reverencia, malestar y sentimiento de opresión, la risa se desata contra el sistema.



MEDIOS MASIVOS

(...) Se sabe que el ridículo mata, por lo que desatar el poder de la risa sobre alguien constituye un asesinato simbólico. Se puede decir que es el arma más eficaz de la que disponen los pueblos y sectores dominados para defenderse de la opresión y fortalecer sus propios valores. Los principales destinatarios de la risa popular son los que detentan el poder político y religioso (...). Claro que el asesinato simbólico no es la única función de la risa en los mitos de desdramatización, desde que hay otras formas de compensación

*psíquica que resultan asimismo necesarias. Sirven además para corregir en el imaginario social los acontecimientos no deseados, cuyo orden se puede incluso invertir. En otros casos operan como simples válvulas de escape, por cuanto acontece en el mito de un hecho risible que nunca, se sabe, podría acontecer en la realidad. Es decir, se desvaloriza en el plano del lenguaje, y sólo por unos momentos, lo que en la vida real se respeta. Hay también mitos de desdramatización en los que la risa parece dirigida a estimular la autocrítica y la sana crítica, al poner al desnudo la distancia que separa a la conducta real del paradigma cultural, lo que más que erosionar a este último lo refuerza. (...) Aristóteles reivindicó la risa en su Poética, cuando refiriéndose a la metáfora vio en los chistes y juegos de palabras un valioso instrumento para descubrir la verdad, más que para negarla.*²⁶

Es el giño de complicidad, entre lo que se dice y lo que se interpreta, el uso del doble sentido para criticar algunas verdades, nociones sabidas e impuestas, el recurso utilizado por el colectivo para salir del uso común de la imagen y la palabra y así poder abordar otros significantes.

Es importante tener en claro qué tipo de capital simbólico se nos presenta en las calles, y no sólo en los museos o grandes obras alabadas por el circuito hegemónico y oficial, debemos tener en cuenta y ser hábiles para poder analizarlos y poder entender de dónde vienen y qué nos quieren decir aquellos mensajes con los que nos enfrentamos diariamente.

²⁶ COLOMBRES, Adolfo. Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente. P. 29.



FUGA DE CAPITALES

“Pues bien, entiendo que el espacio público propio de esa ciudadanía, el espacio que ella se merece es justamente el promovido y generado por el arte público, esto es: un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta «voz del pueblo»: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta.”²⁷

²⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1995. P. 79.

RELACIÓN OBRA-ESPACIO-ESPECTADOR

El colectivo, con su proyecto ICONOGRAFÍA TERCERMUNDISTA, ha logrado crear un idiolecto –una manera específica de combinar los signos- una poética, que permite reconocer e identificar las producciones como propias.

La decisión de emplazar sus creaciones en el espacio público condiciona la forma de pensar la obra, ya que estas producciones son vistas generalmente de manera rápida y fugaz. Es por ello que Gaucholadri produce imágenes de gran pregnancia y legibilidad lo cual permite que el concepto que tiene detrás sea captado e interiorizado rápidamente por quien mira.

El público transeúnte, interpelado por la imagen, se convierte en espectador en el momento en que se da cuenta que el mensaje está dirigido a él, es decir, cuando se siente interpelado. En este caso, cuando se pregunta por el significado de aquello que tiene enfrente, en el momento de pensar en las posibles conexiones que se establecen en ese tácito diálogo entre imagen y palabra.



DESPILFARRO

Los íconos representados están cargados de significaciones. Ambas partes (imagen y texto) se encuentran en un diálogo permanente, un juego intersemiótico al tomar la imagen una materialidad verbal y poniéndose la palabra al servicio de la visualidad. La forma en que los elementos son combinados conlleva a una

sinapsis de conceptos que se actualizan en el interior de quien observa produciendo en el observador ciertas sensaciones o interrogantes, muchas veces de extrañeza, otras incertidumbre, risa o melancolía.

Si bien las imágenes presentadas tienen un alto nivel de iconicidad ya que nos permiten reconocer rápidamente su referente real, las palabras y las letras no siempre lo tienen como puede ser en el caso de “fuera de servicio” en donde no reconocemos un referente real al que asociar la idea. Es aquí, en esta combinación de simbiótica con la imagen en donde se producen nuevos conceptos e ideas.

Bajo esta forma de presentar las ideas, los artistas buscan un guiño de complicidad con el espectador, pues quien mira activa un proceso de semiosis encadenada compuesta por las asociaciones que se activan en su interior por medio de la experiencia, la memoria, pero sobre todo del bagaje visual y cultural (su enciclopedia según Eco).



FUERA DE SERVICIO

El observador busca conocer y descubrir las reglas que rigen la obra para poder comprenderla. La instancia de observación es silenciosa, fugaz y solitaria. La obra se dirige al destinatario directamente pero éste debe reconocerse como tal.

Reinaldo Laddaga en su texto *Estética de la emergencia* desarrolla algunas ideas en torno al espectador, concibiéndolo como un extraño rodeado de extraños, un nosotros que también somos extraños. Nosotros, como público extraño y desconocido, podemos sentirnos o no demandados por el mensaje y podemos inferir que compartimos un código y determinadas características con otros, compartimos una cultura, entendemos que existen otros que van a decodificar lo mismo que nosotros. El mensaje es directo, cuando somos abordados en tanto individuos situados en una posición y en una relación social determinada. Nos convertimos en público y destinatarios cuando entendemos que la enunciación está requiriendo algo de nosotros.

Con respecto a la observación de la obra el autor dice que *“una obra de arte es observada adecuadamente en la medida en que la observación se deje conducir por la red de distinciones que la propone: un observador puede participar en el arte solamente cuando se ocupa, en tanto observador, en las formas que han sido creadas para su observación, es decir, cuando reconstruye las indicaciones de observación incorporadas en la obra. (...) en este momento del proceso existen dos instancias, una privada e íntima donde yo conecto con la obra y otra donde comprendo que el intercambio y comunicación es con un nosotros más amplio en el que compartimos saberes y experiencias por el simple hecho de ser contemporáneos”*²⁸ lo que sería compartir el mismo bagaje cultural y visual.

Las obras y los espectadores se encuentran en un ESPACIO, espacio público, espacio urbano, espacio determinante y significativo. Espacio que ya definimos anteriormente como espacio no neutro sino lleno de significados e intenciones y en el cual, la presencia de estas imágenes sigue produciendo sentido.

La ocupación de este espacio por parte de Gaucholadri no tiene que ver, por lo

²⁸ LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000, p. 70. En: Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006. P. 35.

menos de forma directa, con una decisión explícita de que la obra se vea influenciada por el espacio que ocupa. Los lugares que eligen los artistas no guardan una relación directa con el significado de cada imagen. Algunas si mantienen, aunque no necesariamente, una relación con el momento histórico en el que son realizadas pero no con el entorno preciso en el que se encuentran. Sus obras no son pensadas para un sitio específico.

El espectador transeúnte conoce y puede decodificar en la mayoría de los murales los signos que el colectivo propone. Algunos le hablan más directamente a ciertas generaciones que a otras debido sobre todo al lenguaje como es en los casos de las obras en las que usan un lenguaje coloquial, cercano al lunfardo argentino. Pero por lo general las obras apuntan como ellos mismos afirman a la universalidad del lenguaje para que puedan ser interpretados por la mayor cantidad de personas posibles.

CAPÍTULO II

SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN

“Varios motivos nos impulsaron a salir a pintar a la calle, como salir del encierro del estudio a pintar al aire libre, con amigos, hacer cosas de grandes proporciones, llegar a mucha gente, gente que no está habituada a asistir a museos o galerías, dar color a la ciudad, hacer pensar y sacar de su monotonía mental a la gente. La calle nos hace salir de nuestra zona de confort que es el estudio, en la calle pasan cosas, hay magia.”²⁹

Para poder afrontar la crítica de procesos como metodología de estudio, hemos tomado a la autora de *Redes de creación*, Cecilia Salles, quien propone un abordaje que toma en cuenta las tramas de pensamiento y la red de relaciones que se establecen en el momento de la creación. La autora plantea la posibilidad de estudiar la compleja red de interacciones que se dan tanto en la mente como en el entorno de quien produce; en los diálogos entre diversos lenguajes como recorrido intersemiótico.

Proponemos, además, dirigir la mirada no sólo hacia el momento previo y propio de la creación, sino también hacia el después, hacia el propio devenir de lo que la autora llama la *obra entregada al público*, analizando de manera sistémica, las relaciones internas significantes, estudiando los signos icónicos y plásticos de las imágenes y sus textos; y externas: las relaciones entre las obras, entre la obra y el observador, entre la obra y el espacio en el que se encuentran y el propio devenir de los murales.

²⁹ Gaucholadri: “En la calle pasan cosas, hay magia”. Entrevista publicada en Blogs Infobae por Alejo Santander 12/03/2014

Consideramos que el enfoque que propone la crítica de procesos es pertinente para el estudio de este tipo de obras en los espacios públicos, ya que el modo de realizarlas y la intención de sus productores no está en la conservación ni perdurabilidad de las mismas, sino en la transformación de dicha obra tanto en el momento de su creación como después de haber sido inserta en el espacio seleccionado para tal fin.

La autora considera que lo que generalmente se toma como obra de arte (completa y acabada) es en realidad una posibilidad dentro de tantas otras que podrían haber sido, es una decisión que se toma en el proceso de producción. La obra, es consecuencia de un proceso que a su vez se encuentra inserto en una red de relaciones. Podemos decir, en el caso de los Gaucholadri, que una de sus particularidades es el procedimiento para la construcción de esa imagen-palabra, siendo que no hay un punto inicial ni final. Su trabajo es parte de un todo –un proyecto- en el que se van tomando determinadas decisiones.

Salles habla de inacabamiento e incompletitud debido a la propia movilidad de las partes de la obra, lo cual considera que es intrínseco a todos los procesos de creación. Estamos ante una posible versión de aquello que todavía puede ser modificado. Hay una posibilidad de variación continua. Lo incompleto genera una búsqueda y es por ello que decimos que el objeto acabado pertenece al proceso inacabado. Este gesto inacabado habla de los límites que se pone o tiene el artista para crear y para ello, se propone vencerlos. Cada materia e idea tiene sus posibilidades, orientaciones y limitaciones, es decir, su singularidad. En la relación de interdependencia que se establece entre forma y contenido. En el mural realizado, observamos que el foco de atención no está ni en el objeto ni en la palabra, sino justo en el medio de ambas partes: en el proceso intersemiótico de las relaciones que se establecen.

Los artistas plantean que su manera de trabajar es, sobre todo, azarosa. Como comentamos en la presentación del colectivo, tienen una especie de “dogma” a

seguir con reglas establecidas (por ellos mismos) dentro de las cuales se deben mover en lo que es precisamente el proyecto³⁰. Su modo de creación parte de un pensamiento en construcción en donde se activa la red de relaciones y conexiones, que incluso podemos considerar como un centro lleno de ideas o propuestas, de las cuales se puede ir hacia cualquier lugar.

La idea de pintar un mural es para ellos una ramificación de nuevas posibilidades: una *acción generadora* (Salles, 2011). Los artistas comparten una misma cultura visual, tanto por su edad como por su lugar de procedencia y residencia. Trabajan realizando acopio de ideas, imágenes, palabras, frases, todo aunado en listas y carpetas a las cuales van sumando todo lo que se les ocurre que “pueda servir”.

Las imágenes, palabras o frases pertenecen al ámbito de lo reconocible y cotidiano, lo coloquial, lo popular, el imaginario colectivo, la idiosincrasia mendocina, argentina y la cultura popular en general, es decir, que interactúan con la cultura que los rodea. Las imágenes que utilizan como modelo a seguir, pueden ser bajadas de internet o ser copia de alguna fotografía. La originalidad de su trabajo no está, como dijimos anteriormente, en la destreza técnica sino en la invención y el modo en que los elementos son colocados en un nuevo lugar en donde se produce un cambio y actualización de su significado.

Con sus íconos reconocibles y lenguaje popular, la producción queda inserta en un espacio dentro de la memoria común actualizando, revisando y reutilizando los significados. A su vez esta percepción está impregnada de recuerdos y sensaciones que también se actualizan en el interior de quien observa.

En resumen, es un proceso de interacción entre: memoria, percepción, procedimientos artísticos y modos de creación. Redes de pensamiento en diálogo

³⁰ “Proyectar es el cómo pensar; más aún: es el por qué y el para qué pensar en un problema y una solución. Por ello, el *proyecto* es siempre una estrategia: considera las reglas de transición, [está sujeto a] las regularidades probabilísticas, el azar y el ruido; en tanto que el *diseño* es un programa: reglas, límites —más o menos definidos—, preceptos y normas.”. MARTIN JUEZ, Fernando; *Contribuciones para una Antropología del Diseño*, 2002 p. 152

con la cultura, por medio de un intercambio entre los sujetos y las ideas. Por ello afirmamos que es una idea de transformación continua, un constante estado de construcción.

PROCESO DEL MURAL VICIO TOTAL – ÍCONO 66

“La continuidad nos lleva a observar que nunca se sabe con precisión el origen de una obra o el punto final. Desde esta perspectiva de las inferencias, de las redes de interacciones observamos la diversidad de conexiones que parece propiciar una obra y, del mismo modo, diferentes posibilidades de una obra mostrada al público.”³¹

Para poder hablar desde el proceso en el que la pintada va siendo concebida se llevó a cabo el seguimiento y registro de uno de los trabajos realizados por el colectivo.

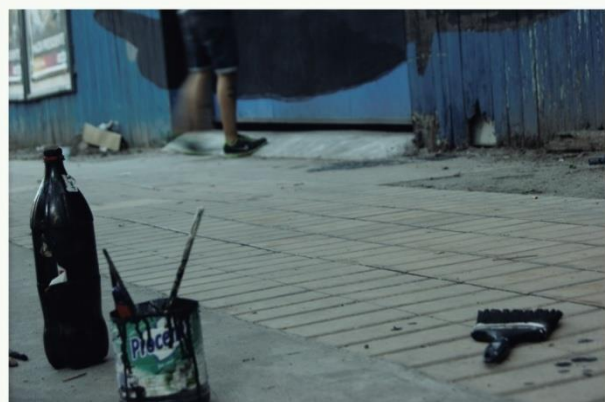
Era domingo, 22 de noviembre del 2015, día de balotaje en la Argentina y los Gaucholadri lo único que sabían era que iban a pintar un avión. Era un día propicio para hablar de lo que estaba aconteciendo en el país, pero decidieron no hacerlo, *“para no ser tan obvios”*.

El mural llamado Vicio total – Ícono 66 se encuentra ubicado en la calle Granaderos esquina Emilio Civit de la quinta sección, Ciudad de Mendoza. En esa esquina funciona un estacionamiento, y un conocido que trabaja allí les había dejado pintar uno de los frentes. La pared sobre la que se realizó el mural es de Durlock y cuando llegamos estaba recién pintada de azul.

Venían con la idea de pintar un avión pero todavía no sabían porqué, ni qué era lo que querían decir con esa imagen “algo va a salir” -me dijeron. En sus celulares

³¹ Salles, Cecilia. Redes de creación.

traían la fotografía de un avión de la compañía Iberia editada sobre una fotografía de la pared en la que estaban a punto de pintar. A modo de esquema diagramado habían anotado algunos puntos de referencia para llevar la imagen al muro. Comenzaron por marcar esos puntos y dibujaron el avión con un poco de pintura negra y cinta de papel.



Una vez finalizado el dibujo comenzaron a pintar el interior –un plano de color negro- y casi como un juego fueron rellenando y la silueta del avión fue tomando forma. En ese momento nos íbamos preguntando si alguien asociaría la forma del avión con el resultado de las elecciones, si la forma de ese avión no se vería como una masa informe negra, si las luces en la noche iluminarían el muro. Yo pensaba en qué me sugería el avión, charlamos de lo que mucho que significan los viajes y de que cuando uno empieza a viajar ya no quiere dejar de hacerlo.

Mientras ellos pintaban, charlábamos sobre su manera de trabajar, su formación, el recorrido realizado como colectivo, los viajes. El avión iba llegando a su fin y aún no estaba la frase que completaría la pintada. Marcos Zerene buscó en su celular una lista de anotaciones a la que van incorporando todas las ideas, frases o palabras que algún día les gustaría usar.

Entre las posibilidades surgió una frase de la famosa canción de Charly García “no voy en tren” y “vicio total”. Estuvieron deliberando un rato entre risas y asociaciones varias. Acordaron en que la frase de la canción sería rápidamente reconocible y todo el mundo la cantaría cuando la leyera pero consideraron que funcionaría de modo ilustrativo ante la imagen y no es la intención que tienen como colectivo de arte urbano. En cambio vicio total guardaba una directa relación con la charla que se había entablado con respecto a los viajes, lo mucho que se aprende, lo mucho que se disfruta y lo mucho que se quiere seguir viajando.

Fue una decisión que se dio en el momento, podríamos decir, fruto del azar y las asociaciones dialécticas generadas entre los autores que tiene que ver con la experiencia de cada uno al poner en correlación imagen y texto. Un proceso propio de su metodología de trabajo.



ASPECTOS DEL LENGUAJE VISUAL Y VERBAL

INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA

Proponemos, para este apartado, analizar dos producciones emplazadas en el espacio público del Gran Mendoza en el departamento de Guaymallén, las cuales consideramos que comparten algunas características dentro del proyecto Iconografía tercermundista.

Una de ellas es RED SOCIAL (ícono 6) la cual se encuentra en la calle Bandera de los Andes y Pellegrini de la localidad de San José, Guaymallén y la otra es la obra denominada SOCIO VITALICIO (ícono 29) ubicada en una de las columnas que sostienen el puente de Costanera y Remedios de Escalada en la localidad de Dorrego, Guaymallén, Mendoza.



En Red social observamos la silueta de un mate con una bombilla, ambos representados de forma bidimensional, como si estuviéramos viendo la sombra de dicho objeto ya que únicamente observamos un plano homogéneo de color negro. La línea de contorno está bien definida y se desprende de forma clara del fondo, una pared de adobe envejecida, derruida y rugosa de color blanco un poco sucio. No hay representación de espacio profundo, sino que traslada la imagen del objeto a un lenguaje icónico fácilmente reconocible en el medio mendocino. Al costado

derecho de la figura se encuentra la frase “RED SOCIAL” escrita con una tipografía clara y legible. A su izquierda aparece la firma del colectivo dos veces: GL en la parte superior y GAUCHOLADRI en la parte inferior.

La segunda obra propuesta, está compuesta por la figura de una jarra con forma de pingüino con las mismas características que la descrita anteriormente: lenguaje icónico, silueta bidimensional, plano de color negro, línea de contorno definida que separa la imagen del fondo que la contiene. En este caso el fondo es una columna de cemento liso que los artistas han emparejado con una mano de pintura blanca. Sobre la figura podemos leer SOCIO VITALICIO también con una tipografía que permite una lectura rápida; y en el extremo inferior derecho la firma del colectivo.



Ambas producciones son perfectamente reconocibles aunque por su bajo nivel de iconicidad no muestren una representación exacta ni real de los objetos.

Al ser obras pensadas para su exposición en los paramentos del espacio urbano tienen como principal característica el rápido reconocimiento de la forma y la palabra que las acompaña, ya que quien observa -su público- es el transeúnte o conductor que circula por las calles de la ciudad. Son frontales y no requieren de un recorrido ni un detenimiento para percibir detalles. Tanto las imágenes como las frases representan “entes” presentes y reconocibles en la vida cotidiana y el imaginario colectivo.

En la propuesta que el colectivo Gaucholadri expone ante el público callejero observamos una relación directa / indirecta, consciente / inconsciente, de diálogo y reciprocidad entre la imagen y la palabra. Ambas son parte constituyente de la obra.

Por un lado, las imágenes representan objetos de uso cotidiano que con el paso del tiempo se han convertido en elementos populares que la gran mayoría de la población argentina puede reconocer con rapidez. Tanto el mate como la jarra de vino con forma de pingüino son utensilios representativos de las costumbres y la idiosincrasia argentina, habitan en la mayoría de casas y restaurantes típicos del país.

Por otro lado, la palabra, las frases “red social” y “socio vitalicio” también pertenecen al imaginario colectivo en el sentido que la mayoría de los argentinos reconoce de qué se les está hablando con estas dos frases o expresiones. Ambas, a nuestro entender tienen que ver con la experiencia y el compartir determinados momentos de la cotidianidad y del establecimiento de vínculos entre las personas.

El mate, para muchos de los argentinos es un elemento de uso diario, símbolo de unión y reunión. Alrededor del mate se sientan familias, grupos de amigos, compañeros de trabajo, de estudio, se generan charlas y redes de relación. La red social hace alusión a la red de relaciones que se establece entre las personas de una comunidad unidas generalmente por algún interés concreto. Actualmente, el concepto de red social se utiliza con más frecuencia para denominar a los sitios web en los cuales los internautas intercambian información personal, noticias, eventos, etc. La obra pone en paralelo ambos conceptos logrando un diálogo y oposición entre ambas nociones pertenecientes a tiempos distintos y generaciones distintas coexistentes y nos invita a realizar una reflexión crítica, advertencia o llamado de atención sobre el espacio en donde establecemos los vínculos, ya que en los últimos tiempos nos relacionamos con más frecuencia a través de las redes

sociales de internet dejando de lado los encuentros físicos y cotidianos.

La jarra con forma de pingüino y el concepto de socio vitalicio pertenecen también al ámbito de la cultura popular, al mundo del bar, de la cantina de algún club de barrio, a la mesa de alguna casa de familia. Quizás más concretamente al supuesto que tenemos del ambiente porteño y su cultura del club y bar pero que aún hoy se encuentran en almacenes de ramos generales de zonas o pueblos semi rurales en cualquier punto de la Argentina. En esas jarras siempre se sirvió el vino de mesa, que al no venir embotellado de manera “fina” se colocaba en esos recipientes. Por otro lado, la denominación de socio vitalicio es para aquel que obtendrá la categoría de socio para siempre (hasta que muera).

Podemos inferir que en esta relación imagen/texto, las jarras-pingüino pertenecen al mundo de las personas que van siempre al mismo bar, al mismo club, se sientan en las mismas mesas con los mismos amigos, frecuentan, ocupan y comparten los mismos espacios, no los abandonan por lugares más modernos o sofisticados. Estas jarras pertenecen a esos lugares desde hace años y para siempre. Con un tono festivo y hasta nostálgico, los Gaucholadri hablan del ritual que tiene que ver con el vino, la mesa, los amigos, el club, el barrio; un no poner fin a aquellas relaciones cotidianas y genuinas. Se alejan de la visión elitista del vino mendocino y sus bodegas de alta gama que han convertido a esta bebida en algo apto sólo para entendidos.

Siguiendo las nociones de Dos Anjos sobre lo local y lo global, vemos en algunas de las obras de Gaucholadri una búsqueda por mantener la identidad cultural a través del tiempo y en las distintas generaciones. Los procesos culturales se encuentran en una “permanente desterritorialización y extrañamiento, de desborde de la geografía y de la distensión temporal específicas en que se fundan y se afirman los sistemas de representación.”³²

³² LOCAL / GLOBAL: Arte en tránsito Moacir Dos Anjos. Traducción y síntesis Mgter. Lelia Roco. P. 2.

Breve historia del pingüinito para el vino.

Su origen es discutido pero se cree que vino de la mano de los inmigrantes italianos en la década del 30 para cubrir una necesidad en el servicio del vino. Por aquellos años las bodegas trasladaban el vino a granel hasta las grandes zonas de consumo como Rosario, Buenos Aires y Córdoba para comercializarlo en envases de 200 litros, 20 litros o 5 litros a cantinas, pulperías o vendedores de vino. Muchas veces el fraccionado quedaba a cargo del propio comercializador, por lo que no se podía garantizar la calidad de la bebida y que casi inevitablemente se veía alterada. La calidad y la conservación del vino no era un tema que desvelase a la sociedad. En este marco el vendedor de vino fraccionaba el vino en damamajuanas o directamente vendía las mismas fraccionadas por la propia bodega en su planta local, pero el cantinero necesitaba fraccionar el vino para llevarlo a la mesa del cliente y es allí que toma importancia este objeto. Previo al pingüino se utilizaban unas jarras con una manija de mimbre, pero dicho objeto se popularizó y comenzó a utilizarse masivamente tanto en los negocios como en las mesas familiares en donde tuvo un pico de uso en los años 50 y 70 del siglo pasado.

La ley de envasado en origen (sancionada en 1984 con presidencia de Alfonsín y derogada en 1991 bajo presidencia de Menem en pos de desregularizar la economía) estableció que el vino debiese ser fraccionado en la zona de producción y en botellas de 750 ml con su etiqueta y el packaging.

Allí se empieza a moldear de a poco la presentación de hoy en día de los vinos, y a partir del nuevo siglo surge un nuevo cambio ya que la cultura de lo visual, el aumento de las bodegas y elaboradores, hicieron imperioso la necesidad de diferenciación por lo que se recurrió a una mejor estética (tanto es así que muchas veces la estética es más cara que el propio vino). En paralelo, a partir de la reconversión vitícola, se comenzaron a elaborar vinos de más alta calidad que casi obligadamente necesitaron apoyarse en dar una mejor presentación del producto para ponerlo en valor. De allí que parte de la industria se sumó al concepto de “elitización” del consumidor de vino. Aparecen los vinos elegantes, las bodegas de diseño, los tour vitivinícolas, el uso de copas de cristal, la alta gastronomía, etc. Aparece una moda hedonista y algo elitista del consumo del vino, dejando atrás esos años donde el vino era vino y cualquier momento era una excusa para una buena copa.

Pero como con toda moda, hoy aparece una contra-moda (de los últimos 5 años aproximadamente) que salva al pingüino del olvido y lo trae de nuevo a la mesa familiar pero también a los bares. El vino que llega a este tipo de jarra suele ser mucho mejor del que llegaba hace medio siglo, por lo hoy es muy común que se rellene con vino de bag-in-box, o por qué no, de damajuana también pero de una calidad aceptable.

<https://frangonzalezantivilo.com/2016/10/29/hablando-de-nuestra-historia-el-pinguinito-para-vino/>

Los murales que realiza el colectivo se caracterizan por poseer gran sencillez en su código de comunicación. Como ya hemos mencionado anteriormente, no observamos en el proyecto que el acento esté puesto en la destreza técnica ni la factura de las piezas, sino en la relación de las partes y el mensaje que se

desprende de las mismas. La simplificación de las formas nos hace pensar en las estrategias que utiliza el diseño gráfico para lograr una clara “bajada” conceptual, que nos permita detenernos en el qué y no necesariamente en el cómo.

Esta forma de presentarse en el espacio público hace fundamental el análisis de los signos visuales para desentrañar la esencia y significado de las obras.

La figura se desprende del fondo debido al alto contraste que tiene, sobre todo, por el tinte. Las obras están realizadas en un plano homogéneo, acromático y negro opaco que contrasta con el blanco o claro de la pared que lo contiene. El trabajo con acromatismo, supone una mayor abstracción visual y conceptual ya que se aleja de lo natural / real para concentrarse en la idea que nos muestra.

Estas formas no manifiestan ni generan la idea de espacio profundo sino que las percibimos casi como un hueco o sombra en el muro permitiendo penetrar el espacio real a través del espacio ilusorio o campo de representación.

Para analizar la figura en relación al fondo y/o soporte debemos atender al espacio que contiene y circunda a la obra. Pues en ambos murales no observamos marco, ni reborde que delimite el campo.

Para esto nos apoyaremos en un artículo publicado en la revista Huellas *El espacio en el diseño. Una interpretación de Retórica del marco del Groupe M desde el diseño gráfico* en donde los autores parten de la premisa de que “una de las primeras decisiones que toma el diseñador de comunicaciones visuales es la selección del soporte donde ubicará los signos de la comunicación. La forma, el color, la textura, la cesía, la proporción, y la orientación de ese fondo intervienen imponiendo sus leyes a los signos que se inserten en él.”³³

³³ ECHEGARAY Carosio, Mario y Pastor, Élida. *El espacio en el diseño. Una interpretación de Retórica del marco del Groupe M desde el diseño gráfico*. En revista huellas Nº6. Mendoza, dirección de investigación y desarrollo UNCuyo. Marzo 2008. P, 40.

Los autores plantean una Retórica del Marco, la cual se basa en dos categorías: el contorno y el reborde:

Contorno: trazado no material que divide al espacio en regiones, para crear el fondo y la figura (sin tomar esta figura en sentido retórico). El contorno es propio de la figura reconocida y asume identidad de percepto por el cual se delimitan las unidades y los conjuntos icónicos y/o plásticos. Este contorno puede estar más o menos marcado dependiendo de que la oposición del fondo con la figura se manifieste en mayor o menor grado, sea por color, textura, cesía, etc.

En los íconos de Gaucholadri podemos definir muy bien el contorno que delimita la imagen representada y su fondo, el propio contorno de la forma delimita lo que la obra es. Su contraste con el fondo es claro y preciso.

Reborde: artificio que en un espacio dado designa como una entidad orgánica un enunciado de orden icónico o plástico. Remarca que el reborde no se define en ningún caso por su apariencia material, sino por su función semiótica. El reborde crea una distinción entre el interior del enunciado y lo que está fuera de él. El reborde tiene por objetivo marcar un adentro y un afuera. La función del reborde es *“designar un espacio de atención y la de crear una distinción entre interior y exterior”*. La norma en este caso es que entre el reborde (comúnmente representado como el marco de madera de una pintura o límite del papel o campo de representación o plano gráfico), y el espacio ocupado por el enunciado, debe haber una concomitancia, es decir, el uno debe acompañar al otro, obrando en conjunto.³⁴

³⁴ Ibid. P, 48

En algunos de los murales los artistas han pintado el muro que contiene la imagen con un color blanco “sucio” o impuro, debido a la manera suelta en que ha sido aplicado, pero su intención no es darle un marco preciso que delimite el espacio de acción sino separarlo de la suciedad y deterioro del muro o en algunos casos darle un contraste mayor para que sea más visible y pueda llamar más la atención de quien pase cerca. No existe en ninguno de sus íconos líneas o marcos que delimiten el espacio ni funcionen como reborde. Podemos decir que existe un contraste entre la perfecta definición de la forma pura y la imperfección del soporte del espacio callejero que la contiene, que se caracteriza por la falta de pureza, lustre y perfección en el acabado y en el que domina la materialidad de la textura.



Otros conceptos que podemos tomar de los autores para el análisis de las obras son los que utilizan para definir el espacio.

Toman el **espacio formato** como aquel que se relaciona con el espacio circundante al soporte del enunciado y el espacio ampliado –real- que circunda y al que se abre la obra, es decir, al espacio del observador / perceptor / lector. Concepto que nos permite reforzar la hipótesis de que las producciones de Gaucholadri intervienen la realidad de quien observa en forma directa mezclándose en el entorno que las rodea, interviniendo la realidad sin demarcación ni señalamiento, generando un hueco en la lectura de la ciudad. Un hueco que nos hace detener en lo que allí se nos presenta para seguir nuestro recorrido reflexionando sobre lo que vimos e inferimos sobre el entorno por el que seguimos circulando y habitando.

Este espacio formato es diferente al fondo que concebimos como soporte sino que es un fondo en donde se asientan los signos; tiene forma, medida, posición, color,

textura y cesía. Se da por el mismo muro, plano arquitectónico, donde están emplazadas las pintadas que en este caso no siempre presentan regularidad como sucede en Red Social.

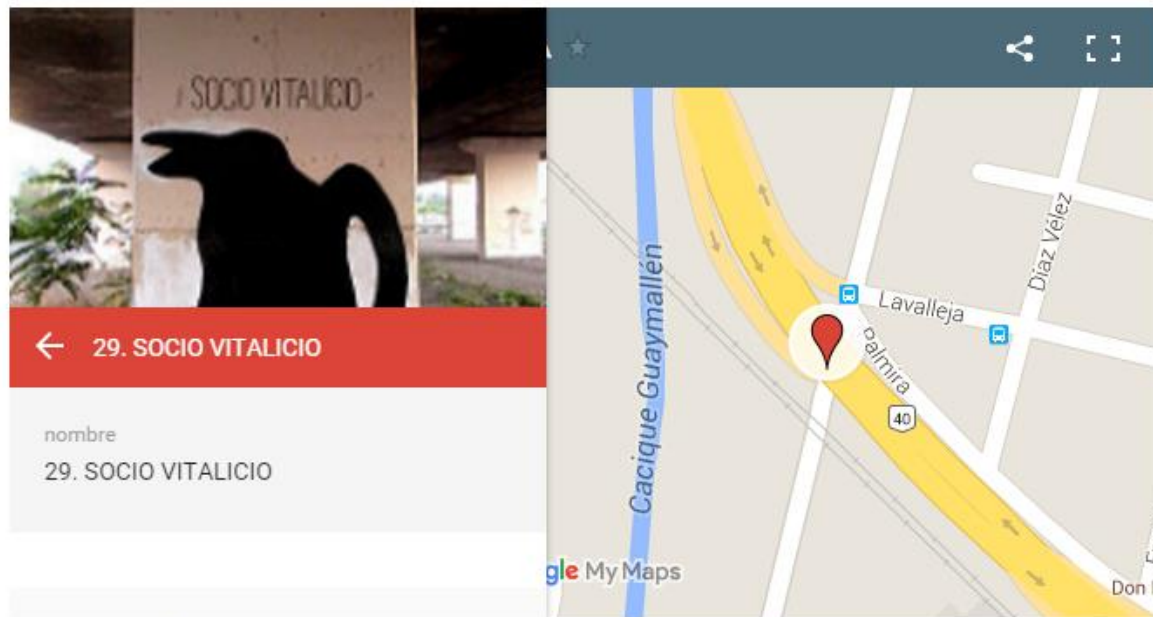
En cuanto a la **ubicación** dijimos que son frontales y tienen una **dimensión** monumental en relación al espectador que los observa, al espacio en el que se encuentran y a su referente real. Éstas se ubican en el centro del soporte en el que se encuentran ocupando casi la totalidad del espacio.

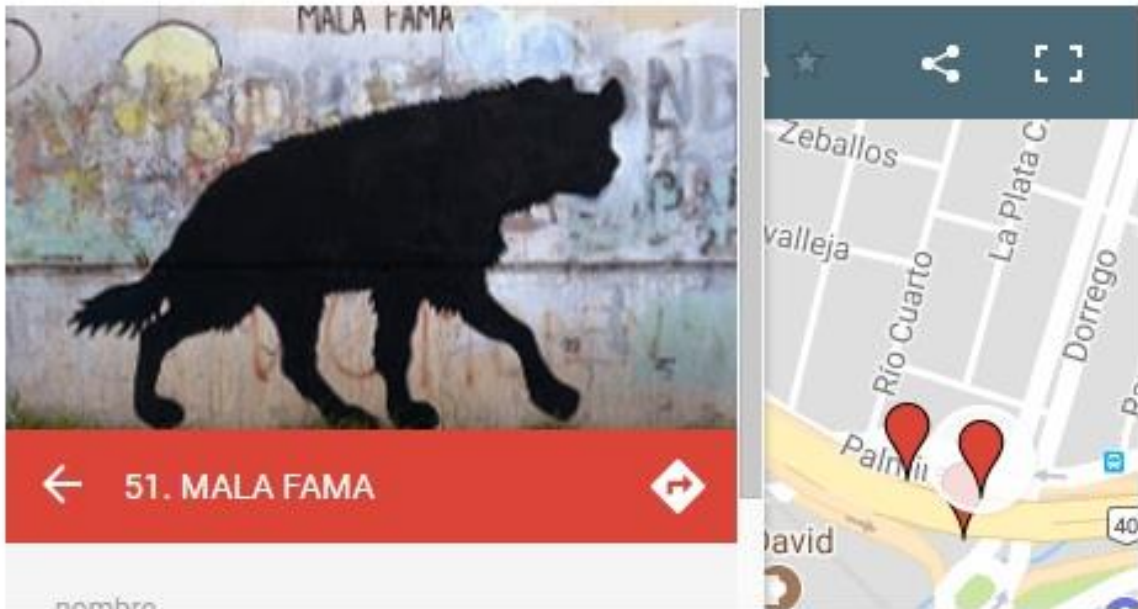
En relación a los componentes de la obra en sí misma, debemos mencionar que la palabra o frase nunca supera el tamaño de la imagen y la firma del colectivo nunca supera el tamaño de la palabra o frase. La ubicación compositiva del conjunto depende de la relación que se establece entre todas las partes y el campo de representación en que se encuentran. Generando articulaciones entre los diferentes centros compositivos (ícono, palabra y firma) y el campo compuestos en armonía de pesos visuales

Por otro lado, con respecto a la ubicación también podemos analizar algunas relaciones en torno al plano de la ciudad, la relación con las calles, veredas y la infraestructura existente. Cuando transitamos la ciudad debemos prestar atención a numerosos factores como el tránsito, señalización, mobiliario urbano. El arte urbano, la mayoría de las veces tiene en cuenta el punto de vista del observador. Los murales son pintados en puntos visibles según la dirección que corre la calle, la disposición de los semáforos, las paradas de colectivo, etc. No es lo mismo para un espectador el punto desde donde mira. La percepción dista si nuestro lugar de observación es la vereda de enfrente, si pasamos en el colectivo o vamos manejando un auto. Por ello el arte urbano produce o se ubica en lugares estratégicos provocando ciertas tensiones visuales para lograr ser vistos y no perderse en el mundo de la contaminación visual urbana.

A continuación exponemos algunos ejemplos de ubicación y mapeo de los

murales para que puedan ser visualizados con mayor especificidad en cuanto a la ubicación en función de las direcciones de las calles.





EL USO DE LA PALABRA EN LA PRODUCCIÓN VISUAL

Así como en el capítulo anterior pusimos el foco en el lenguaje visual, ahora lo haremos en el uso de la palabra dentro de las producciones de Gaucholadri. La aparición, el uso de la misma y las interrelaciones que se producen con la imagen.

Para ello hemos tomado dos textos que nos permiten dialogar en primer lugar desde la lingüística y su modo de conexión entre el sujeto y su mundo; y luego, desde el uso de la palabra en las obras de arte dentro de las cuales ésta puede ser empleada de diversas maneras.

Isabel Resquejo en *Lingüística social y educación emancipadora: abordajes interdisciplinarios*, considera que las producciones lingüísticas constituyen sostenes y puentes necesarios inter e intra-generacionales de la práctica social del idioma y de la memoria e historia de cada comunidad.

La autora defiende el miramiento y uso de una lingüística social la cual requiere un abordaje inter / intradisciplinario, que indague los complejos procesos socio-políticos culturales, los cuales configuran la identidad lingüística en contextos específicos. En nuestro caso, el análisis tiene injerencia en el uso de las palabras que eligen los artistas para hacer referencia o guiar las interpretaciones que buscan hacia ese doble sentido, la argentinidad o cualquier significación inferida en el acto de utilizar dos elementos que a primera vista no tienen una relación directa.

Por otro lado, toma el concepto de memoria lingüística, la cual es considerada como sostén subjetivo y psicológico, que es siempre social, histórico y cultural. Gesta condiciones objetivas y subjetivas en el sujeto para protegerse contra la

desmemoria y el olvido³⁵, considerándola como parte estructural y vital de cada cultura y de cada sujeto.

Aborda también el concepto de desmemoria impuesta como parte del sometimiento dado por medio del lenguaje y la escolarización que debilita los sostenes identitarios de las comunidades. La cultura popular ha intentado ser silenciada por medio de la imposición de pautas culturales homogéneas que anulan la diversidad y deben ser aceptadas como naturales.



NUNCA TAXI

“...Con la meta de revalorizar y difundir los lenguajes populares, jerarquizando sus pensamientos e ideas, y contribuir a conquistar el derecho a nombrar, interpretar y transformar el mundo desde una cultura y origen social propios. No pretende ser una lingüística normativo-descriptiva, inmanentista, sino de transformación científica, ideológico-cultural, y de liberación y toma de conciencia política y lingüística no ingenua”³⁶

Sobre esta identidad lingüística afirma que no es innata sino que se va

³⁵ Isabel Resquejo en *Lingüística social y educación emancipadora: abordajes interdisciplinarios*,

³⁶ *Íbid.* P, 4

configurando, desarrollando y transformando en relación dialéctica con otros aspectos de la vida (biológica, material, social) y que su historicidad es compleja ya que su desarrollo no es lineal ni de causa-efecto.

Nos parece importante traer estos conceptos al análisis de las obras ya que no sólo pueden ser estudiadas desde el lenguaje que contienen y las palabras que utilizan sino también por encontrarse en el espacio público. Lugar donde se entrecruzan todo tipo de lenguajes y formas de comunicación. Los textos de las obras son claros, directos, muchos derivados del uso común y coloquial del habla, cercano al lunfardo en algunas ocasiones. Términos que pertenecen, como ya dijimos, al lenguaje popular, al ámbito no académico ni formal donde se manifiestan ideas y conceptos propios de nuestra herencia cultural. La frase NUNCA TAXI al lado de la imagen de un diamante sobre un trozo de pared derruido, hace referencia al coloquialismo de cuando se vende un auto y se quiere decir que está en muy buenas condiciones ya que nunca ha sido taxi. Ésta idea siempre se ha expresado como “joya, nunca taxi”.



ALINEACIÓN Y BALANCEO

Para hablar sobre el uso de la palabra en las obras de arte hemos tomado también a Nara Amelia Melo Da Silva. La autora cita a Foucault cuando analiza las obras de Magritte en las que imagen y palabra aparecen en un mismo plano, un plano

indiferente, sin límites de especificación. Obras en las que la propuesta se da sobre las relaciones de tensión o discordancia entre el enunciado verbal y la representación icónica con la cual se propone la articulación.

Consideremos como principio que la imagen no es sólo imagen, es texto así como el texto es también imagen. Una imagen encierra un texto, un modelo descriptivo o narrativo, así como la palabra tiene plasticidad, es visible antes de ser signo. Ambos son imágenes y ambos, en relación o individualmente, se desdoblan en otras imágenes y textos, infinitamente. De ese amplio campo de desdoblamiento, me interesa discutir el tipo específico de relaciones entre imagen y título, o enunciado, en articulaciones que desafían la función denominativa o didáctica, considerando sus implicaciones para las posibilidades de interpretación o para la construcción de sentido en la obra de arte.³⁷

Cada lenguaje tiene su propia estructura pero hay casos, como las obras de Gaucholadri, en que estas estructuras se entrecruzan y aportan contenido a la otra que la acompaña y puede, según la intención del artista, construir una poética interdisciplinar dada por sus especificidades y la calidad de las relaciones que se establezcan. La autora cita a Gombrich quien al analizar “Ceci n`est pas une pipe” afirma que el resultado de esta relación no se define por la imagen ni por el enunciado, sino por la interacción entre ellos, mediados por nuestra memoria, conocimiento cultural y experiencias personales:

La percepción es siempre una transacción entre nosotros y el mundo y la idea de cómo podríamos o deberíamos percibir siempre una imagen, sin pre conceptos o expectativas que deriven de conocimientos o experiencias anteriores. Algo así como iniciar el flujo de corriente eléctrica desde el polo positivo sin conectar el cable con el polo negativo. La imagen es un polo, el título sería el otro y si el conjunto funciona, algo nuevo surgirá

³⁷ MELO Da Silva, Nara Amelia. Possíveis articulações entre imagem e enunciado no contexto das poéticas visuais. En revista PORTO ARTE: PORTO ALEGRE, V. 18, N. 30, MAIO/2011. Pág 128.

*que no es ni la imagen ni las palabras, sino el producto de su interacción*³⁸

Foucault propone que dicha relación está regulada por una jerarquía. Afirma que incluso cuando ambos lenguajes ocupan el mismo espacio, el signo verbal y representación visual jamás son dados de una sola vez, siempre hay un orden que los jerarquiza, yendo de la forma al discurso o del discurso a la forma ya que la imagen y la palabra no se dan de forma simultánea en nuestra percepción, sino que hacemos un recorrido.

En la mayoría de las obras del colectivo entramos en contacto primero con la imagen y luego con la palabra. Seguramente por su tamaño, pero también por su disposición. La mayoría de las veces que nos topamos con alguno de estos murales vemos primero la imagen, luego la palabra y ahí volvemos a la imagen. En esta vuelta o recorrido, se da el proceso de semiosis encadenada donde establecemos las relaciones entre los elementos propuestos en la obra, siendo esta relación una relación poética conectada a su vez con el lugar preciso donde se encuentra la obra (topos geográfico) porque es allí donde se genera la inquietud que activa el interés de quien observa.

Las obras no nos dan la respuesta como algo ya resuelto sino que el enigma queda rondando en el observador/transeúnte que busca resolverlo.

En MAPA DEL DELITO, obra realizada en el año 2012, ya desaparecida del espacio público, observamos varias relaciones contextuales dadas precisamente por esa reciprocidad dialéctica entre la imagen y la palabra.

En las elecciones del año 2007 Celso Jaque, candidato a gobernador de Mendoza por el partido Justicialista, ganó las elecciones gracias a su efectiva campaña propagandística que no fue más que una herramienta para captar la atención de los votantes sensibilizados por los problemas de inseguridad en Mendoza. En ella

³⁸ *Íbid.* P, 133.

proponía generar un *mapa del delito* para identificar y así la inseguridad en la provincia. Con esta estratégica campaña ganó las elecciones y fue gobernador hasta el año 2011. El mapa del delito nunca existió, nunca se pudieron comprobar los dos años de análisis del estado de la cuestión que se mencionaban en el spot que lo ayudó a ganar las elecciones.³⁹

Al finalizar su mandato los Gaucholadri realizaron este mural en donde observamos la silueta de un chorizo y encima de la misma, a modo de titular, la frase MAPA DEL DELITO haciendo referencia a aquella campaña y las promesas falaces de un gobierno que acababa de terminar su gestión. Se asocia a la frase popular “y al final, chorizo”. El chorizo, en este caso, como representación de la nada, del absurdo tal como fue ese mapa del delito, la mentira, pero también como representación irónica de los “chorros” que el gobierno decía que iba a identificar estigmatizando ciertas zonas conflictivas sin hacer el más mínimo análisis de las diversas problemáticas que podrían estar afectando a las personas que las habitaban. Por otro lado, nos hace pensar en el “choripán”, una comida que se ha convertido en ícono de lo popular, objeto de consumo de las masas, de lo que se come en un asado de amigos, en la cancha o en los recitales. Según esta consideración, el análisis que se hizo para persuadir a la clase media y medio-alta en dichas elecciones fue una cuestión de clase donde se criminalizaba a los sectores populares.

De esta manera, en este diálogo de conceptos que se da entre la imagen y la

³⁹ El primer dato que desnudó un defasaje entre el discurso del malargüino en campaña y la realidad de Mendoza fue el pedido para que los intendentes electos realicen tareas de encuestas sociales, para conocer la situación de las zonas más vulnerables. Este punto, sumado a la inexistencia de una encuesta de victimización, y sin conclusiones sociales fuertes, como edades de los imputados, promedio de deserción escolar, composiciones familiares en los barrios conflictivos, nivel de desempleo y situaciones de conflictos vecinales redujeron el supuesto mapa del delito a un resumen de denuncias llevado a la geografía provincial, similar a la realizado por varios medios de comunicación en el mundo (entre ellos MDZ) con la asistencia de Google Earth. Se trata de un elemento válido para sacar conclusiones primarias y como herramienta periodística, pero precario para trazar una política de seguridad seria. <http://www.mdzol.com/nota/15163-el-mapa-del-delito-la-realidad-supero-la-propaganda/>

Celso Jaque, spot mapa del delito <https://vimeo.com/158530282>

palabra sumado a la interacción que realizamos por medio de la experiencia que tenemos al ser parte de un determinado contexto histórico, político y social que nos permite entender aquellas problemáticas planteadas.



MAPA DEL DELITO

Otro ejemplo que podemos citar aquí es el del mural llamado PARAÍSO FISCAL en donde aparece dicha frase, un triángulo que genera un efecto de espacio profundo casi piramidal logrado por sus colores que van en escala cromática desde el violeta en las aristas hasta llegar a un amarillo saturado en el centro y la silueta de un caimán. Es uno de los pocos trabajos en los que incorporan un elemento de color combinado con la estructura del plano de color negro y la frase.

Este mural es un caso en el que varios elementos se superponen para decir lo mismo. El caimán en representación de las Islas Caimán que a su vez son “paraísos fiscales”, un triángulo aludiendo al Triángulo de las Bermudas donde es conocida la desaparición de objetos para referirse al dinero no declarado. El

caimán o cocodrilo en el lenguaje popular hace referencia a la utilización del cuero de este reptil para la confección de carteras o billeteras y que se relaciona al dicho popular “con un cocodrilo en el bolsillo” para aludir al amarrete o amarrocamiento como acto de avaricia ya que también supone que si uno quiere meter la mano en la cartera el cocodrilo le comerá la mano como al capitán Garfio en el cuento de Peter Pan. Grandes empresarios y políticos depositan su dinero en estos países donde existe el secreto bancario. En la actualidad todos sabemos la existencia de estos lugares en donde el dinero no es declarado y son depositadas grandes riquezas que evaden impuestos de su país de origen.

En la imagen vemos una concordancia entre los tres elementos, la frase en el primer orden de lectura, siguiendo por el caimán que ingresa en esa especie de cuarta dimensión (desconocida) donde todo se pierde generando una semiosis encadenada y lecturas abiertas propias de la producción artística del colectivo.



PARAÍSO FISCAL

RELACIONES ENTRE LAS OBRAS DEL PROYECTO

En este apartado nos detendremos en los aspectos comunes que se dan en las obras del proyecto ICONOGRAFÍA TERCERMUNDISTA en cuanto a los signos visuales. Desde una mirada sistémica buscamos señalar relaciones entre las obras que conecten a cada una hacia un fuera de sí y en relación al conjunto.

Si bien a lo largo de todo el texto hemos ido mencionando algunas de las relaciones que se dan entre las obras, hemos hecho hincapié sobre todo en las siluetas de plano negro y de borde neto. Pero existen otras relaciones que también podemos mencionar como por ejemplo las referidas a los temas tratados, a la ubicación en que se encuentran o su dimensión y orientación (signo forma en el espacio real) en relación al muro intervenido.

En cuanto a los **temas** hemos identificado cinco posibles clasificaciones dentro de las cuales podemos enmarcar las obras.

Argentinismos. Aquí incluimos algunos de los murales que hemos analizado anteriormente por el uso del lenguaje propio de los argentinos que pueden tener relación con el mundo de la política como MAPA DEL DELITO, o con aspectos sociales de comunidad como SOCIO VITALICIO, RED SOCIAL y NUNCA TAXI.



PICADO GRUESO



PIJOTERO

Extranjeros. Son murales realizados en otros países en los cuales hacen uso del lenguaje del lugar específico en el que se encuentran. CUÁTICO fue realizado en Santiago de Chile y CUATES SON LOS CUATES en la ciudad de México.



CUÁTICO



CUATES SON LOS CUATES

Absurdos. Son propuestas en las que el significado o mensaje no está dado por el diálogo entre imagen y palabra, sino que son mensajes abiertos a libres interpretaciones en donde ninguna es válida o errada.



EN VIAJE



BODOQUE

Políticos. Son aquellos en los que el contenido está asociado con algún tema o acontecimiento político de índole local, nacional o internacional. Se caracterizan sobre todo por su contenido crítico, reflexivo y no partidario.



LAVADO DE DINERO



CINTURA POLÍTICA

Universales. Las temáticas que toman tienen que ver asuntos, problemáticas o íconos universales que apuntan a un imaginario colectivo compartido por distintas sociedades, lugares y generaciones.



ORDEN MUNDIAL



HOLOGRAMA

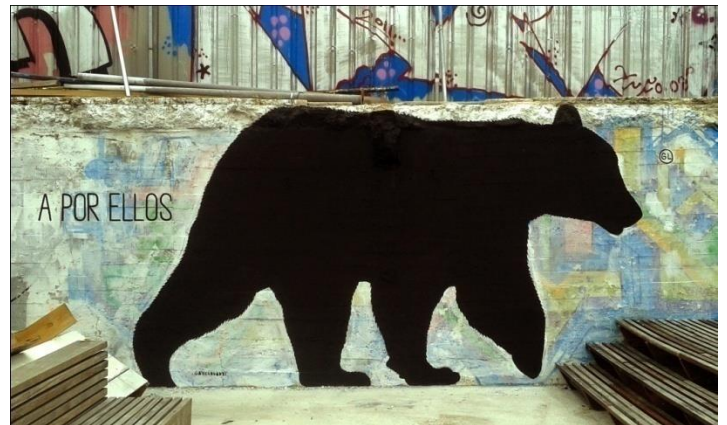
En segundo lugar atenderemos al modo de componer a través de los significantes del signo forma en relación al muro que los sustenta o contiene. Tomaremos algunos casos para ejemplificar lo mencionado.

En cuanto a la **ubicación** y **dimensión** podemos hacer dos diferenciaciones:

- Los que tienen una dimensión monumental, en relación con su referente real y la escala humana. Ocupan la totalidad del muro en el que se encuentran y están dispuestos en una posición central tomando total protagonismo en su emplazamiento, provocando cierto impacto y asombro debido a su fuerte presencia en el medio.



CACHONDO



A POR ELLOS

- Los que presentan un tamaño más pequeño y se entremezclan con otras intervenciones sin nada que los enmarque o destaque más que el contorno de su figura, lo que produce cierta extrañeza al perderse con el resto de intervenciones, generando intriga e invitándonos a detenernos, acercarnos a identificar la forma y descifrar el mensaje que contienen.



BIG BANG

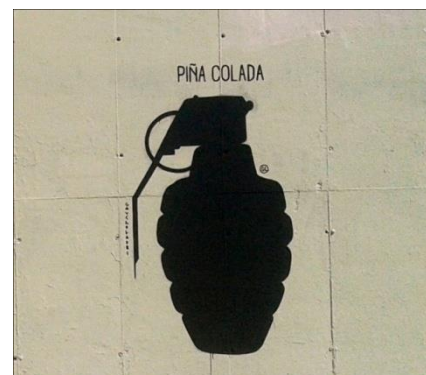


FUERA DE SERVICIO

Por otro lado, en cuanto a la **orientación** mencionaremos las formas de lectura y recorrido perceptual que proponen las imágenes así como las tensiones dinámicas que provoca su composición.

La imagen por la fuerte pregnancia que presenta llama nuestra atención de manera inmediata y nos invita a recorrer la forma para reconocerla e identificarla. Generalmente vemos la forma completa, vamos al centro y empezamos a expandir la mirada hacia el contorno de la misma donde se define la silueta de aquel ícono que ya podemos reconocer. Pero, al haber realizado esa lectura general primero, sabemos que hay una frase o palabra que espera ser leída. En algunos casos podemos identificarla de manera muy clara en esta lectura general pero en otros la percibimos casi como un descubrimiento dentro de aquella imagen que estamos observando. Algunas veces esa lectura nos hace volver rápidamente a la imagen para establecer los vínculos y relaciones que la propia imagen propone.

PIÑA COLADA



También podemos identificar dos composiciones diferentes dependiendo de la **cantidad de elementos**.

- Por un lado, están los compuestos por un solo elemento figurativo y la frase o palabra lo cual nos permite realizar una lectura más rápida y directa.



FUERZA PULMONAR



FENÓMENO PARANORMAL

- Por el otro, los que se conforman por más de un elemento en los que se propone una lectura lineal continua y rítmica en su repetición de formas al recorrer todas las partes de la composición para luego completarla con la palabra o frase.



COPY PASTE



MAÑOSA

- Los compuestos sólo por la palabra, donde la relación significativa se daría con el soporte mismo, que, como objeto presentado y no representado, reemplaza el diálogo con el signo icónico pero que capitaliza y activa el entorno urbano apropiándose de los objetos de la realidad contextual.





CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación hemos ido desarrollando en los distintos apartados nociones, conceptos y características que hacen al quehacer del arte urbano en general y del colectivo Gaucholadri en particular. Comenzando por las particularidades de su denominación y usos, su función y dimensión social y política, las posibles relaciones con el espacio en el que se encuentra y el espectador a quien interpela; siguiendo por el estudio particular de los signos y objetos de creación, lo que los diferencia del resto de artistas urbanos en Mendoza y la manera en la que se comunican y dialogan con el espectador.

Por otro lado, el estudio del proyecto en general y los análisis particulares de las obras en el espacio público nos ha permitido ver, entender y ejemplificar una forma de funcionamiento del arte en el espacio urbano. Un espacio cargado permanentemente de significaciones y subjetividades. Generar contenidos renovadores y de reflexión en este espacio, puede ser una tarea ardua si no se estudia el medio y las posibles formas de decodificación.

En primer lugar, mencionaremos que la idea inicial de tener un contacto más cercano y cotidiano con los artistas fue algo dificultoso debido a que ellos tienen una forma de trabajar ya instaurada y quizás les era incómodo tener una espectadora tan cerca que los estuviera indagando. De todas maneras fueron muy accesibles a la hora de brindar algunos datos e información. El mural registrado y la entrevista-charla realizada, fueron de gran utilidad en cuanto a la claridad y cantidad de información que se acopió ese día, además de haber podido contar con todas las entrevistas publicadas en los medios digitales.

Los análisis de obra que hemos realizado pueden ser aplicados, en sus rasgos generales, a cualquier obra del proyecto en su totalidad. En términos generales, cada obra sigue la misma lógica de pensamiento, es decir, las mismas

operaciones para la codificación / decodificación del mensaje.

Realizamos el análisis de los murales desde los procesos de creación que el colectivo tiene y utiliza para la construcción de sus obras, las tramas de pensamiento que se producen en el momento de la creación y su instauración en el espacio, para luego analizarlas desde un pensamiento sistémico que nos permitió ver y estudiar las relaciones internas de las obras en sí mismas y de éstas en el espacio contextual en el que se encuentran.

Anclamos el trabajo de los Gaucholadri entre dos nociones: la del graffiti diseño y graffiti leyenda porque el abordaje conceptual y estético del colectivo se encuentra mediado por las operaciones que se realizan en el diseño gráfico y porque la construcción del sentido de la obra está en hacer un enunciado y desviar o modificar su significación por medio del diálogo con otros elementos.

Los hemos diferenciado del muralismo social, político y de carga partidaria y los hemos situado en el hacer independiente que busca el contacto con el espectador / transeúnte ensimismado en su cotidiana monotonía buscando una conexión que lo motive a realizar una reflexión frente a su realidad.

Es un colectivo que piensa la producción atendiendo el lugar del espectador debido a la formación desde el diseño gráfico y las herramientas con las que trabajan. Cada mural contiene un proceso de creación lleno de asociaciones lógicas, azarasas o absurdas que se espera que el espectador decodifique y haga su propio recorrido interpretativo. Pretenden llamar la atención de quien transita las calles, sacarlo del ensimismamiento por medio de la relación no lógica ni aparente que se da en ese juego de imágenes, palabras y entorno contextual, partiendo desde un posicionamiento que conduce o deriva en una crítica a la manera en la que nos movemos y circulamos por el espacio que habitamos.

Es un arte autónomo y comprometido, siguiendo las nociones de Adorno, que

critica una realidad pero no una realidad en concreto sino un modo o situaciones que se presentan en el mundo que habitamos, parece hacerlo desde un afuera pero a su vez es parte de la realidad misma. Su origen es una reacción contra esa realidad. No proponen un cambio o reparación sino que presentan elementos que permitan activar la conciencia del transeúnte en torno a otros conceptos que están por fuera del sistema comercial y político que invade el paisaje urbano.

Las ciudades, sus muros, sus calles y la forma en que históricamente se han ido construyendo están cargadas de significaciones, intenciones, luchas de poderes e intereses. Los contenidos mutan y se transforman, los espacios se resignifican, los recorridos cambian así como las formas de habitar y apropiarnos de la ciudad. Dentro de lo urbano ya no podemos diferenciar el origen de determinados fenómenos sino los resultados a los que vamos llegando y con los que nos vamos encontrando, tanto material como simbólicamente. Es por ello que es nuestra responsabilidad como espectadores y partícipes transeúntes de la ciudad apropiarnos del espacio y del capital cultural-simbólico que se nos presenta, ya sea para admirarlo o para criticarlo. Es precisamente la ausencia de mirada crítica y falta de compromiso social la que hace que nos alienemos de nuestra propia realidad, es decir, del entorno que nos rodea. El arte aquí viene a jugar un rol activador de esa indiferencia que existe frente al “fuera de mí mismo”.

ANEXOS

Fichaje de Iconografía tercermundista

	FUERZA PULMONAR ÍCONO 01 Av. Perón. San Luis. Septiembre 2011
	RITUAL DE LO HABITUAL ÍCONO 02 Lateral de la Costanera, Dorrego, Guaymallén. Mendoza. Octubre 2011
	VETERANA ÍCONO 03 Lateral de la Costanera, Dorrego, Guaymallén. Mendoza. Octubre 2011
	CUÁTICO ÍCONO 04 Av. Ossa. Santiago de Chile Octubre 2011



CINCO MINUTOS
ÍCONO 05

Ammarskjola. Quinta
sección, Ciudad. Mendoza
Octubre 2011



RED SOCIAL
ÍCONO 06

Bandera de Los Andes
y Pellegrini. San José,
Guaymallén. Mendoza
Noviembre 2011



POCHO
ÍCONO 07

Mural en graffiti, Canvas,
saba.
Boulogne Sur Mer
301. Buenos Aires
2011



FIN DEL
MUNDO ÍCONO
07

La paternal, Buenos
Aires Noviembre 2011



ZARPADO
ÍCONO 09

La Boca, Buenos Aires
Noviembre 2011



PERSONAL TRAINER
ÍCONO 10

Calle Suipacha, Mendoza
2011



HUEVOS AL PLATO
ÍCONO 11

Villanueva, Guaymallén.
Mendoza
Diciembre 2011



STREET ART
ÍCONO 12

Guemes y Pringles, Godoy
cruz. Mendoza.
Enero 2012



TRÁNSITO LENTO
ÍCONO 13

Valparaíso, Chile.
Enero 2012



MAPA DEL DELITO
ÍCONO 14

Lateral noroeste- Acceso sur.
Godoy Cruz, Mendoza
Febrero 2012



HOLOGRAMA
ÍCONO 15

Los Álamos y Castelani.
Godoy Cruz, Mendoza.
Febrero 2012



REACTOR NUCLEAR
ÍCONO 16

Lateral noroeste- Acceso sur.
Godoy Cruz, Mendoza
Marzo 2012



SANTA MADRE
ÍCONO 17

Olascoaga y Roque Sáenz
Peña, Ciudad. Mendoza.
Marzo 2012



EN VIAJE
ÍCONO 18

Sargento Cabral y Olascoaga,
Ciudad. Mendoza.
Abril 2012



CUATES SON LOS CUATES
ÍCONO 19

Gral Salvador Alvarado,
Escandón I Secc, 11800
Ciudad de México, México.
Mayo 2012



FUERA DE SERVICIO
ÍCONO 20

Santos Drumont 600, Godoy
Cruz. Mendoza
Junio 2012



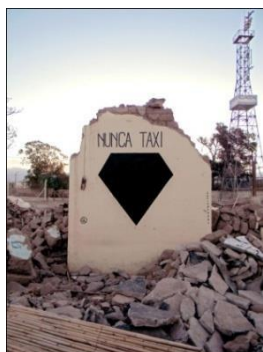
SIESTERO
ÍCONO 21

Av. Mitre y Bandera de los
Andes, San José. Mendoza
Julio 2012



JAMÓN DEL MEDIO
ÍCONO 22

Ruta Panamericana y
Pueyrredón. Mendoza
Agosto 2012



NUNCA TAXI
ÍCONO 23

Godoy Cruz. Mendoza
Agosto 2012



BURSÁTIL
ÍCONO 24

Costanera y Vicente Zapata,
Mendoza
Septiembre 2012



CONTUNDENTE
ÍCONO 25

Av. Sucre. San Luis.
Septiembre 2012



PANDILLERO
ÍCONO 26

Infanta Mercedes de San
Martín y Perú, Ciudad.
Mendoza.
Septiembre 2012



PIJOTERO
ÍCONO 27

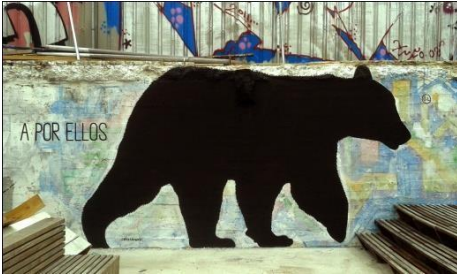
Elpidio González y Carabelas.
Guaymallén, Mendoza
Noviembre 2012



CASATTA
ÍCONO 28

Villarino 2390, Barracas.
Buenos Aires.
Noviembre 2012

	SOCIO VITALICIO ÍCONO 29 Remedios de Escalada y Costanera, Godoy Cruz. Mendoza 2012
	ALINEACIÓN Y BALANCEO Cercanías de Acceso Sur, Guaymallén. Mendoza. Diciembre 2012
	GAMUZA ÍCONO 31 Laprida y Dorrego, Dorrego. Mendoza. Enero 2013
	SANATA ÍCONO32 Vagones del tren Calle Perú, Mendoza Febrero 2013

	DESPILFARRO ÍCONO 33 Francisco de la Rosa y Balcarce, Godoy Cruz, Mendoza. Marzo 2013
	PARAÍSO FISCAL ÍCONO 34 Calle de Méndez Álvaro y Alberche. Madrid. España. Abril 2013
	A POR ELLOS ÍCONO 35 Plaza de la cebada y calle de Toledo. Madrid. España Abril 2013
	LOBO DEL AIRE ÍCONO 36 CON SPIDERTAG Calle de Embajadores 51. Madrid, España. Abril 2013



ESTO TAMPOCO ES UNA PIPA
ÍCONO 37

Ámsterdam
Mayo 2013



LIBRE MERCADO
ÍCONO 38

Berlín
Mayo 2013



FUGA DE CAPITAL
ÍCONO 39

Roma
Mayo 2013



PICADO GRUESO
ÍCONO 40

Poble-sec. Barcelona
Mayo 2013

	FENÓMENO PARANORMAL ÍCONO 41 Capital, Mendoza Junio 2013
	HIPERREALISMO ÍCONO 43 Mendoza Septiembre 2013
	CÁLCULO RENAL ÍCONO 44 Mendoza Octubre 2013
	CINTURA POLÍTICA ÍCONO 45 Mendoza Octubre 2013



OREN MUNDIAL
ÍCONO 46

Ciudad, Mendoza
Noviembre 2013



RIESGO PAÍS
ÍCONO 47

Mendoza
Diciembre 2013



TREMENDO
ÍCONO 48

Mendoza
Enero 2014



MÁQUINA DE DIOS
ÍCONO 49

Enero 2014



MAÑOSA
ÍCONO 50

Mendoza
Febrero 2014



MALA FAMA
ÍCONO 51

Costanera, Guaymallén.
Mendoza
Febrero 2014



COPY PASTE
ÍCONO 52

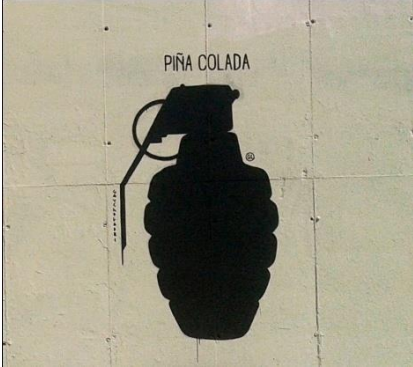
Barrio Cano
Febrero 2014



VUELA VUELA
ÍCONO 53

Marzo 2014

	LAVADO DE DINERO ÍCONO 54 Abril 2014
	MALEVO ÍCONO 55 Bus hwick, Brooklyn, NY. EEUU Junio 2014
	MEDIOS MASIVOS ÍCONO 56 Julio 2014
	UTOPIA ÍCONO 57 Ibiza, España Agosto 2014

	PIÑA COLADA ÍCONO 58 Agosto 2014
	AZÚCAR MORENO ÍCONO 59 Mendoza Septiembre 2014
	CONDENSADOR DE FLUJO ÍCONO 60 Octubre 2014
	TERCER MUNDO ÍCONO 69 Noviembre 2014



HIPERVÍNCULO
ÍCONO 62

Escuela Cano, San José.
Festival MUROPOLIS
Noviembre 2014



ARCANO
ÍCONO 63
Con David de la mano.
Noviembre 2014



CACHONDO
ÍCONO 64
Marzo 2015



CHAMUYO
ÍCONO 65
Abril 2015



VIVIO TOTAL
ÍCONO 66

Granaderos y Emilio Civit,
Ciudad. Mendoza
Noviembre 2015



BIG BANG
ÍCONO 67

Lateral de la costanera,
Dorrego. Mendoza
Diciembre 2015



BODOQUE
ÍCONO 68



FULERO
ÍCONO 69

Pedro Molina y España,
Ciudad. Mendoza.



VÍA LÁCTEA
ÍCONO 70



OBRA DE ARTE
ÍCONO 71



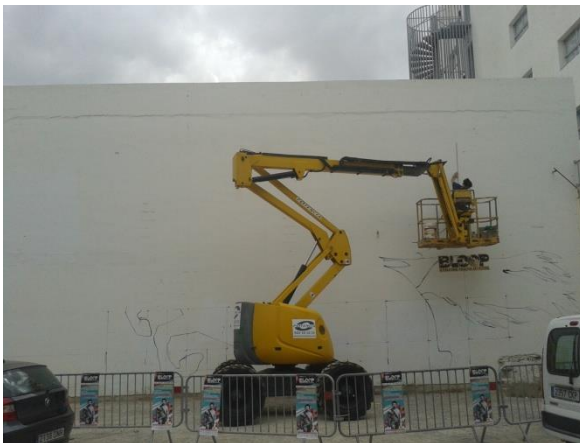
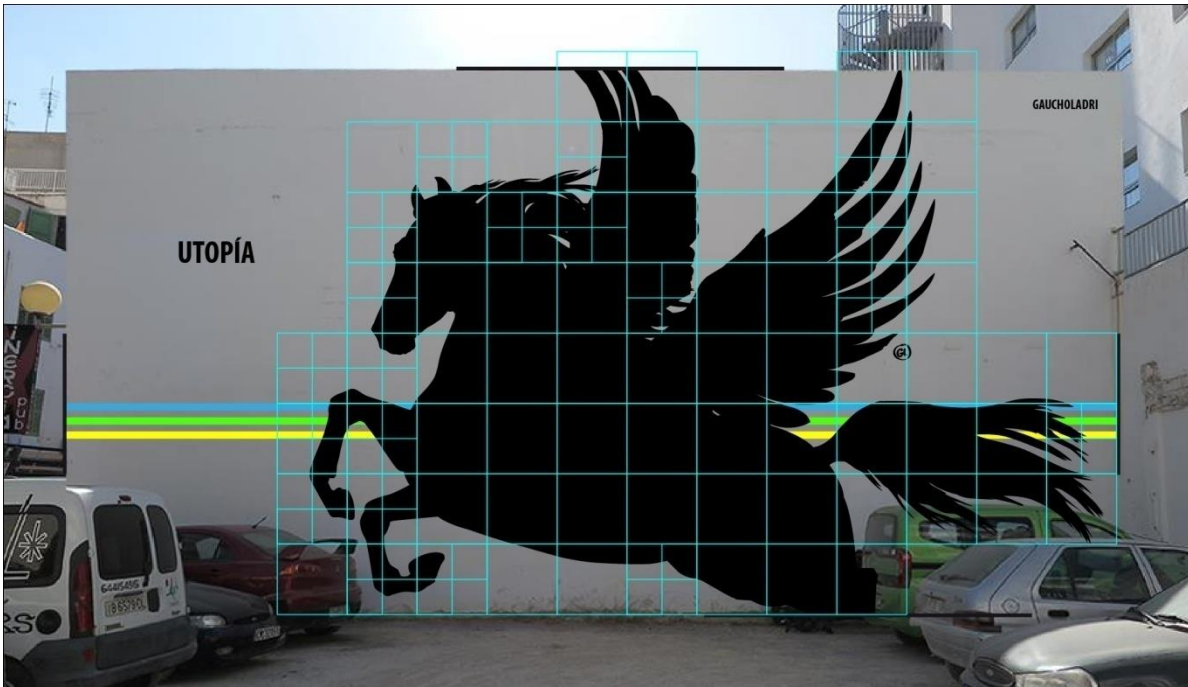
FIRMEZA
ÍCONO 72

Isla Marciel. El Docke,
Avellaneda. Buenos Aires
Noviembre 2016

PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN



HIPERVÍNCULO – ÍCONO 62. Festival Murópolis, Mendoza. Noviembre 2014



UTOPIA - ÍCONO 57. Bloop festival, Ibiza. España Agosto 2014

CHARLA-ENTREVISTA A GAUCHOLADRI 22 DE OCTUBRE 2015.

Nos encontramos en la esquina de Emilio Civit y Granaderos, nos presentamos y les conté sobre el proyecto de la tesina. Mientras iban preparando el lugar comenzamos la charla.

Antonella: Les pregunto

Gaucholadri: si vos anda tirando (mientras ellos iban pintando)

A: Por ejemplo, a veces tienen una idea, un concepto, una pared, un espacio. ¿Este concepto se tiene que adaptar a la pared? ¿Tiene que ver con el contexto, con el entorno del mensaje que tiran o no?

GL: A veces sí, es que es según la pared que consigamos. A veces cierra todo. Hoy podríamos hacer algo de las elecciones, pero no, no vamos a hacer nada de las elecciones. Es que no da, no da, ya me tiene las bolas llenas. Pero a veces sí, si hay una temática en el momento hacemos algo. El contexto a veces nos ayuda pero si cierra todo. El “pijotero” que es una rata, la pared estaba rota, había como un basural abajo entonces la foto también ayuda. Era el lugar perfecto. Después se fue saliendo el adobe, lo rayaron. Ahora está genial, se ve la rata así como sarnosa, se ha ido despegando de a poco entonces se ve buenísimo. Ahí ayuda el entorno.

A: ¿y la del mapa del delito donde está? Porque no la he visto.

GL: No está más, estaba en el acceso sur, ese lo taparon. Esa es la que más estuvo igual. Godoy cruz casi sarmiento. Se veía un montón, se veía re bien. En toda esa pared hicieron todo un mural grande. Que tiene una antena en la punta.

A: ¿Marcan directamente a ojo?

GL: No porque tenemos la referencia acá (me muestran su celular).

A: Ahh van marcando los puntos, claro sino la dimensión se te va a la...

GL: claro igual acá la tengo que sanatear. Y más o menos voy viendo, se que por acá va el cartel. Entonces vamos usando las referencias. Si no estás un día entero pintando y la idea es hacerlo lo más rápido posible. Y aparte que siendo los dos diseñadores usamos las herramientas.

A: Claro por que también viene por ese lado.

GL: Claro, las herramientas de diseño para estas cosas te vienen joya.

A: También el lenguaje que usan ¿tiene mucho del diseño, no? La bajada conceptual clarita.

GL: Sobre todo la simplificación de imagen.

...

A: ¿Siempre pintan en paredes prestadas, digamos con autorización?

GL: No, siempre no.

A: ¿Pero lo prefieren?

GL: Si, es mejor porque estás más tranquilo. La gente es tan boluda que te dice, ¡no che! Entonces llamamos al dueño. Entonces así estamos tranquilos. En general no pasa nada, pero bueno...

A: He visto que son re metódicos en el tema de guardar todas las imágenes y la reproducción de la obra. De hecho les iba a preguntar, cómo lo denominan ustedes, muralismo, graffiti.

GL, Calandria: Estamos dentro del muralismo, yo lo veo más como una intervención que un mural, el mural es más como algo bien terminadito, yo lo relaciono con otra cosa. Pero lo tenés que englobar generalmente con el muralismo, muralismo conceptual ponele. Nosotros no necesitamos definirnos, no nos cambia nada. Eso es para la teoría.

A: Para mí (risas).

GL: Claro (risas).

A: No, pero por ahí tenían una manera de llamarlo. Si está dentro del muralismo, graffiti, posgraffiti.

GL, Zerene: para mí es muralismo, al tener un mensaje así.

A: Pasa que también el muralismo está asociado a la carga que tiene el muralismo social.

GL: Claro, y no es eso tampoco.

A: Podría tener una línea pero no es la directa

GL: No al 100%. No es muralismo mexicano que tiene mucha carga política.

A: Claro, no, es distinto. De todas maneras sí tienen esa función crítica .

GL: Tiene esa función, hay una línea. Es como que lo metas, lo proceses con el diseño gráfico. Trabajamos mucho con mensajes, íconos, una especie de señalética, todo eso lo traemos del diseño, de hacer logos.

A: ¿Para que se reconozca por la mayor cantidad de gente?

GL: Exactamente. Si bien a veces el mensaje es muy argentino. Pero hemos ido a Europa y se entiende igual. No sé qué es lo que entienden pero les encanta. Salimos en un libro de Alemania hace poco, que hizo un alemán donde sale gente de todo el mundo, y salimos nosotros de acá, ni lo conocíamos no sé porque nos habrá elegido. Y en el libro ese salió una de las obras más bizarras, CÁLCULO RENAL Y NUNCA TAXI ¡Qué pueden llegar a entender! Igual yo se lo tuve que explicar, le expliqué que es una frase argentina que se usa para cuando vendés un auto y toda esa explicación bizarra para que el flaco entendiera algo, me preguntó en uno de los mails, explicame la obra.

A: ¿Y la del cálculo renal se lo explicaste?

GL, Zerene: No ni me enrosque en explicarle todo lo que paso ese día. Es que justo cuando estábamos pintando ese, me dio un cálculo renal. Nos fuimos al hospital y después cuando lo terminamos se lo pusimos.

GL, CALANDRIA: Le pusieron un calmante que era a base de alcaucil, y dijimos ¡no! a este le tenemos que poner cálculo renal, de una.

A: Si la alcachofa tiene cosas digestivas.

GL, Zerene: Justo esa mañana había estado leyendo, porque íbamos a hacer la alcachofa, leyendo en Wikipedia las propiedades de la alcachofa para sacar alguna frase y decía que era muy buena para los cálculos renales, nos fuimos a pintar y me dio el cálculo renal.

GL, Calandria: no podía llamarse de otra manera.

GL, Zerene: Claro, así que no le iba a explicar todo eso al chabón. Que entienda lo que quiera.

A: Pero si hacen una investigación, de lo que significa cada cosa.

GL, Calandria: Si, siempre siempre wikipedia. Tampoco es que hacemos una monografía.

GL, Zerene: Y otras investigaciones menos serias.

GL, Calandria: Ponele la ballena que dice SANTA MADRE, estuvimos buscando un rato. Decía que era muy buena madre, que se yo. Y no sé porqué santa madre quedó.

A: Por ahí no es tan directa o que todos sepamos.

GL, Calandria: La imagen de una madre grandota, la naturaleza, no sé...

GL, Zerene: Esa la hicimos rapidísimo, en una hora y media, se hizo de noche.

GL, Calandria: el más bizarro de todos es el gato, el mensaje. Le íbamos a poner buen viaje, empezamos a pintar y quedó descentrada y terminó EN VIAJE, porque si le poníamos todo iba a quedar corrido.

A: Se les iba la composición.

GL, Zerene: También se nos hizo de noche.

GL, Calandria: se modificó.

GL, Zerene: esas cosas se modifican también porque se te hace de noche, no ves un carajo. La pared estaba muy alta. Estaba subido en la punta de la escalera. Estaba re jodido. Te van pasando cosas ahí en el momento. Demoramos lo que más podemos en la parte del dibujo, después se ve, como salga, nos vamos adaptando.

A: Es desestructurado y las distintas posibilidades que te da también.

GL, Zerene: si o vemos la pared buenísima y después vamos y la pared está hecha bosta, se descascara toda.

GL, Calandria: acá porque ya sabíamos y bueno esta está joya.

A: ¿Van haciendo un registro del después de la producción, o no?

GL, Zerene: ¿Cómo?

A: Después de pintar, pasas y lo ves que está rayado.

GL, Zerene: a veces sí, pero nosotros no. Generalmente alguien sacó una foto y nos compartió.

GL, Calandria: una si yo saqué, pero de pedo, pasé y vi que lo habían rayado todo y se veía buenísimo. El de la cucaracha, quedó buenísima.

GL, Zerene: quedan realmente mejor cuando los rayan, porque al ser todo un plano negro para taparlo tenés que gastarte todo un latón de pintura para tapar eso así que siempre queda parte del dibujo y más cuando son tan grandotes.

A: ¿Siguen con la idea de publicar el libro cuando terminen?

GL, Calandria: Y, lo veo muy lejos a los 100.

GL, Zerene: Si seguimos con el ritmo de este año, sí.

GL, Calandria: Igual no tenemos apuro tampoco. En un momento si estábamos medio estresados por llegar. Pero este año nos relajamos. Es que habíamos descuidado mucho nuestras cosas.

GL, Zerene: A parte fue algo de ir en contra del ritmo que llevan todos de que pintan todos los días en todos lados todo el tiempo hay información.

GL, Calandria: Nos pasa con alguien que pinta un mural zarpado, increíble pero ya te cansa, ya no te sorprende. Decías. Ah! Mirá que buen mural y a otra cosa.

GL, Zerene: Llevan un ritmo muy zarpado y nosotros lo queríamos hacer que fuera algo más místico. Que digan “los Gaucholadri pintan de vez en cuando son muy raros”. Que no se vea que tenemos paja sino que digan “ahora son muy exclusivos” “pintan en lugares...”

GL, Calandria: Algo deben estar planeando. Algo estarán pensando, ya van a salir.

GL, Zerene: Así pasan los meses...

A: Bueno pero ustedes son de estar en festivales

GL, Calandria: Pero sabés que no es tan festivalero Gaucholadri, hemos llegado a la conclusión. Es como otra onda.

A: ¿Cómo les fue en MUROPOLIS?

GL, Calandria: MUROPOLIS fue complicado, había mucha gente. El ritmo del festival es distinto, por ahí quieren algo más impactante. Lo nuestro es mucho más puntual. Y por ahí no siempre lo entienden. Fuimos a Ibiza, el chabón nos eligió porque le gustaba lo que hacíamos y nos dice “¿Por qué no le ponen algo de color?”. Porque ya habían dos o tres que, el Pablo Guerrero, que también pinta en blanco y negro, y le dijimos que no nosotros también, que querés que hagamos, hubieras elegido a otro.

A: ¿Y el negro de donde salió?

GL, Zerene: Por una cuestión de simpleza y economía.

GL, Calandria: Y dejarlo abierto a la imaginación también. Está bueno eso, esto

es un avión pero no sabés que avión es. Si es de Lapa, si es de Aerolíneas Argentinas. Imagínatelo, es un avión. También está bueno que piensen.

GL, Zerene: La idea es que usen un poco la cabeza. No todo resuelto.

A: Si, eso es lo interesante. Yo con todas las personas que he hablado hemos llegado a esa conclusión, que el mensaje lo terminás de completar vos.

GL, Calandria: Claro, esa es la idea. Y nos ha funcionado la verdad. Por ahí la gente tiene mejores explicaciones que las nuestras, y son geniales.

A: Y si, capaz que se te viene diez mil más vinculaciones que las que ustedes pensaron.

GL, Calandria: si, son muy subjetivas las vinculaciones. Otras veces son más obvias.

A: Claro a veces es más directa. La del política y el chamuyo, por ejemplo.

¿Y con qué rellenas, con rodillo?

GL, Zerene: Si con rodillo. Depende igual de la pared, hay algunas que están muy mal y es imposible.

A: Cuando estuvieron en la Imagen Accesible, ¿Cómo les fue? ¿Vendieron?

GL, Zerene: No, no vendimos, no sé si alguien vendió.

GL, Calandria: No iban compradores.

A: Por ahí tuvieron más éxito en el Le Parc, y las primeras.

GL, Calandria: Si yo en el Le Parc participé como yo, y vendí un par de obras. Si esa vez se vendió. Por ahí fue otro público también.

A: ¿Y qué llevaron, esos chiquitos?

GL, Zerene: si esos chiquitos y uno gigante.

GL, Calandria: Estaba re barato pero nadie lo compró.

GL, Calandria: Uno de los que más nos costó hacer, que parece re simple es el mate.

GL, Zerene: Lo taparon ahora

GL, Calandria: Ah ¿si?

GL, Zerene: Viste que la casa tenía como una entrada y estaba más adentro la casa. Bueno la puerta la trajeron hasta la vereda y les quedó adentro. Se ve la bombilla y dice red social arriba.

GL, Calandria: Les quedó una obra privada.

A: Del espacio público al espacio privado.

GL, Zerene: Vendieron la obra e hicieron un edificio (risas)

A: Con respecto a ese mural, hace poquito hubo un encuentro de historiadores del arte y me presenté explicando la tesis, qué es lo que iba a hacer y hubo una muy buena recepción por parte de profesores y todos los historiadores y sólo mostré esa imagen.

GL, Calandria: Si, esa es para mí una de las más logradas a nivel mensaje-idea.

GL, Zerene: ¿Y les gustó?

A: Si les encantó a todos, además de que algunos los conocían, otros no. Pero al ver ese mensaje tan claro y algunos datos que yo les di sobre ustedes entendieron el proyecto en su totalidad. El que hicieron para Muropolis, HIPERVÍNCULO.

GL, Zerene: Si, esa quedó re linda.

...

GL, Calandria: Lo bueno es que a la noche tiene estos dos reflectores.

GL, Zerene: Se va a ver joya de noche. Porque acá pasás y se prenden las luces. Justo.

...

A: Es más el hacer y la trayectoria propia de laburo que el título.

GL, Zerene: si y depende los laburos que has hecho. Es importante si querés hacer un posgrado.

A: Si sirve porque la carrera te da un montón de herramientas la carrera.

GL, Zerene: De una, pero cuando nosotros la hicimos no había Internet, ahora fumarte una carrera de esas de 5 años...vas a aprender muchísimo más rápido haciendo. Ahora estar 5 años en la facultad para estudiar Diseño me parece un delirio. No por los contenidos, los contenidos están bien pero 5 años para esos contenidos a esta altura. Nosotros no teníamos nada. Yo entré en el '98. Al final de la carrera teníamos internet en la facultad. Yo en mi casa no tenía.

...

GL, Zerene: Tratamos de pintar cuando viajamos, de expandir el laburo. Pero este año no hemos activado.

GL, Calandria: Pasa que es todo en blanco y negro, todo tan cerrado que si hacés sólo eso te cansa. Nos tomamos un tiempo.

A: ¿Cómo llegaron a construir el proyecto? Que no tiene ni de uno ni del otro.

GL, Calandria: Por eso mismo, buscamos algo muy neutro. Es matemático casi. Nosotros tenemos una base de datos de ideas y vamos tirando ideas para laburar. Y tenemos una especie de dogma para saber cómo manejarnos.

A: ¿Cuál es? Si se puede saber.

GL, Calandria: Yo soy más estricto con el dogma.

A: Que fuerte la palabra dogma.

GL, Zerene: Es muy ladri. Es un dogma de 8 ítems. Ya ni me acuerdo.

GL, Calandria: tienen que ser la menos cantidad de elementos posibles para dar el mensaje, no poner nada de más. Tiene que ser una figura y tiene que ser la silueta, no puede ser detalles, ni calado. Es en blanco y negro. Lleva una frase.

A: Y se va modificando. Por ejemplo que uno tiene una idea, y él dice bueno le podemos sumar tal cosa...

GL, Calandria: Si es así.

GL, Zerene: Lo vamos laburando entre los dos hasta que ya queda.

GL, Calandria: Nos vamos bochando ideas a lo loco. Y es que tiramos cada bolaso.

...

GL, Calandria: El de CINTURA POLÍTICA se iba a llamar cinturonga pero era muy fuerte, después como se lo explico a mi hija. Además íbamos a defraudar a muchos seguidores (risas). Iba a decir, “que les pasó, se fueron a la mierda” “desde que fueron a Ibiza...”

A: Y allá en España fueron a Ibiza nada más o pintaron en otro lado.

GL, Zerene: Fuimos dos veces, la primera vez pintamos en Barcelona.

A: ¿Cuál?

GL, Calandria: Es una piña colada.

...

GL, Zerene: Si esa zona es nuestro fetiche. Enfrente de la destilería, del otro lado del río.

GL, Calandria: La última vez nos echaron igual.

GL, Zerene: Un viejo loco que apareció ahí y no sabemos ni quién es. Lo rebardamos.

GL, Calandria: Después se sentía mal.

GL, Zerene: Hace 20 años que vengo a este lugar y nunca me habían tratado tan mal. Nos pusimos como dos viejas. Es que el chabón apareció de la nada. Hemos ido mil veces ahí y nunca habíamos tenido problemas. Ahí no hay nada para robar. “Quiero hablar con el encargado”

GL, Calandria: Aparte está todo escrachado, no es la casa de gobierno.

REGISTRO DEL DEVENIR DE LOS MURALES



BIBLIOGRAFÍA

ABARCA SANCHÍS, Francisco. *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 2010.

COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, impresión 2005.

DABENE, Oliver. *Las paredes limpias no dicen nada ¿Un nuevo muralismo en las ciudades latinoamericanas?* Sciences Po, CERI/OPALC Resumen de la ponencia preparada para el XI Encuentro Internacional de Estudios Políticos y Sociales, Universidad de La Habana, 8-11 de abril 2014

[file:///C:/Users/Administrador/Downloads/O Dabene Un nuevo muralismo en las ciudades latinoamericanas.pdf](file:///C:/Users/Administrador/Downloads/O%20Dabene%20Un%20nuevo%20muralismo%20en%20las%20ciudades%20latinoamericanas.pdf) fecha de consulta 15/08/2016

DOS ANJOS, Moacir. *LOCAL / GLOBAL: Arte en tránsito* Traducción y síntesis Mgter. Lelia Roco. En: http://artealamano.com.ar/pdf/Local_Global_Arte_en_Transito.pdf

DUQUE, Félix. *Arte urbano y espacio público*. En: Res publica, 26, 2011, pp. 75-93

ECHEGARAY Carosio, Mario y Pastor, Élica. *El espacio en el diseño. Una interpretación de Retórica del marco del Groupe M desde el diseño gráfico*. En revista huellas N°6. Mendoza, dirección de investigación y desarrollo UNCuyo. Marzo 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1995.

GARGALLO, Francesca. *Los alcances de la estética entendida como práctica arte*. 2011. <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/los-alcances-de-la-estetica-entendida-como-practica-del-arte/>

GONZÁLEZ ANTIVILLO, Fran. *Hablando de nuestra historia: el pingüinito para vino*. Publicado el 29 octubre, 2016 en

<https://frangonzalezantivilo.com/2016/10/29/hablando-de-nuestra-historia-el-pinguinito-para-vino/>

Irmgard Emmelhainz. Neoliberalismo y autonomía del arte. Publicado por Observatorio en Esfera Pública. 2014/01/27. <http://esferapublica.org/nfblog/neoliberalismo-y-autonomia-del-arte/>

MARTIN JUEZ, Fernando; *Contribuciones para una Antropología del Diseño*, 2002 p. 152

KOZAK, Claudia. *Graffitis argentinos: Letra joven, letra urbana*. En: Encrucijadas, nº 34. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: (agosto 2005). P. 2.

_____. No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto. En Artefacto. Pensamientos sobre la técnica.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Las dimensiones del paisaje en arqueología. En MUNIBE (Antropología -Arqueología) v Nº 61 San Sebastián, MUNIBE, 2010. 139-151. (P, 144).

LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000, p. 70. En: Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006. P. 35.

MELO Da Silva, Nara Amelia. *Possíveis articulações entre imagem e enunciado no contexto das poéticas visuais*. En: Porto arte: Porto alegre, V. 18, N. 30, Mayo, 2011.

RAFFA, Cecilia. *Los campos técnico y político en la regulación del espacio público. El caso de Mendoza, Argentina, en los años treinta*. Palapa, vol. V, núm. 10, enero-junio, 2010, pp. 17-31. Universidad de Colima, Colima, México

RESQUEJO, Isabel. *Lingüística social y educación emancipadora: abordajes*

interdisciplinarios. CERPACU. UNT. Instituto Superior de Psicología Social de Tucumán.

SALLES, Cecilia. *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Editora Horizonte. Traducción Cristina Bañeros, 2011.

SENO Ethel; MCCORMICK, Carlo; SCHILLER, Marc; SCHILLER Sara; PASTERNAK, Anne; SERRA, J y Banksy. *Historia del arte no oficial*. New York, Taschen, 2010

ENTREVISTAS

El graffiti es un subproducto de la ciudad. Entrevista a Claudia Kozak. Escritos en la calle blog. 19/12/2001. <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?Blog=68>

Gaucholadri: "En la calle pasan cosas, hay magia". Entrevista publicada en Blogs Infobae por Alejo Santander. 12/03/2014

<http://blogs.infobae.com/street-art/2014/03/12/gaucholadri-en-la-calle-pasan-cosas-hay-magia/>

Gaucholadri: la crítica es una expresión pintada. Entrevista publicada en El Sol on-line por Adriana Lui. 08/05/2015

<http://gente.elsol.com.ar/nota/234197/gente/gaucholadri-la-critica-es-una-expresion-pintada.html>

Gaucholadri presentó "Hay olor a humo".

<http://gente.elsol.com.ar/nota/234386/gente/gaucholadri-presento-hay-olor-a-humo.html>

Gaucholadri, Street art del potente. Revista rock and board.

<http://www.rocknboard.com/arte/gaucholadri-street-art-mendoza-marcos-zerene-federico-calandria-.html>