

## Artículos

### Del soporte a la práctica: estrategias implicativas y concesivas en las inscripciones urbanas

From the Support to the Practice:  
Concessive and Implicative Strategies in Urban Inscriptions

Du support à la pratique :  
stratégies implicatives et concessives sur les inscriptions urbaines

*Matheus Nogueira Schwartzmann*  
Universidad Estatal Paulista, Brasil  
matheus.schwartzmann@unesp.br

*Thiago M. Correa*  
Universidad Estatal Paulista, Brasil  
thiago.moreira.correa@gmail.com

*Traducción de Juliana Ángel-Osorno  
y Thiago Moreira Correa<sup>1</sup>*

---

## Resumen

A partir de las propuestas de Correa (2016; 2019), buscamos mostrar cómo las inscripciones urbanas a lo largo de su historia hacen uso del soporte por medio de la valorización de la cantidad, por vía de la lógica implicativa, o priorizando la calidad, por vía de la concesión (Zilberberg, 2011). En ese sentido, las diversas prácticas (tag, grafiti, pixação, arte urbano, etc.) son condicionadas por una adecuación estratégica que repercute en la elección enunciativa del soporte y direcciona la plasticidad de las obras. Así, se realiza un examen de la historia de las inscripciones urbanas con el apoyo de la lectura de Zilberberg (2008) con respecto a lo barroco y a lo clásico (Wölfflin, 2016) y se añade una reflexión a propósito de la dimensión estratégica de las inscripciones urbanas, cuyo *corpus* se torna pertinente por la correlación (Hjelmslev, 2006) establecida entre los diversos niveles de análisis que constituyen la práctica artístico-social abordada.

**Palabras clave:** inscripciones urbanas, tensividad, soporte.

---

<sup>1</sup> Revisión de la traducción: Lorena Ventura Ramos.

## Abstract

According to Correa's proposals (2016; 2019), we aim to show how urban inscriptions throughout its history make use of support through quantity valorization, via implicative logic, or prioritizing quality, via concession (Zilberberg, 2011). In this regard, the diversified practices (tag, graffiti, pixação, urban art, etc.) are conditioned by a strategic adjustment that will affect the enunciative choice of support and will direct the plasticity of works. Therefore, the historic records of urban inscriptions are reviewed with the support of Zilberberg's (2008) reading regarding to the baroque and the classic (Wölfflin, 2016) to evoke a reflection on its strategy dimension, whose corpus becomes relevant by the established correlation (Hjelmslev, 2006) between the various levels of analysis that constitute the social-artistic practice addressed.

**Keywords:** urban inscriptions, tensivity, support.

## Résumé

À partir des propositions de Correa (2016; 2019), nous cherchons à montrer comment les inscriptions urbaines tout au long de leur histoire ont fait usage du support à travers la valorisation de la quantité, par l'intermédiaire de la logique implicative ou en priorisant la qualité, par l'intermédiaire de la concession (Zilberberg, 2011). En ce sens, les différentes pratiques (tag, graffiti, pixação, art urbain, etc.) sont conditionnées par une adéquation stratégique ayant des répercussions sur le choix énonciatif du support et guidant la plasticité des œuvres. On réalise ainsi un examen de l'histoire des inscriptions urbaines grâce à la lecture de Zilberberg (2008) par rapport au baroque et au classique (Wölfflin, 2016). Par ailleurs, on effectue une réflexion sur la dimension stratégique des inscriptions urbaines dont le *corpus* acquiert de l'importance pour la corrélation (Hjelmslev, 2006), établie entre les différents niveaux d'analyse qui constituent la pratique artistico-sociale abordée.

**Mots-clés :** inscriptions urbaines, tensivité, support.

---

## Introducción

Las marcas de aerosol en los muros de cualquier ciudad son tan comunes en nuestra vida cotidiana que nuestra percepción las ignora debido al exceso de estímulos visuales en las metrópolis. Llevar la mirada hacia esas inscripciones y comprenderlas como una síntesis de relaciones sociales, elecciones artísticas, estrategias de reproducción, recorridos históricos y uso de la ciudad ha sido un objetivo constante de nuestras investigaciones.

En este trabajo, particularmente, tomamos las “modalidades” de inscripción urbana (Correa, 2016) como prácticas, a fin de reconocer los niveles de pertinencia (Fontanille, 2016) que, observados diacrónicamente, permiten analizar el nivel estratégico bajo la perspectiva de la semiótica tensiva (Zilberberg, 2016).

### 1. Las inscripciones urbanas: el soporte en cuestión

Tal como ha sido propuesto, las inscripciones urbanas podrían ser entendidas como manifestaciones de formas de vida debido a su rol en la cultura contemporánea; y su

historia, originada en el siglo XX, revelaría la dinámica de las prácticas, cuya adecuación estratégica orienta nuestro artículo. La semiótica, en este sentido, y especialmente la teoría de las prácticas, permite “establecer las condiciones en las que los hechos y los objetos culturales, especialmente las formas del contenido y de la expresión, podrían ser engendrados”, y fijar las “condiciones sintagmáticas de la ‘culturalización’ de los fenómenos, así como una *tipología*, que se encargaría de los niveles de pertinencia y de articulación de dichos fenómenos culturales” (Fontanille, 2009). Con el fin de entender este proceso de culturalización es necesario presentar sintéticamente el recorrido histórico de las inscripciones urbanas para analizar las adaptaciones implicativas y concesivas (Zilberberg, 2016) que orientan las prácticas y, en consecuencia, los soportes y los textos-enunciados.

En este trabajo situamos el origen de las inscripciones urbanas en la segunda mitad del siglo XX en razón del carácter colectivo de las prácticas, entendidas como un movimiento social “homogéneo” (Correa, 2016). Así, el movimiento social contestatario de los valores conservadores en Francia en los años sesenta es pionero en la reproducción de mensajes en los muros de las ciudades, denominados *inscripciones políticas*.<sup>2</sup>

Provenientes del Mayo del 68 de París, las inscripciones políticas se caracterizan por una tipografía simple y por el uso de los muros como soporte. La falta de desarrollo de la visualidad se ve compensada con la elaboración, por medio de recursos poéticos, de los planos del contenido y de la expresión verbal (Correa, 2019) con el fin de generar un compromiso político en la población.

Este tipo de transgresión del espacio público para comunicar tiene también una vertiente en Nueva York. No obstante, es el modo de realización lo que distingue a ambas prácticas, pues mientras la producción neoyorquina explora el lenguaje visual, las inscripciones del movimiento Mayo del 68 se desarrollan esencialmente dentro de la semiótica verbal (sin exploración grafemática). Además, el valor *reconocimiento* pretendido por las inscripciones estadounidenses se basa en una autopromoción, mientras que las inscripciones políticas parisinas buscan la concienciación del enunciatario.

Así, a finales de la década de 1960 y mediados de la década de 1970, surge la inscripción típica de Nueva York, el tag,<sup>3</sup> un nombre elaborado a modo de firma, con trazos simples, fácil de reconocer, que es reproducido rápida y repetidamente por el inscriptor sobre

---

<sup>2</sup> Cabe resaltar que la pertinencia del movimiento de Mayo del 68 se halla en el carácter colectivo de las inscripciones, las cuales tuvieron consecuencias en otras prácticas. Esto no elimina las diversas manifestaciones políticas que, por vía de la inscripción mural, se han producido en la historia de la humanidad.

<sup>3</sup> Debido a la recurrencia de extranjerismos que definen el nombre de las prácticas, optamos por no destacar esos términos con itálicas en función de una homogeneidad tipográfica que facilite la fluidez de la lectura.

cualquier superficie.<sup>4</sup> Caracterizada por el “cuanto más, mejor”, la práctica del tag exige agilidad en la ejecución, lo cual hace del marcador permanente la herramienta de producción privilegiada, y determina la cantidad y el tamaño tipográfico, sin grandes dimensiones y con pocas letras, así como su estilo de líneas y gestos continuos.

Derivado del tag, el throw-up<sup>5</sup> surge como una alternativa, pues, aunque se haga de una forma rápida y repetitiva, su escritura muestra una mayor elaboración tipográfica: pocas letras de formas redondeadas en dos colores, uno para el contorno y otro para el relleno (Ellsworth-Jones, 2012, p. 42). A causa de su innovación, las herramientas cambian y se empieza a usar el aerosol con más frecuencia, mientras que el soporte se ve restringido debido a las mayores dimensiones de la inscripción: los muros y el exterior de los vagones de metro comienzan a tornarse relevantes.

La repetición exhaustiva del tag desencadena un intento de diferenciación para obtener el reconocimiento a través del throw-up. Sin embargo, los cambios en el texto-enunciado y en el soporte no son suficientes para superar los obstáculos. Con el paso del tiempo, las dos prácticas ya no representan de la misma manera los valores exigidos por parte del grupo social que les dio origen. Por su baja eficiencia, la práctica pierde adherencia y su efecto de novedad se diluye en la masificación de la producción, pues ya no genera el impacto deseado en la escena enunciativa. En consecuencia, hay una cristalización de las normas internas debido a la repetición, que no genera el reconocimiento deseado por los inscriptores.

En razón de esa falta de adecuación, la lógica de la cantidad es sustituida por la lógica de la calidad. El reconocimiento se alcanza a partir de entonces con la elaboración plástica de pocas obras, que sustituye a la multiplicación de obras simples. Las habilidades en el manejo del aerosol consolidan el grafiti<sup>6</sup> en los años setenta, cuyo texto-enunciado se caracteriza por un sincretismo de las semióticas visual y verbal, ya sea por las imágenes tomadas de los medios de comunicación masiva, o por la exploración visual de la palabra, muy rebuscada en términos tipográficos. De esta manera, el soporte —el exterior de los vagones— también se ve alterado y la repetición se da por la circulación del metro. Ahora bien, como el tránsito de este medio de transporte por los barrios es rápido, el dibujo debe llamar suficientemente la atención para destacar en el paisaje urbano, tan transitorio.

El grafiti se expande y establece sus propias normas, pero también empieza a ser combatido implacablemente por las políticas públicas y por los medios de comunicación (normas

---

<sup>4</sup> Ver imagen en: <http://www.richardsandler.com/photo/yt9h9e7lgnq6smw0mifjpn5spk0rjk> (Sandler, 2016).

<sup>5</sup> Ver imagen en: <http://www.subwayoutlaws.com/Throwies/Throwies.htm> (Subway Outlaws, 2016).

<sup>6</sup> Ver imagen en: <http://besidecolors.com/kings-of-graffiti-lee/> (Beside Colors, 2015).

sociales), lo que abre el paso a perspectivas divergentes que van a dar origen al arte urbano.<sup>7</sup> A pesar de un cierto rechazo social, el grafiti logra la adhesión del movimiento *hip-hop*, que comparte los mismos aspectos transgresores, y se preserva.

La dimensión (el vagón entero o parte de él), el territorio (líneas de metro que recorren muchos barrios) y el estilo de la obra (*piece*) son los aspectos que caracterizan el grafiti, cuyo motor es la transgresión de los espacios públicos. Sin embargo, la búsqueda de nuevos soportes, la experimentación con la técnica y la institucionalización, consecuencias de su apertura, son gestos que se oponen a las determinaciones mismas del grafiti y buscan aproximarlos a conductas artísticas (normas artísticas) más interesadas en la elaboración pictórica y en la utilización del espacio como componente de la obra que en la sola transgresión social del espacio. Nuevamente, una parte del grupo social busca el reconocimiento de otra manera, en este caso, no tensionando más las normas sociales, sino adhiriéndose las prácticas artísticas (guiadas por el mercado del arte) como una forma más abarcadora de exploración del espacio y de la plasticidad.

La absorción del grafiti por el mercado del arte en los años ochenta incentiva a los grafiteros a trasladar sus *pieces* a los lienzos y a los artistas a apropiarse del grafiti en sus obras. Este desplazamiento de doble sentido, del grafiti a los museos y del arte contemporáneo a las calles, configura el arte urbano, cuyo desarrollo gradual llega a establecer un lenguaje propio, lo que permite pensar también la propia naturaleza del soporte, cuya morfología y materialidad son redimensionadas.

Los textos-enunciados de las inscripciones pueden ser vistos, así, como el encuentro de dos planos de inmanencia: (1) una faceta formal que acoge coherentemente las figuras-signos del nivel inferior, y (2) una faceta sustancial, que funciona como una especie de “fuerza” que se apoya sobre un soporte-objeto, que sirve a su vez como “dispositivo de inscripción” (Fontanille, 2016, p. 33). Un soporte de inscripción tiene, de esta manera, el estatus de un “cuerpo-objeto” (el vagón, el muro, el puente), cuyas modalidades de uso —los gestos, así como los modos de interacción que implican— serán siempre diferentes dependiendo de su morfología y de su materia (concreto, madera, metal), y de los sistemas de inscripción empleados (aerosol, pincel, *collage*, etc.). Esto quiere decir que la elección de un soporte y de una forma material, la exploración de su materia y de su superficie, los principios que rigen la segmentación y la organización de esta superficie, así como su disposición relativa y el montaje de los caracteres, son tan pertinentes como la propia naturaleza semiótica de los caracteres.

En ese sentido, como lo muestra Fontanille (2005), es necesario diferenciar el soporte en dos dimensiones: el soporte formal y el soporte material. El soporte formal es la estructura que

---

<sup>7</sup> Ver imagen en: [https://www.haring.com/!/genre/public\\_projects](https://www.haring.com/!/genre/public_projects) (The Keith Haring Foundation, 1997).

recibe las inscripciones, el conjunto de reglas topológicas de orientación, dimensión, proporción y, especialmente, de segmentación, que van a coaccionar y a hacer significar los caracteres inscritos. El soporte material sería el material mismo del que está hecho el objeto (piedra, porcelana, papel, plástico).

Considerando los recursos contemporáneos y las prácticas descritas anteriormente, el arte urbano se expande y diversifica los usos de los soportes: instalación, escultura, fotografía y *performance* se suman a las inscripciones como experiencias plásticas. Aun cuando deje de oponerse a las normas sociales en la constitución de sus innovaciones, el arte urbano inicia discusiones sobre el fenómeno de la inscripción en la crítica de arte, el urbanismo, la sociología, etc. Gracias a ese abordaje, gana aceptación social, lo que facilita el desarrollo de su práctica sin coerciones. En síntesis, el arte urbano usa el espacio público para promover un diálogo más abierto sobre su uso, mientras que el grafiti y el tag dependen de su transgresión para existir, pues en la medida en que establecen un enfrentamiento con determinados usos y normas sociales, están sujetos a coerciones y protocolos impuestos por la comunidad, el estado y la legislación.

Paralelamente a la travesía histórica que tuvo lugar principalmente en Nueva York y en París a lo largo de las décadas de 1960, 1970 y 1980, surge a finales de los años setenta la *pixação*.<sup>8</sup> Típica de las inscripciones urbanas en Brasil, esa práctica puede vincularse originalmente con el tag por tratarse de una marca territorial, por la repetición de una misma firma, por la transgresión del espacio público y por la búsqueda de fama entre sus pares.<sup>9</sup> Sin embargo, el uso de aerosol o pintura de látex, la selección del soporte y la creación de una tipografía propia hace de ella algo más complejo.

Al crear sus propias reglas, la *pixação* se opone a las normas sociales y artísticas y se aparta de las prácticas del grafiti y del arte urbano. Sus valores imponen una adecuación normativa, en sí misma cada vez más cerrada, que da origen a un discurso adverso a su existencia. No obstante, la *pixação* se sitúa como un fenómeno permanente que invade las ciudades con sus arriesgadas escaladas urbanas, desarrolla una tipografía compleja y aparta a quienes desconocen sus reglas.

Su tipografía representa esa autoclausura —explorada con intensidad en la década de 1990— que explora los caracteres de la escritura verbal hasta llevarlos a la minimización de su contenido. La importancia reside más en el reconocimiento pictórico de la firma que en el significado de la palabra. La decisión de “hablar solamente para sus pares” es la causa de su

---

<sup>8</sup> El término con /x/ en lugar de /ch/ tiene origen en la bibliografía especializada que preserva el modo en que la cultura callejera lo consigna. En nuestra opinión, hay una coherencia transgresora perteneciente a la práctica que se condensa en esa irreverencia frente a la norma de la lengua portuguesa, por eso mantuvimos el “error” ortográfico sin hacer alguna indicación (comillas, itálicas, etc.) para diferenciar la palabra [N. de los T.].

<sup>9</sup> Ver imagen en: <http://besidecolors.com/lixomania-prezas/> (Beside Colors, 2011a).

asociación a la marginalidad, rótulo que es alimentado por el propio discurso de la pixação, ya sea por la elección de palabras *disfóricas* para formar el pixo,<sup>10</sup> como “gusanos”, “bribones”, “sustos”,<sup>11</sup> etc., o por su modo de apropiación del espacio.

Durante los años noventa, la pixação se asoció directamente a la criminalidad, mientras que el grafiti y el arte urbano comenzaron a gozar de mayor reconocimiento social. Quizá a eso se debe que la pixação haya sido tomada como objeto de análisis sociológicos durante mucho tiempo; sin embargo, a partir de los años 2000 comenzó a ser considerada como un movimiento artístico creador de una sofisticada tipografía. Su impresión en el espacio público mediante una *performance* innovadora, una especie de *parkour*,<sup>12</sup> fue percibida como un cuestionamiento sobre el uso del espacio en las metrópolis.

De manera similar al ingreso del grafiti en las galerías, la pixação fue trasladada a los lienzos y a las paredes de los museos sin mediación. A pesar de esto, en la obra *Caligrafixo* puede observarse una adecuación estética de sus piezas tipográficas a espacios autorizados y soportes tradicionales, lo que corrobora la hipótesis de la formación de la pixação artística o pixo-arte.<sup>13</sup> Al parecer, la mezcla de prácticas de inscripción urbana y normas artísticas ocurre de tal modo a lo largo de la historia que de ella se deriva un tipo de ley, por la cual toda inscripción urbana de cierta manera termina por incorporarse al mercado del arte, y con la pixação no ocurriría algo diferente.

Junto a la aparición del potencial pixo-arte como una nueva forma de arte urbano, otra práctica se encuentra ya consolidada: el grapixo,<sup>14</sup> que es resultado de la mezcla entre la pixação y el grafiti. Confeccionado a partir del mismo estilo tipográfico de la pixação, el grapixo aumenta el espacio ocupado por las letras mediante el uso de colores y dibujos que acompañan la escritura. Por otra parte, mientras que en la pixação el fondo está constituido por el propio soporte, en el grapixo es la pintura la que, como fondo, destaca las letras y da volumen a la obra. La reproducción del grapixo niega las normas de la pixação para afirmar las normas del grafiti, cuyo refinamiento de la obra prevalece sobre su repetición. Se alcanzan así los valores del reconocimiento por medio de la demostración de las habilidades artísticas del enunciador.

---

<sup>10</sup> “Pixo” puede considerarse un sinónimo de pixação o una inscripción individual de esta práctica.

<sup>11</sup> *Vermes, Patifes, Sustos*, en el original [N de los T.]

<sup>12</sup> El *parkour* (conocido antiguamente en Brasil como Le Parkour y abreviado como “PK”) es una disciplina física de origen francés en la que el participante, llamado *traceur* en masculino y *traceuse* en femenino, sobrepasa obstáculos de la manera más veloz posible mediante el uso de diversas técnicas, como saltos, ruedos y escaladas (Parkour Brazil, 2020).

<sup>13</sup> Ver imágenes en: <https://www.redbull.com/br-pt/caligrafixo-inaugura-primeira-exposi%C3%A7%C3%A3o-individual> (Alam, 2015).

<sup>14</sup> Ver imagen en : <http://besidecolors.com/serie-grapixo-kovardes/> (Beside Colors, 2011b).

## 2. Bases implicativas y concesivas

En el resumen histórico de los cambios de texto-enunciado y de soporte (material y formal) en las inscripciones urbanas, es posible observar los recursos estratégicos a través de las lógicas implicativa y concesiva que rigen las prácticas descritas. Retomamos entonces los conceptos provenientes de la semiótica tensiva con el fin de exponer las adecuaciones y las orientaciones de las prácticas.

Así, la implicación, operada por la lógica *si... entonces*, podría caracterizarse por la misma dirección entre extensidad e intensidad. En el campo tensivo, si una valencia intensiva aumenta o disminuye, entonces una valencia extensiva la acompaña. Es así como se caracteriza el régimen converso en la relación entre los términos. El modo de eficiencia que va a caracterizar la implicación es el *llegar a*, la espera. El progreso lento (*tempo* y temporalidad) que privilegia la cantidad (número) es “una de las dos maneras como una magnitud puede acceder al campo de presencia e instalarse en él” (Zilberberg, 2016, p. 458). De este modo, “el éxito del ‘llegar a’ conforta al sujeto en la convicción de que el mundo es precisamente ‘su’ mundo, de que el cálculo y la previsión tienen en él su lugar” (Zilberberg, 2016, p. 434).

Por su parte, la concesión trabaja en términos contrarios a los de la implicación. Operada por la lógica del *aunque...*, la concesión produce un régimen inverso entre intensidad y extensidad, pues “coloca el ‘*acento de sentido*’ en una figura gramatical modesta, una figura entre otras, la cual se encuentra —aquí circularmente— distinguida de pronto y promovida al rango de clave del sentido, parcial o total, según los casos” (Zilberberg, 2016, p. 434). El modo de eficiencia de la concesión es el sobrevenir, que, marcado por el acento en el *tempo* y en la tonicidad, y por la concentración en la extensidad, produce el evento, cuya fuerza de presencia lanza al sujeto “fuera de sí” (Zilberberg, 2016, p. 449).

Debido al carácter de excepción producido por la concesión, “la implicación tiene autoridad sobre el lenguaje y [...] la concesión se ejerce a expensas de la implicación” (Zilberberg, 2016, p. 436). La previsibilidad de la implicación es remplazada por la concesión imprevisible del evento.

Partiendo de las propuestas de Wölfflin (1952) sobre lo barroco y lo clásico en las artes, Zilberberg (2008) aplica los conceptos de *implicación* y *concesión* a cada estilo de pintura para poner de manifiesto una estructura lógica que rige su producción. De acuerdo con Zilberberg (2008), el estilo barroco es concesivo porque exige un contraste entre los elementos plásticos que constituyen el cuadro, los cuales están dispuestos de un modo inverso para generar autonomía entre ellos: “el arte barroco ‘emancipa el color’, pues lo trata por sí

mismo y procura que determinado color que sobreviene cree un evento cromático suficiente” (Zilberberg, 2008, pp. 13-14).<sup>15</sup>

Por otro lado, el estilo clásico exige un tratamiento homogéneo de los elementos pictóricos, pues la luz está al servicio de la revelación de la forma. Se evita la impresión subjetivista de la sombra (según las normas clásicas), porque la belleza se encuentra en la claridad de la pintura. En términos tensivos, “el arte clásico tiene una práctica implicativa fundada sobre la repetición del mismo color con ligeras variaciones en diferentes lugares” (Zilberberg, 2008, p. 13).<sup>16</sup> Las categorías cromáticas y eidéticas del texto clásico son conducidas en una misma dirección, cuya disposición en el espacio del lienzo es equilibrada uniformemente: “en el arte clásico, la luz y la sombra son tan importantes como el dibujo (en sentido estricto) para la definición de la forma. Cada luz tiene la función de caracterizar la forma, en sus detalles, y de articular y ordenar el conjunto” (Wölfflin, 2006, p. 274).

Así, el arte clásico tiende a una lógica implicativa de composición y el arte barroco a una lógica concesiva, y sus elementos lineales y pictóricos son fundamentales para la consolidación estilística. La separación estructural de los estilos elaborada por Wölfflin no tiene el mismo alcance analítico en lo que se refiere a los movimientos artísticos del siglo XX, pero la propuesta tensiva puede trascender las transformaciones históricas, en principio.

Una de las observaciones que pueden hacerse en relación con las categorías de Wölfflin, en ese sentido, es que solo pueden aplicarse a un determinado tipo de arte. No pueden proponerse como categorías universales para la evaluación de todos los fenómenos artísticos. Son categorías generadas en un periodo anterior a la mayor parte de lo que se conoce como Arte Moderno. Por lo demás, cualquier sistema de análisis tiene sus límites, y lo importante es no adjudicarle una pretensión de abarcar todos los fenómenos pertinentes a su ámbito de estudio (Barros, 2011, p. 78).

Por lo demás, el abordaje de lo barroco y de lo clásico se limita al texto-enunciado, y tanto en el Arte Moderno como en las inscripciones urbanas son las prácticas las que resultan pertinentes para el análisis (Fontanille, 2016). Como podrá verificarse, sin embargo, el abordaje tensivo sobre los estilos barroco y clásico en el nivel del texto-enunciado es útil como parámetro para el tratamiento de tales lógicas en otros niveles. De ese modo, podemos tomar como ejemplo la obra de *Phase 2*, que transita por una variedad de prácticas guiadas por estrategias concesivas e implicativas, las cuales

---

<sup>15</sup> [...] l’art baroque « émancipe la couleur », la traite pour elle-même et fait en sorte que certaine couleur survenant crée un événement chromatique suffisant [...].

<sup>16</sup> L’art classique a une pratique implicative fondée sur le rappel de la même couleur en différents endroits avec de légères variations [...].

repercuten en el empleo del soporte material, que, a su vez, influye en la constitución de los textos-enunciados mediados por el soporte formal.

Nacido en Nueva York, *Phase 2* inicia su producción de tags en el Bronx a finales de la década de 1960. El soporte material utilizado durante ese periodo es variado, pues la cantidad de reproducción determina el alcance de los objetivos de reconocimiento social.<sup>17</sup> Por medio de la estrategia implicativa del *cada vez más*, la elección del soporte material para la ejecución de la práctica no es sensata, lo que afecta directamente las posibilidades de inscripción del texto-enunciado (soporte formal). La rapidez de la ejecución, que, en este caso, no permite la programación de la práctica, afecta el perfeccionamiento de la obra, pues el inscriptor, al salir por la ciudad provisto de sus aerosoles y marcadores permanentes para inscribir su tag, muchas veces realiza sus intervenciones en superficies accidentadas, sobre fondos heterogéneos y poco adherentes para la pintura. Por esta razón, la elección del soporte material concatena grandes restricciones para la acogida del texto-enunciado mediante el soporte formal, lo cual genera irregularidades plásticas, discontinuidades en las líneas y en los colores, es decir, una falta de acabado propia del modo en que se desarrolla la práctica.

El agotamiento del tag como instrumento de obtención de fama en las calles, debido a su reproducción excesiva, lleva a *Phase 2* a producir throw-ups con un estilo gráfico nuevo, las *bubble letters*. Sin embargo, las mismas estrategias implicativas llevan al inscriptor a modificar sus prácticas. La fundación del colectivo de grafiti United Graffiti Artists (UGA), a principios de la década de 1970, marca una fase de producciones que buscan la calidad de la *piece* bajo una lógica concesiva: el grafiti y el arte urbano. En dichas prácticas, encontramos una elección razonable del soporte material, el boceto de la obra que será ejecutada, la programación y una mayor duración en la realización de la *piece*, lo que va a repercutir directamente en el texto-enunciado, específicamente en el uso de los colores, el empleo de técnicas artísticas como la perspectiva y los sombreados, el sincretismo verbo-visual y, finalmente, en el refinamiento de las piezas.

*Phase 2* participa activamente de los cambios estratégicos en la historia de las inscripciones urbanas. De las prácticas con orientaciones implicativas a los direccionamientos concesivos, *Phase 2* demuestra una capacidad de adaptación a nuevas prácticas que favorecen su alcance del objeto reconocimiento, cuyo auge se produjo en el arte urbano, el cual facilitó su inserción en el mercado artístico al ampliar su fama a una escala mundial.

Con el ejemplo de *Phase 2*, la propuesta de Correa (2016) sobre la historia de las inscripciones urbanas muestra que los cambios en las prácticas a lo largo del tiempo tienen influencia sobre el uso del soporte (Fontanille, 2016). En consecuencia, las

---

<sup>17</sup> Para visualizar las obras referentes al tag, throw-up (*bubble letters*) y arte urbano de *Phase 2*, ver Correa (2016, pp. 106-107).

estrategias asociadas a la lógica cuantitativa (implicación) o cualitativa (concesión) definen, en diversos niveles de pertinencia, esas transformaciones del soporte motivadas por el reconocimiento buscado por los inscriptores.

### 3. Lógica implicativa y concesiva en la elección del soporte

De acuerdo con la propuesta sobre la historia de las inscripciones urbanas (Correa, 2016), el tag, el throw-up, las inscripciones políticas y la pixação pueden relacionarse con una estrategia cuantitativa para la obtención del reconocimiento. Por otro lado, el grafiti, el arte urbano el grapixo y el pixo-arte se inclinarían por una perspectiva cualitativa. Siguiendo esa reflexión, observamos el empleo de la concesión y de la implicación en las estrategias formadoras de cada práctica de inscripción urbana. Mientras el primer grupo se desarrollaría bajo una lógica implicativa, el segundo se articularía por medio de la concesión.

Las inscripciones políticas, el tag y el throw-up originaron las inscripciones urbanas a partir de la segunda mitad del siglo XX y por eso constituyen una referencia histórica. La influencia de las prácticas pioneras radica en la transgresión de las normas sociales, el uso del espacio público, la búsqueda del valor *reconocimiento* y la reproductibilidad de la inscripción. La máxima cantidad de inscripciones une todos esos elementos, pues una gran cantidad de reproducciones de una misma inscripción diseminadas por la ciudad se obtiene por vía de la transgresión, y esa inscripción genera reconocimiento debido a su repetición excesiva. Esa lógica de “si el número de inscripciones es alto, entonces alcanzo el reconocimiento” es la que funda el origen de las inscripciones urbanas (y de la pixação, posteriormente) mediante el empleo indiscriminado del soporte material.

Es por causa del *llegar a* que las inscripciones consiguen gradualmente el impacto deseado, lo que significa que la lógica implicativa guía la elección del soporte material que, a su vez, en su faceta formal, define el texto. El “cuanto más, mejor” conduce al callejón sin salida de esa cuantificación exacerbada. Las inscripciones llegan a perder su identidad, pues su multiplicación vuelve imprecisa la individualidad de las firmas.

Esa lógica fundadora va a ser redefinida por el segundo grupo (grafiti, arte urbano, grapixo y pixo-arte), pues el exceso de *más* de las inscripciones implicativas conduce al límite que, por su parte, exige *menos más* (Zilberberg, 2016). La saturación de la extensidad, vinculada al exceso de la difusión, termina generando pérdida de la tonicidad, lo que significa que la máxima multiplicación de las inscripciones diluye su fuerza identitaria. De esa manera, las superficies se convierten en palimpsestos —un “más de lo mismo”— al igualar inscripciones que tienen como objetivo diferenciarse. Entonces, conforme la misma sintaxis tensiva anticipa, el proceso se invierte y se demandan prácticas con abordajes más concentrados a través de la calidad individual de la obra.

La masificación de la inscripción guiada por las prácticas pioneras (y posteriormente por la pixação) se redefine en el grafiti. La posibilidad de que la atenuación del número de inscripciones alcance el reconocimiento muestra que la concesión puede desarrollar la práctica. Incluso con el quiebre de la lógica cuantitativa, las premisas de transgresión, espacio público, reconocimiento y reproducibilidad fueron mantenidas en el grafiti, tanto con el uso del soporte vagón de tren, como con el uso del muro. Mientras los demás factores fueron preservados con la modificación de la práctica, el factor reproductibilidad fue adecuado a una perspectiva dinámica: la circulación del soporte o el espacio de una gran circulación de personas en el que el soporte se sitúa sustituye la reproducción masiva del texto.

Esa estrategia concesiva puesta en marcha en el empleo del soporte material es válida también para el grapixo, pero no para el arte urbano ni para el pixo-arte, que llevaron a sus últimas consecuencias la concesión inicial del grafiti, formada contra la lógica implicativa del grupo del tag. El exceso de concentración, cuyo fin es la unicidad, perturba los factores constituyentes de las inscripciones urbanas, pues el uso exclusivo de espacios autorizados rompe con la transgresión, y el empleo de lienzos (consolidación de lo único) hace añicos el aspecto de la reproductibilidad y el espacio público.

Sin embargo, a lo largo del tiempo, el arte urbano realizado en muros consiguió reubicar el factor transgresión en el nivel del texto-enunciado y ya no en el nivel del objeto. La construcción del texto es transgresora, aunque el soporte material esté autorizado, porque el “estilo callejero” se mantiene. Actualmente, solo los inscriptores más tradicionales no admiten el uso del soporte autorizado. En los demás casos, las inscripciones del grafiti o del arte urbano, incluso con la ausencia de la ilegalidad en la apropiación del soporte material, son reconocidas.

En lo que respecta al soporte material lienzo, todavía muestra mucha resistencia a las normas endógenas de la práctica, porque elimina factores decisivos de la identidad de las inscripciones urbanas sin remodelarlos. La absorción de las normas artísticas y, sobre todo, la inserción de esas inscripciones en el mercado del arte todavía tienen como objetivo el valor *reconocimiento* que, como inscripción urbana, causa polémica.

Nuestra hipótesis sitúa el valor *reconocimiento* como un valor identitario de las inscripciones urbanas, y es posible considerar que el alcance del prestigio social sería un modo de ocupar el espacio público y mantener la reproductibilidad. Además, el estilo de vida de las inscripciones urbanas se adhiere a la cultura *pop* (a través del *hip-hop* o del *streetwear*, por ejemplo) bajo la marca de la transgresión y de la libertad. Evidentemente, la fuerza transgresora de las prácticas más orgánicas es más intensa sin la intervención del mercado; esto es algo que se debilita, pero no se pierde, en las prácticas “domesticadas” económicamente.

Así, tanto el arte urbano realizado en lienzo como el pìxo-arte se consideran inscripción urbana, porque no existen pintores en lienzo de inscripciones urbanas, sino inscriptores que usan el lienzo como un soporte más para alcanzar el valor *reconocimiento*. Mediante esta práctica, que el soporte condensa, se llega también a la transgresión de las normas sociales, pues el mercado del arte (elitista) absorbe culturas “marginales”, y el espacio del museo y de las galerías conduce a la cobertura mediática, lo que lleva a la inscripción a otro nivel en la dinámica del espacio público y de la reproductibilidad.

En ese sentido, tendríamos en el ámbito del arte urbano una concatenación de procesos semióticos (Schwartzmann, 2019) que hace que determinados estilos y protocolos de inscripción en el espacio público (provenientes de las conformaciones prácticas, materiales y formales de los soportes) asuman determinados valores estéticos “organizados de acuerdo con nociones como el buen gusto, la ruptura, la innovación, la emoción, y con normas ideológicas subsumidas a una economía de valores sociales, en este caso especialmente, de clase” (Schwartzmann, 2019, p. 100).

La historia de las inscripciones urbanas mostraría entonces un tránsito, de las estrategias implicativas puestas en marcha en la elección del soporte material encontradas en su origen, a una estrategia concesiva. Sin embargo, algunos artistas contemporáneos como Banksy, Invader, y Os Gêmeos han alcanzado tal nivel de reconocimiento que sus obras podrían ser definidas por la junción de las dos estrategias. Esto significa que la implicación —reconocida en el tag, la pìxação, etc.— y la concesión —vinculada al grafiti, el arte urbano, etc.— se unen para formar una masificación de obras únicas.

Las inscripciones contemporáneas alcanzan un número alto de producción, muy cercano al de los tags, pero sin adherirse a una estética serial. Una producción masiva de obras singulares lleva a una implicación de la concesión, si es que es posible denominar tal estrategia de ese modo paradójico, porque, al alcanzar la fama, los inscriptores producen impacto en el enunciatario de cada obra. Basta con seguir la “residencia artística” titulada *Better out than in* que Banksy realizó en Nueva York en 2013 para constatar la conmoción causada por su proyecto de llevar a cabo una obra diariamente en dicha ciudad durante un mes (NYC-Arts, 2015). Incluso con la previsibilidad de la recurrencia de la producción, cada obra generaba un *frisson* en el público: la espera de lo inesperado regulaba esa relación entre artista y público (Greimas, 1990).

El desarrollo de la historia de las inscripciones urbanas condujo a una junción de las dos estrategias de utilización del soporte. Al principio, la implicación entre máxima cantidad de *pieces* y reconocimiento regía las prácticas. Posteriormente, la concesión sobreviene a las prácticas pioneras, situando la máxima calidad y la mínima cantidad como parámetros de producción con el objetivo de alcanzar el reconocimiento. Finalmente, ambas estrategias se unen debido al reconocimiento adquirido por los inscriptores en la actualidad. Detentores de una voluminosa producción, esos artistas con fama establecida promueven una máxima

cantidad de la máxima calidad, agregando estrategias hasta entonces alejadas de la historia de las inscripciones urbanas.

Este escenario de alta reproductibilidad con alto reconocimiento, aspectos hasta entonces disociados en las estrategias de las prácticas, gana más fuerza con la Internet, que disemina las imágenes y los lugares de la inscripción y altera, de cierta manera, el carácter efímero de la práctica. La foto publicada registra la inscripción (borrada) y amplía su alcance a un nivel global. De esa manera, nuevas configuraciones se ponen en marcha en las inscripciones urbanas, puesto que el lugar y el soporte pueden rearticularse en función de la calidad de la foto y de su alcance en las redes sociales.

En consecuencia, las mismas reglas que estructuran el estilo clásico y el barroco en el nivel del texto-enunciado estructuran hasta cierto punto las inscripciones urbanas en el nivel de la estrategia (Fontanille, 2016) —con la aparición de una complejización de las lógicas en la contemporaneidad. Mientras las pinturas se enfrentan a una práctica compositiva dentro del mismo objeto (el lienzo), las inscripciones urbanas se empeñan en las elecciones del soporte material determinadas por la práctica. En ese contexto, tanto estrategias concesivas como implicativas son puestas en marcha para su mejor desempeño. El soporte adquiere entonces un papel esencial en la comprensión de las inscripciones urbanas, que no se restringen al nivel del texto-enunciado, sino que integran otros niveles de pertinencia en su estructura semiótica (Hjelmslev, 2006). Con eso, las inscripciones urbanas se adaptan a la actualidad y se reestructuran en una lógica compleja y con soportes digitales, generando lo que posiblemente son nuevas prácticas.

## Referencias

- Alam, C. (18 de Junio 2015). *Música*. Redbull. <https://www.redbull.com/br-pt/caligrafixo-inaugura-primeira-exposi%C3%A7%C3%A3o-individual>
- Barros, J. D. (2011). Heinrich Wölfflin e sua Contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. *Existência e Arte - Revista Eletrônica*, (6), 66-81. Universidade Federal de São João Del-Rei. [https://usfj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6\\_Edicao/Heinrich\\_Wolfflin\\_e\\_sua\\_contribuicao\\_para\\_a\\_teor\\_da\\_visibilidade\\_pura.pdf](https://usfj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Heinrich_Wolfflin_e_sua_contribuicao_para_a_teor_da_visibilidade_pura.pdf)
- Beside Colors (2011a). *Lixomania Prezas*. <http://besidecolors.com/lixomania-prezas/>
- Beside Colors (2011b). *Serie Grapixos – Kovardes*. <http://besidecolors.com/serie-grapixo-kovardes>
- Beside Colors. *King Of Graffiti – Lee* (2015). <http://besidecolors.com/serie-grapixo-kovardes/>
- Correa, T. M. (2016). *Inscrições urbanas: abordagem semiótica* [Tesis doctoral, USP]. São Paulo. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02122016-134016/pt-br.php>

- Correa, T. M. (2019). Structure et histoire dans les inscriptions urbaines: la pixação. En S. Badir, M. G. Dondero & F. Provenzano (Eds.). *Les discours syncrétiques : poésie visuelle, bande dessinée, graffitis*. Lieja. PUF.
- Ellsworth-Jones, W. (2012). *Banksy. The man behind the wall*. Londres. Aurum [En portugués: *Banksy: por trás das paredes*, Curitiba, Nossa Cultura, 2013].
- Fontanille, J. (2005). Du support matériel au support formel. En A. Klock-Fontanille. *L'Écriture entre support et surface* (pp. 183-200). París. L'Harmattan. [http://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/articles\\_pdf/](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/)
- Fontanille, J. (Octubre 13, 2009). La sémiotique est-elle un art ? Le faire sémiotique comme « art libéral ». *Actes Sémiotiques*. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3343>
- Fontanille, J. (2016). *Práticas semióticas*. Trad. de Desiderio Blanco. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima [En el original en francés: *Pratiques sémiotiques*, París, PUF, 2008].
- Greimas, A. J. (1990). *De la imperfección*. Trad. de Raúl Dorra. México. FCE; UAP [En portugués: *Da imperfeição*, São Paulo, Hacker, 2002].
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Trad. de José Luis Díaz de Liaño. Madrid. Gredos [En portugués: *Prolegómenos a uma teoria da linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 2006].
- NYC-ARTS (Mayo 2015). Banksy NY: Better Out Than. En *NYC-Arts: the complete guide*. <https://www.nyc-arts.org/collections/80384/banksy-better-out-than-in>
- Parkour Brazil (2020). *História do Parkour*. [https://www.parkourbrazil.com/2009/03/historia-do-parkour\\_22.html](https://www.parkourbrazil.com/2009/03/historia-do-parkour_22.html)
- Sandler, R. (2016). *Richard Sandler photography*. <http://www.richardsandler.com/photography.html>
- Schwartzmann, M. N. (2019). O retrato da chacina: estratégias de humanização no Caderno Cotidiano. En V. L. R. Abriata (Org.). *Vozes do social: a enunciação visual e sincrética na diversidade das mídias* (pp. 83-103). Franca. Editora Unifran.
- Subway Outlaws (2016). Throw Ups. Subway Outlaws. <http://www.subwayoutlaws.com/throwies/Throwies.htm>
- The Keith Haring Foundation. Pop Shop (1997). <http://www.haring.com/!/pop-shop>
- Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 3a. ed. Madrid. Espasa-Calpe [En portugués: *Conceitos fundamentais da história da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2016].
- Zilberberg, C. (2008). *De l'événement*. <http://www.claudezilberberg.net/pdfs/Delevenemet.pdf>

Zilberberg, C. (2016). *Semiótica tensiva*. Trad. de Desiderio Blanco. Lima. Fondo Universitario de la Universidad de Lima [En portugués: *Elementos de semiótica tensiva*, São Paulo, Ateliê, 2011].

## Acerca de los autores

*Matheus N. Schwartzmann* es profesor del Programa de Posgrado en Lingüística y Lengua Portuguesa (FCLAr-UNESP) y de la FCL-Assis (UNESP). Se desempeña en el área de semiótica discursiva. Traductor de diversos artículos, es autor de trabajos sobre semiótica y discurso, género, prácticas semióticas y formas de vida, como “A noção de texto e os níveis de pertinência da análise semiótica” (2018) y “Escrita epistolar: da cena prática à forma de vida” (2013).

*Thiago M. Correa* es investigador postdoctoral en el Programa de Posgrado en Lingüística y Lengua Portuguesa (FCLAr-UNESP). Las publicaciones “Semissimbolismo como estratégia didática na Semiótica Visual” (2019) y “Structure et histoire dans les inscriptions urbaines la pixação” (2019) destacan su trabajo dedicado a las áreas de Semiótica Visual, Artes y Literatura.

Recibido: 15/09/2020; Revisado: 20/01/2021; Aceptado: 25/03/2021

---

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



### **Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**

Seminario de Estudios de la Significación

3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, [semioticabuap@gmail.com](mailto:semioticabuap@gmail.com)

<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>