



Universidad Católica Andrés Bello  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Comunicación Social  
Mención Artes Audiovisuales  
Trabajo de Grado

**Arte Callejero en Caracas**  
**Ensayo Fotográfico sobre algunas manifestaciones**  
**de Arte Urbano**

Carla Patricia Páez Rasquin

Tutora: Liliana Martínez Olmedillo

Caracas, jueves 9 de septiembre de 2004

*A mis abuelos  
Vicenta, Luis, Adela y Miguel*

## Agradecimientos

Mil gracias a mis padres y a mis hermanos,  
por enseñarme que la familia se hace fuerte cuando uno más la necesita.

A Liliana,

por ser guía y motor de este proyecto.

A la Organización Nelson Garrido,

un espacio donde la fotografía se transforma en vida y experiencia.

A María Elena Ramos,

por abrirme las puertas de su casa para hurgar entre sus conocimientos.

Gracias a los artistas de la calle y de la plaza,

quienes me permitieron capturar su arte y detener el tiempo.

Y a todos aquellos que a lo largo de este proceso me brindaron compañía,

aliento, apoyo, inspiración y sabiduría,

Gracias, mil gracias...

## Índice General

Dedicatoria.....	2
Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
1. Marco Teórico	
1.1. Apertura de las artes en el mundo posmoderno.....	11
1.2. La ciudad como espacio para la creación.....	23
1.3. Manifestaciones del arte en la calle, origen y consolidación.....	27
2. Arte en la calle en el contexto latinoamericano.....	39
3. Caso Caracas	
3.1. Antecedentes del arte en la calle: artistas y movimientos.....	57
3.2. Panorama actual.....	70
4. Marco Metodológico	
4.1. Consideraciones Generales.....	83
4.2. Investigaciones Paralelas.....	85
4.3. Personalidades, artistas y obras.....	86
4.4. Especificaciones y Presupuesto.....	92
5. Arte Callejero en Caracas: Análisis del Ensayo Fotográfico.....	94
Conclusiones.....	100
Referencias.....	106
Anexos.....	114

## **INTRODUCCIÓN**

Las manifestaciones de Arte Callejero constituyen un elemento que forma parte de la realidad urbana de la ciudad de Caracas. La presente investigación dirige su atención a estas expresiones como objeto de estudio, situándolas en un contexto mucho más amplio como lo es el Arte Urbano.

Cuando hablamos de Arte Urbano las propuestas varían desde una obra arquitectónica como el Hotel Humboldt, pasando por un mural como el realizado por Zapata en las afueras de la Ciudad Universitaria y hasta un graffiti en una pared olvidada de la capital. Al referirnos a Arte Callejero el estudio se limita a aquellas expresiones que nacen y encuentran su espacio natural en la calle, que se alimentan de la experiencia de la misma y que en algunos casos, viven de aquello que la calle les da. Encontramos así las manifestaciones que han servido de inspiración a este proyecto: los malabares, como parte del teatro callejero; el break dance, representando uno de los elementos del hip hop, y el graffiti, expresión urbana por excelencia.

Con base en la estructura y temática del trabajo podría afirmarse que dos de sus antecedentes más importantes son las obras *Acciones frente a la Plaza* y *Fotociudad* de la venezolana María Elena Ramos. En *Acciones frente a la Plaza* (1995) Ramos, con el apoyo de Fundarte, plantea la situación de lo que para los ochenta era una nueva expresión artística en Caracas, el arte de acción. Esto lo lleva a cabo mediante la reseña con textos y fotografías de una serie de acciones que tuvieron lugar en espacios principalmente urbanos, acompañada de una investigación teórica realizada paralelamente. En *Fotociudad* (2002), la Comunicadora Social venezolana hace un estudio de la estética urbana caraqueña en el que asume a la fotografía como lenguaje central y autónomo para el análisis del tema en cuestión.

Estos dos trabajos constituyen las bases del proyecto que se presenta a continuación: un ensayo fotográfico sobre algunas manifestaciones del arte urbano en Caracas y una investigación que parte de la posmodernidad como movimiento que permite la apertura de las artes a partir de los años sesenta. No pueden entenderse manifestaciones como el Arte Callejero sin trazar una línea a la década en la que se desencadenaron una serie de procesos que dieron lugar al desarrollo de las artes fuera de los espacios a los cuales habían estado reservadas. He aquí la razón fundamental de la aproximación teórica que asume la investigación.

Paralelamente, se escoge el ensayo fotográfico como herramienta fundamental de observación y testimonio del objeto de estudio. La fotografía cumple con el fin de mostrar una realidad utilizando los conocimientos adquiridos a lo largo de una mención donde la imagen es capaz de transmitir un mensaje completo, siempre y cuando elementos como la composición, el encuadre, el color, la luz, la sombra y la selección del sujeto, sean utilizados correcta y concienzudamente.

Sin embargo, no se trata únicamente del uso de la herramienta fotográfica, a esto es necesario añadir lo relevante del tema en cuestión en un área como la Comunicación Social. En los últimos años se ha visto una tendencia hacia las expresiones urbanas que refleja la necesidad de comunicación utilizando como medio los espacios de la ciudad, no sólo para el arte, sino también para ganarse la vida.

Obviamente se trata de un ámbito sumamente extenso donde son numerosas las aproximaciones que se pueden asumir. Es por ello que se plantea una pregunta fundamental ¿Cuáles son las manifestaciones de Arte Callejero en la ciudad de Caracas? y ¿qué es lo que las convierte en una

forma de Arte Urbano y no simplemente en un oficio? Para dar respuesta a estas interrogantes se formularon una serie de objetivos a manera de metas que debían ser alcanzadas ordenadamente.

Elaborar un ensayo fotográfico sobre las manifestaciones de Arte Callejero como forma de expresión urbana en la ciudad de Caracas constituye entonces el objetivo general de la investigación, pero para lograr dicho objetivo fueron determinados otros más específicos que se ven reflejados en lo que termina siendo la estructura general del trabajo.

El primer capítulo o Marco Teórico responde a la necesidad de conectar las actuales manifestaciones de arte callejero a un movimiento mucho más amplio como la posmodernidad, que abre las puertas a la aparición y consolidación de prácticas artísticas en espacios públicos de la ciudad no exclusivos al arte. Por su parte, el segundo y tercer capítulo establecen algunos antecedentes y referencias históricas importantes al situar este tipo de expresiones artísticas y sus características en las calles de Latinoamérica y luego, específicamente, en las calles de Caracas.

El proceso de investigación teórica y fotográfica, su diseño, organización y seguimiento, son expuestos en el cuarto capítulo o Marco Metodológico en el que además se incluyen algunas especificaciones técnicas como el presupuesto final de la producción del ensayo fotográfico.

El último capítulo esboza un análisis del trabajo fotográfico como resultado final de la investigación, relacionando la realidad concreta retratada en las fotografías con los datos que la investigación documental y las entrevistas habían arrojado, dejando espacio al espectador para que llegue a sus propias conclusiones.

Así, mediante la distribución de áreas temáticas y de procedimientos se le da cuerpo a la presente investigación que busca ser expresión coherente y organizada de una realidad vigente en la ciudad de Caracas como lo es el Arte Callejero. Para ello se recurre a la fotografía, un lenguaje versátil y comprensible en una sociedad donde la imagen es elemento fundamental de la cultura.

## **1. MARCO TEÓRICO**

## 1.1. Apertura de las artes en el mundo posmoderno

No es posible entender la apertura y la expansión de las prácticas artísticas a partir de los años sesenta, sin contextualizarlas primero en el marco del movimiento posmodernista, teorizado e introducido a la cultura por numerosos intelectuales de renombre entre los que destacamos las posturas de Jean François Lyotard y Jean Baudrillard.

Se entiende el posmodernismo como el “estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (Lyotard, 1989: 9). Lyotard da lugar a estos cambios en relación con lo que denomina la “crisis de los relatos” o de lo que sería la crisis del pensamiento moderno.

En su obra *Cultura y Simulacro*, Jean Baudrillard (1987), teórico del posmodernismo, se refiere al nacimiento de una cultura “que se está haciendo por ahí, en todas partes y en ninguna en concreto” (Baudrillard, 1987: 90) y a la muerte de una cultura que fue y se transforma en otra cosa. Una cultura moderna es liquidada para dar paso a una regresión agresiva que resulta del fracaso y la saturación de un sistema superregulado de expansión que dominaba el mundo occidental. Esta cultura moderna que perece, había buscado su legitimación en la idea de un fin único y universal que precisa de un pasado tangible que le sirva de soporte. Todos los discursos del conocimiento, incluidas las artes y sus obras, son testimonio de dicho pasado que es exterminado junto a la cultura al ser “exhumado” por el hombre; en otras palabras,

*...perecen al trasladarlas desde el ritmo lento de lo simbólico, dueño de la podredumbre y de la muerte, al orden de la historia, la ciencia y el museo, el nuestro, que nada domina ya, que solo sabe volcar a lo que ha*

*precedido a la podredumbre y a la muerte para tratar acto seguido de resucitarlo". (Baudrillard, 1987: 26).*

El museo, dispositivo modernista de las obras de arte, se entiende entonces como un instrumento de ese pensamiento que fracasa. En este sentido, el mismo autor explica que en la crisis de la modernidad y en su intento por sobrevivir domina el rasgo de la "operatividad negativa" que consiste en probar la regeneración de un "principio moribundo" o realidad simulada a través de un espejismo. Habla entonces de "probar el arte con el antiarte" (Baudrillard, 1987: 45), siendo la realidad "simulada" la idea de que sólo es arte lo que se exhibe en el museo, en la galería, o en espacios destinados a lo estéticamente aceptado, y la prueba, que nada fuera de ellos era considerado arte, en todo caso, "antiarte". Este es precisamente el espejismo, que se desvanece al tiempo que lo hacen los relatos del proyecto moderno.

En medio de esta crisis cargada de descontento hacia el fracaso de un proyecto universal que violenta la diversidad y no da cabida a nuevas propuestas, era de esperarse un vuelco en la manera de concebir los discursos del conocimiento. El posmodernismo, en su capacidad de abrigar formas desconocidas, surge como una respuesta prometedora para todos los ámbitos del saber, incluido por supuesto el arte, sus campos de expresión y manifestaciones. Lyotard (1989) explica que

*...la invención siempre se hace en el disentimiento. El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventos. (Lyotard, 1998:11)*

El saber posmoderno no acepta ciegamente aquello que establece la historia o el ideal universal, tampoco conceptúa "bueno" lo que está acorde

con los “criterios pertinentes (respectivamente, de justicia, de belleza, de verdad y de eficiencia) admitidos en el medio constituido por los interlocutores del ‘sabiente’” (Lyotard, 1998: 44). Este consenso funciona tan solo como un horizonte, nunca es del todo adquirido ya que una premisa importante de la cultura posmoderna es que los descubrimientos y las ideas no son previsibles; son numerosos y son cambiantes. Lyotard se refiere a este fenómeno como una “parcelación de la cultura”, o lo que es igual, el eclecticismo predominante en la cultura contemporánea, el “desorden que reina en el gusto” (Lyotard, 1986: 18), y en muchos casos, el “kitsh”. También el autor español, Simón Marchán (1994), habla de “un cambio de sensibilidad, una oscilación del gusto impredecible, un tiempo histórico diverso”, (Marchán, 1994: 292) es decir, una “condición plural” que se opone al carácter homogéneo que priva en el modernismo.

No obstante, es importante comprender que lo posmoderno no es lo antimoderno, por el contrario, forma parte de lo moderno; la diferencia entre ambos radica en que lo posmoderno se niega a complacer el gusto por lo establecido como bello, no responde a reglas instituidas, sino que investiga y establece nuevas reglas cada vez porque lo necesita, porque es su naturaleza. “Se puede hacer una jugada por el placer de inventarla” (Lyotard, 1998: 28) o porque nadie la había planteado de esa manera anteriormente, y de este principio parte la evolución de los discursos. Así, las delimitaciones clásicas se replantean, desaparecen viejas formas o estas son retomadas de manera novedosa, surgen territorios nuevos de investigación y práctica, y las fronteras se desplazan constantemente. En otras palabras, “nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos” (Lyotard, 1998: 77) para dar lugar a la obra posmoderna que nace sin ser determinada por categorías conocidas, como una categoría en sí misma, juzgada por las reglas que ella

misma establece. Es por ello que el posmodernista se adelanta a un acontecimiento que es su obra.

Este adelantarse tiene mucho que ver con la inestabilidad de la época. Hasta el siglo XIX se contó con un saber que implicaba la existencia de un sistema de fuerte estabilidad y de relaciones siempre calculables. A diferencia de este, el saber científico posmoderno pone sobre el tapete la falsedad de este principio de estabilidad: no siempre las variables son previsibles y en su lugar existen “regularidades estadísticas ‘suficientes’” (Lyotard, 1998: 104) que permiten tomar decisiones que requieren de astucia. Estos conceptos, esta especie de azar en la realización de acciones y obras son, según Lyotard, muy utilizados por los artistas posmodernos, quienes se desligan de la tradicional concepción de la realidad, de la autenticidad, de la originalidad, y se sumergen en nuevas prácticas que hasta entonces no tenían lugar en las categorías artísticas existentes.

En términos generales, “la ciencia postmoderna hace la teoría de su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica. Cambia el sentido de la palabra saber, y dice como puede tener lugar ese cambio. Produce no lo conocido, sino lo desconocido” (Lyotard, 1998: 108), y algo desconocido hasta los años 60, era el arte más allá de lo estético, pues para esa época el formalismo todavía dominaba el discurso de las artes. (Sandler, 1996)

Uno de los detonantes más importantes para la iniciación de una apertura y un vuelco radical en la manera de concebir, realizar y entender las artes, tiene sus raíces en la guerra de Vietnam, en sus repercusiones a nivel mundial y finalmente en los eventos acaecidos en Europa en 1968; acontecimientos que causaron euforia, desilusión y ansias de liberación en

los jóvenes. Esta población, inicialmente de estudiantes y luego de millones de personas de diferentes oficios, comenzó a movilizarse a través de manifestaciones y tomas, hasta lograr paralizar temporalmente al gobierno francés, en mayo del 68. Como consecuencia del Mayo Francés, se establece una actitud crítica ante los valores establecidos, la cual adopta una nueva perspectiva especialmente frente a la cultura y las artes, las cuales se expanden hacia la multiplicidad dejando atrás las categorías de escultura y pintura, y salen a las calles como forma de protesta. Brotan entonces ansias por la liberación de los procesos creativos. (Sandler, 1996)

En la década de los setenta, una nueva generación de artistas, críticos e historiadores declara su oposición a la neutralidad del arte, a su condición únicamente estética, a su reducción a objeto y ornamento. A su vez, expresa su firme creencia de que el estudio y práctica del arte no debe estar desligado de otras disciplinas como la sociología, la antropología, la historia, etc. (Sandler, 1996), esto como una consecuencia de una nueva conciencia social que se infiltra en todos los ámbitos del saber y que no deja a un lado las artes. “La obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia” (Marchán, 1994: 14) y esa realidad lleva al cuestionamiento de la obra como objeto.

Así, nacen nuevas manifestaciones y “planteamientos que desbordan el estatuto existencial de la obra y las nociones tradicionales del objeto artístico” (Marchán, 1994: 11). Este desbordamiento se ve reflejado en la aparición de manifestaciones que incluyen la acción, el performance, el happening, land art, antiforma, earthwork, arte de situación, Arte Povera y body art, entre los más importantes. Para muchos movimientos artísticos el arte como acción adquirió más importancia que el arte como objeto. Esto trajo consigo un cuestionamiento concreto hacia las instituciones

museísticas, caracterizadas por la acumulación y categorización de objetos de arte.

*El museo, más que cualquier otra agencia del mundo del arte, determinó el sustento de los artistas y el destino de su arte y en consecuencia, era más significativo que aquello que contenía. De hecho, puesto en el contexto del museo, hasta el no-arte podía ser establecido como arte.<sup>1</sup> (Sandler, 1996: 93)*

Surgen a principios de los setenta “galerías alternativas sin fines de lucro”<sup>2</sup> (Sandler, 1996: 218) como un espacio artístico alternativo, debido a la escasez de espacios comerciales, pero sobretodo para dar a conocer artistas que debían ser mostrados por sus nuevas formas de hacer arte y por sus impactantes mensajes. Estas galerías respondían a la necesidad de los artistas de obtener más control sobre la manera como sus obras serían expuestas y distribuidas, si se tratara de piezas. Constituían la “posibilidad de encontrar nuevos canales de distribución frente a los mecanismos habituales” (Marchán, 1994: 157)

Paralelamente algunos críticos comenzaron a preguntarse la lógica de exponer en museos y galerías expresiones artísticas cuya intención era alzarse ante el sistema modernista y sus prácticas, planteándose si en su lugar deberían ser instaladas en lugares públicos a la vista del ojo común. A partir de esta problematización se comenzaron a realizar en Europa y los Estados Unidos exhibiciones con un carácter desconocido hasta el momento: Surgieron artistas como Daniel Buren en Francia cuyas obras consistían en tiras verticales impresas en papel o en tela y colocadas en cualquier parte, fuese la pared de una galería, en un edificio de oficinas o en un edificio de

---

<sup>1</sup> Original en inglés: “The museum, more than any other art-world agency, determined the livelihood of artists and the fate of their art and consequently, was more significant than anything it housed. Indeed, by being put in a museum context, even nonart could be established as art.”

<sup>2</sup> Original en inglés: “non-for-profit alternative galleries”

apartamentos. Para el artista lo importante no era la obra en sí, sino el significado que le daba el sitio donde se colocaba, o, en sus propias palabras “la relación de las imágenes rayadas con el lugar que las ‘enmarcaba’ – y el lugar cambiaba de una obra a otra”<sup>3</sup> (Sandler, 1996: 100)

Pero sin duda, el artista fundamental para la comprensión de la escena artística a partir de los años setenta fue el alemán Joseph Beuys, cuyo trabajo se centra en la acción o performance. Beuys sostenía una teoría que denominaba “escultura social” que consistía en que la sociedad podía transformarse a través del arte, pero era necesario ampliar el concepto que de ella se tenía. Desde su perspectiva “cuando la gente fuese consciente de su poder creativo, se uniría para reformar la sociedad”<sup>4</sup> (Sandler, 1996: 92) y esto sólo sería posible una vez que el arte fuese más allá de los museos y de las galerías, lo que daría lugar a una ampliación de las audiencias. No en vano, para su obra más conocida *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, Beuys cubrió su cabeza con miel y hojas doradas mientras daba clases a una liebre muerta que abrigaba en sus brazos. En este performance Beuys usa una metáfora plena de desesperación ante la imposibilidad de comprender y de demostrar el sentido de las funciones tradicionales del arte, en su turbulento contexto social y artístico.

También en los setenta un número de artistas apuntó su trabajo a desenmascarar la manera como lo social se representaba a sí mismo. Querían exponer lo social, lo político y lo económico como una construcción artificial perpetuada por los más poderosos. La deconstrucción constituye una de las formas como los artistas responden a este sentimiento y es de

---

<sup>3</sup> Original en inglés: “the relationship of the striped images to the site that ‘framed’ them – and the site would change from work to work”

<sup>4</sup> Original en inglés: “when the people became aware of their creative power, they would join together to reform society”

hecho una práctica fundamental del movimiento posmoderno. Lo importante no es lo que se dice, sino lo que no se dice, lo que está entre líneas; no es el autor, sino el espectador. Lo original, lo auténtico, lo trascendente es cuestionable y está sujeto a numerosas interpretaciones. Surge el arte de lo hasta ahora marginado, el feminismo, la oposición al racismo, al etnocentrismo, la pobreza, la homosexualidad, etc. La deconstrucción intenta recuperar estos significados marginales. (Sandler, 1996)

Otra práctica que revoluciona el mundo del arte con mucha fuerza a partir de los setenta es la fotografía, que para Douglas Crimp, citado por Sandler (1996), constituye un “nuevo tipo de representación” en su capacidad de apropiarse de imágenes. Crimp expone que la experiencia humana se rige por fotografías e imágenes expuestas de manera cotidiana en periódicos, revistas, televisión, cine, publicidad, etc., y al lado de las cuales la experiencia real se vuelve trivial. La imagen se convierte en usurpadora de la realidad y los medios de comunicación son los responsables. Así, la fotografía incursiona en el mundo de las artes al introducir imágenes fotográficas en la pintura y la escultura, e inclusive, para algunos críticos como Rosalind Krauss, la fotografía suplantó a la pintura como arte relevante y además permitió la documentación de otras formas de arte perecederas como la instalación y el performance. (Sandler, 1996)

Con la fotografía también nació la figura de la apropiación, o “re-fotografía” que consiste en capturar imágenes de imágenes ya existentes para deconstruir su significado original, llevándolo a un plano casi siempre irónico y subversivo. Esta apropiación también se practica con textos y técnicas, tomadas principalmente de los *mass media* o de los mensajes que los mismos promovían, esto con el fin de exponer el “meta-significado” de éstos (Sandler, 1996).

Otro elemento de vital importancia en las nuevas expresiones artísticas es el uso de la palabra. Para muchos exponentes del posmodernismo “el lenguaje de las formas debe reunirse con aquel de las palabras”<sup>5</sup> (Compton, 1989; c.p Sandler, 1996: 97) tal como lo expresó el artista plástico Marcel Broodthaers, para quien la palabra escrita, impresa o en stencil, era parte fundamental de su obra. La apropiación de textos, los afiches, textos en paredes, vallas de luces usadas con fines artísticos e incluso el graffiti callejero, se convierten en formas de arte esenciales para transmitir el sentimiento de numerosos artistas para los cuales la enunciación de palabras, frases o textos completos era parte fundamental de su discurso artístico.

Otra práctica usual del arte posmoderno que confirma su carácter abierto es la utilización de materiales u objetos no tradicionales, por lo general no industriales, algunos tomados directamente de la naturaleza, como en el caso del grupo de artistas italiano llamado Arte Povera, o arte pobre, que se valía para sus obras de tierra, hielo, plantas, piedras, etc. Pero es necesario comprender que en pocos casos, este tipo de decisiones eran simplemente estéticas. Para Arte Povera el uso de estos materiales tiene una relevancia social y política, pues con la sublimación de materiales humildes por medio de las obras, la intención es transmitir la elevación de las clases más pobres. “Cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, sin sufrir las transformaciones artísticas de la pintura matérica” (Marchán, 1994: 212)

La década de los ochenta, con la llegada de Ronald Reagan al poder y con las mejoras económicas en los Estados Unidos, originó una

---

<sup>5</sup> Original en inglés: “the language of forms must be reunited with that of words”

reivindicación económica de la nación humillada en las décadas anteriores por eventos como Vietnam, Corea, Watergate y la recesión económica. El carácter moralista, propio de la derecha norteamericana, fue una de las directrices a seguir para la conducción del país.

Esta benevolencia en lo social, político y económico, se traduce en un incremento del interés sobre el arte contemporáneo y su adquisición como forma de inversión. La figura de la subasta adquiere gran importancia y con ella el dinero y la carrera del artista. Así, el discurso del arte como venía desarrollándose cambia para muchos, en gran parte por la tendencia hacia el consumismo.

No obstante, el arte de acción, el performance, el happening, los graffiti y otras prácticas originadas a partir de los sesenta y setenta continúan a la par de este nuevo escenario. Paralelamente se consolidan movimientos como el punk, cuya estética para Michael Shore, citado por Sandler (1996), “hacía borrosos los límites entre el arte visual, el performance y los conciertos de rock, entre alta y baja cultura, y entre quien esta ‘calificado’ para ser artista, músico – o ambos”<sup>6</sup> (Sandler, 1996: 461). Esta estética iba acompañada a su vez de un estilo de pintura bastante particular, basado en impulsos y trazos anárquicos e infantiles y en las trivialidades de la cultura de masas. Jean-Michel Basquiat y Keith Haring son sus principales representantes y sus obras están estrechamente relacionadas con el graffiti por su temática, por ser su fuente de inspiración y muchas veces de expresión, al ser algunas de ellas realizadas en las paredes de las calles de Nueva York. (Sandler, 1996)

---

<sup>6</sup> Original en inglés: “blurred the boundaries between visual art, performance art and rock concerts, between high and low culture, and between who is ‘qualified’ to be an artist a musician – or both”

Una de las expresiones más importantes de esta nueva estética fue la exposición *The Times Square Show* en 1980, realizada en un edificio abandonado de Nueva York, la cual reunió a alrededor de 100 artistas, incluyendo no solo los consagrados como tales, sino también “graffiteros” de las calles de la ciudad. La exposición mostraba arte de ciudad, realizado con plástico, desperdicios, vidrios y hasta basura. El atractivo principal era la información urbana que estas manifestaciones aportaban a la escena artística (Sandler, 1996)

Para este período el graffiti era considerado como el auténtico arte del *ghetto* (Sandler, 1996: 474) junto al break dance y al rap, constituyendo una subcultura que generalmente se denomina la cultura hip hop. Aunque el hip hop y el graffiti emergieron a finales de los sesenta, no fue sino hasta los ochenta cuando alcanzaron su mayor difusión y diversificación, convirtiéndose en una de las más importantes subculturas de la época.

Estas prácticas resultaron difíciles de mercadear e incorporar a los circuitos oficiales de museos y galerías pues al ser presentadas en ellos perdían mucho de su significado. Por esa razón, a pesar de algunos intentos de curadores y artistas, aún en la actualidad permanecen en el lugar donde se han generado y al cual pertenecen, la calle. Desde allí, estas expresiones han logrado influenciar otros tipos de arte cuya máxima preocupación son los temas de la calle, las drogas, la pobreza, el racismo y la violencia, entre otros.

La llegada de la década de los noventa, reafirma el dominio de un arte pluralista en el que ninguna tendencia o estilo domina de manera exclusiva el mundo de las artes. Para Arthur Danto (1992; cp. Sandler, 1996), esta especie de arte caótico e híbrido es un reflejo de la época. En efecto, el arte

de los noventa es influenciado por eventos como el fin de la Guerra Fría y la caída del Muro de Berlín, que eran fuente de optimismo; pero a la vez por graves problemas como el reciente descubrimiento del Sida, problemas ambientales a gran escala, el racismo, el hambre, el consumo de drogas, el aborto, la homofobia y muchos más. A partir de allí el arte enfrenta una interminable problemática relacionada con el rol cambiante del artista dentro de la sociedad, con la forma de expresar diferencias raciales y sexuales sin traspasar los límites de la violencia y de la pornografía, y con la influencia de nuevas tecnologías que pluralizan aún más las prácticas artísticas.

No cabe duda de que los años sesenta dieron inicio a una serie de cambios, de rupturas y de mezclas que derivaron en la necesidad de teorizar una condición que se presentía y cada vez se hacía más global, este movimiento recibe el nombre de posmodernismo. El mundo del arte, como ya se ha visto, refleja con fuerza este sentimiento a través de nuevas expresiones que vienen a ser el resultado del desafío al pasado y el énfasis en una realidad decepcionada ante los ideales de belleza, justicia y verdad.

## 1.2 La ciudad como espacio para la creación

La expansión y transformación de las artes a partir de los años sesenta hace comprensible la apertura de las artes hacia el espacio de la calle. En este sentido, el autor colombiano Armando Silva Tellez (1998) expone que al aceptar la expresividad como un valor fundamental del posmodernismo habría que definir a la cultura latinoamericana como posmoderna. Además opina, en favor de esta clasificación, que “el hábito de procesar simultáneamente diferentes culturas como lo pregona la posmodernidad del primer mundo ha sido anticipado por el pastiche latinoamericano, en su extraordinaria capacidad (como casi todas las culturas tercermundistas), de adaptar distintos comportamientos” (Silva, 1998, p. 115).

María Elena Ramos (2002) se refiere a la ciudad como un universo donde convergen distintas realidades, distintos hombres, distintas intenciones y de alguna manera, distintas ciudades. “La ciudad contemporánea da para todo: es tanto una exaltación, una euforia, una pujanza, como una distensión, un desánimo, una decadencia” (Ramos, 2002: 14)

Silva Tellez (1998) conceptúa a la ciudad como el lugar de mezcla y encuentros culturales, donde se fusionan diversos hábitos, distintas percepciones e innumerables historias para dar lugar a la personalidad de la ciudad y a su propia urbanidad. Dicha urbanidad, única en cada caso, está relacionada a su vez con lo que el autor llama “uso e interiorización de los espacios” de la ciudad, ya que esta se va construyendo a partir de las expresiones que surgen de la intercomunicación entre los ciudadanos. De

estas expresiones se desprende la apertura del arte a la ciudad y la relación que existe entre ambas.

En la recopilación *La Ciudad Radiante* (Bonito, 2003) Cecilia Casorati explica que la relación entre el arte y la ciudad es un tema que ha tomado gran fuerza, repitiéndose constantemente en los últimos veinte años dentro de la investigación estética, y no solamente dentro del arte contemporáneo. Al respecto, Lorenzo Benedetti (Bonito. 2003) considera que la ciudad ha experimentado a lo largo del siglo XX un cambio en su identidad y sus características fundamentales, producto de una evolución substancial que también ha sufrido el arte de una manera muy similar. Es así como la ciudad pasa a formar parte de una actividad artística que “encuentra en la dimensión urbana de la metrópolis contemporánea el humus perfecto para crear una estructura fuertemente parecida a la estructura evolutiva de la ciudad” (Bonito, 2003, p. 29)

Se extiende Benedetti sobre el tema, al afirmar que los espacios de la ciudad son transformados en el escenario de diversas disciplinas artísticas, que se presentan como una acción social, política y cultural en una especie de “gran teatro de acción”, donde surgen nuevas formas y conceptos. El artista, como el espectador, encuentra una opción distinta a la sala del museo, pues la ciudad es entendida por ellos como un lugar para la exposición, o en sus propias palabras, “la ciudad es de por sí un contexto adecuado para crear y exponer arte” (Bonito Oliva, 2003, p.30)

No obstante, no se trata de la ciudad como espacio para ser embellecido a través de obras de arte. Para el arquitecto William Niño este es un concepto que ha quedado desplazado por el desencanto del hombre posmoderno ante el fracaso modernista. Así, el arte lleva atado a su

condición no sólo lo bello y lo elegante sino también la miseria, el dolor, los conflictos, la tragedia y las patologías, “de manera que todo lo que representa la ciudad de hoy, con todas sus contradicciones más violentas e impunes, es el territorio para que actúen los artistas”. (W. Niño, conversación telefónica, Julio 31, 2004)

Pero esta es sólo una de las formas de convertir a la ciudad en un espacio para la creación. Para Niño existen dos: La primera es la ciudad misma, un inmenso campo de acción intervenido por arquitectos, urbanistas, paisajistas y finalmente artistas, donde no solo es arte lo que se propone como tal, sino que existe un número infinito de creaciones que a través del tiempo terminan convirtiéndose en obras de arte. Como ejemplo se refiere a la Ciudad Universitaria, al Paseo Los Próceres, al Hotel Humboldt y a los túneles y viaductos de la ciudad.

La segunda instancia o enfoque de la ciudad como espacio para la creación tiene que ver con la ciudad como tema de reflexión, donde el artista hace su obra “a partir del tema de la ciudad, de la multiculturalidad, de la complejidad, de los híbridos, de los espacios ambiguos, que generan todo ese mosaico gigantesco y complejo de culturas” (W. Niño, conversación telefónica, Julio 31, 2004). Estos dos enfoques o instancias están reflejados en lo que expresa Ramos (2002) al referirse a la ciudad “como lugar de lo tangible pero al mismo tiempo de lo pensable, de lo deseable” (Ramos, 2002: 12).

De esta manera, la ciudad se convierte en un espacio que supera sus límites y ofrece un sin fin de alternativas, tal como lo expresa Armando Silva.

*Una ciudad no es solo topografía, sino también utopía y ensoñación. Una ciudad es el lugar, aquel sitio privilegiado por un uso, pero también es*

*lugar excluido, aquel sitio despojado de normalidad social por un sector social. Una ciudad es día, lo que hacemos y recorremos, y es noche, lo que recorremos pero dentro de ciertos cuidados o ciertas emociones. Una ciudad es límite, hasta donde llegamos, pero también es abertura, desde donde entramos. Una ciudad es imagen abstracta, la que nos hace evocar alguna de sus partes, pero también es iconografía, en un cartel surrealista o una vitrina que nos hace vivirla desde una imagen seductora. Una ciudad, pues, es una suma de opciones, de espacios, desde lo físico, lo abstracto y lo figurativo, hasta lo imaginario. (Silva, 1998, p.134)*

Así la ciudad y sus espacios se configuran de acuerdo a aquellos que la habitan, que la perciben, que la recorren y que finalmente son los que actúan sobre ella. El artista tiene entonces una participación concreta a partir del momento en el entiende que la ciudad se transforma en “museo vivo”, (Ramos, 2002) objeto y escenario al mismo tiempo. “El arte así reflexionó lo urbano, lo abstraigo, lo volvió no ya tema de arte, y no ya sólo lenguaje artístico, sino también lenguaje hermanado a los modos de percepción en el espacio urbano” (Ramos, 2002: 62).

### **1.3. Manifestaciones del arte en la calle, origen y consolidación**

El surgimiento y la consolidación de las manifestaciones de arte en la calle están muy relacionados con el llamado “Crossover” (Sandler, 1996: 417) o traspaso de las fronteras en dos direcciones. En primer lugar, a raíz de la ampliación de los horizontes del mundo de las artes, los artistas consagrados comienzan a inspirarse en los temas urbanos, de la calle, en su problemática y hasta incursionan en sus prácticas e invaden sus espacios, ampliando de esta manera sus audiencias. El segundo sentido de este “crossover” tiene que ver con lo que podría denominarse la democratización de la creatividad. El arte y sus prácticas dejan de estar atados al artista que ha estudiado, o a aquel que ha expuesto, y surge entonces la estética del “any-one-can-do-it”, es decir, el arte que cualquiera puede hacer. (Sandler, 1996: 461)

En el primer caso encontramos manifestaciones artísticas que si bien no nacen en la calle ven en ella su espacio de creación y de acción, pues en dichas prácticas adquiere inmensa importancia “la radicalización del espacio y del cuerpo en su toma de posiciones frente a la economía, la política y la sociedad, paralelas a la alteración del arte mismo.” (Römer, 2003: 42). Podríamos enumerar entre las más importantes de estas formas los Happenings o eventos, el Fluxus, el Land Art, los Performances, el Body Art o arte corporal y las Instalaciones.

La otra cara del arte en la calle está constituida por las prácticas artísticas que nacen y se consolidan en las calles, en muchos casos a manera de protesta y en la mayoría sin ningún tipo de preparación

académica por parte de los artistas. Entre estas manifestaciones se destacan el graffiti, el break dance y el teatro de calle.

Como lo explica Margot Römer en su obra *La Transestética Postmoderna* (2003), el surgimiento de este tipo de arte tiene mucho que ver con dejar atrás lo estético como propósito principal de la obra de arte y del mismo modo “se comienza a pensar en la integración de todas las artes, y más aún, en la integración del arte con la vida” (Römer, 2003: 33). Como lo expresa Simón Marchán “los intentos apuntados, referidos a la superación del arte tradicional mediante la declaración de la realidad en arte y su ampliación en los ‘ambientes’, desembocan en la *acción* en el espacio” (Marchán, 1994: 193).

Así nacen los Happenings o eventos. El término es acuñado por Allan Kaprow quien en 1959 presenta su primer happening en la Galería Reuben de Nueva York. Kaprow define este tipo de acción como un “ensamblaje de eventos” (Römer, 2003: 34) tomando para su concepción los elementos de composición del collage en un sentido mucho más amplio; es decir, reúne fragmentos de la realidad como objetos, acciones y personas, y los hace coexistir en la obra.

*De esta manera la escenificación se extiende a una acción, con objetos de la realidad, que es proclamada un acontecimiento artístico. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, en las plazas, en nuestro medio cotidiano y que experimentan una estructuración artística consciente. El “happening” responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción. (Marchán, 1994: 193)*

En el Happening, al igual que en otras manifestaciones similares, convergen con bastante fuerza lo pictórico, lo teatral, la música, la poesía, lo

cinematográfico, lo social, lo político, etc. Por su misma naturaleza abierta e indeterminada, de espacio, de tiempo y de acción, se declara a sí mismo inadecuado para el marco de las instituciones tradicionales como el museo y la galería, aunque muchas veces se valga de estos espacios para su puesta en acción.

En Estados Unidos, cuna del Happening, los motivos políticos y sociales ceden su espacio ante la preocupación de los artistas por la situación del arte, su mercantilización y degradación progresiva, ante los cuales el Happening reacciona. Las experiencias europeas, por su parte, muestran desde sus comienzos un interés directo en el contexto político y social y buscan a través de estas acciones motivar al cambio, influir al espectador, o al menos colocar sobre el tapete una problemática específica.

Otra modalidad del arte de acción es el llevado a cabo por el movimiento Fluxus, paralelo y muy directamente relacionado con el Happening, cuya búsqueda primordial persigue renovar las artes plásticas, el teatro y la música, prestando especial atención a esta última. El artista G. Maciunas es considerado como el precursor de este movimiento que se inicia a principios de los años sesenta en los Estados Unidos y que trasciende rápidamente a Europa en 1962 con la realización de los Festivales Fluxus de Wiesbaden y Dusseldorf. (Marchán, 1994). Marchán enumera las siguientes características del Fluxus:

- *Los objetivos del "fluxus" no son estéticos sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material o capacidades para fines sociales constructivos.*
- *El "fluxus" es una forma de anti-arte que se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida.*
- *Está en contra del objeto artístico tradicional como mercancía falta de función y contra el arte como artículo comercial.*

*Al estar contra la cultura seria, se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro...) y está a favor de las artes populares, como el circo, las revistas, las ferias, etcétera.*

*- La supresión del arte se lleva a cabo por propuestas a lo Duchamp, mediante la declaración de todo lo no artístico en artístico, a través del cultivo del anti-arte. (Marchán, 1994: 206)*

Tanto el Fluxus y como los Happening, son una ampliación, más que una supresión del arte mediante la superación de las prácticas tradicionales.

En Estados Unidos también obtuvo gran importancia el impacto de los espectáculos punk-rock sobre los artistas y el Performance. A fines de los setenta y principios de los ochenta números importantes de artistas, especialmente en Nueva York, suelen visitar clubes nocturnos donde este tipo de espectáculos les interesan más que el arte de las galerías y así comienzan a presentar sus acciones en estos lugares, inspirados por la producción de músicos como David Byrne y Patti Smith. (Sandler, 1996: 384).

Otra manifestación artística a la cual le abrieron las puertas los Happenings y Performances es la Instalación. En *La Transestética Postmoderna* (2003) encontramos que

*...es una disciplina híbrida, que incluye la arquitectura y el Performance. Es un tipo de arte que rechaza la concentración del interés en un objeto, dirigiéndola más bien a considerar la relación entre un número de elementos o a la interacción entre las cosas y sus contextos. (Römer, 2003: 42)*

Explica Römer que las premisas más importantes del arte de Instalación son el tiempo real y el espacio como elementos de la obra misma, por lo que tendrá muchísima importancia el sitio específico, la ubicación, el tiempo de duración, la determinación del público al que se dirige, etc.

Entonces, para definir esta manifestación se hace referencia a cuatro elementos o “secciones”. El sitio, donde se concibe, se realiza y vive la obra por el tiempo que se determine; la Intermedia o uso de medios que perpetuarán la vida de la obra en el No-sitio o Museo, que a su vez constituye la tercera sección; y finalmente, la arquitectura o espacio físico que nos rodea y que será el elemento a intervenir directamente.

Para los artistas de la Instalación el elemento arquitectónico de la ciudad representa un reto, y a través de estas prácticas “buscan transformarla, invadirla, intervenirla, haciendo de ella una realidad más humana, personal y cálida y, además, menos rígida e impositiva” (Römer, 2003: 45)

Cruzando la frontera en el sentido contrario, ya no del arte hacia la calle, sino de la calle hacia el mundo del arte, encontramos el Graffiti. Aunque es un término asociado a contextos urbanos del siglo XX, las raíces de esta palabra se relacionan con el término griego *graphein* cuyo significado es escribir; otros lo vinculan con *grafficar*, vocablo italiano que significa dibujar, pintar, escribir o tallar mensajes sobre una superficie. (Stowers, 1996)

En su sentido más amplio puede definirse como un intento de composición coherente de marcas generadas por un individuo o grupo, en pocos casos artistas profesionales, sobre una pared o superficie que está a la vista del público. Las composiciones de graffiti varían desde dibujos o escrituras simples hasta complejas y coloridas piezas. (Phillips, 1996)

En su ensayo *La Ciudad como comunicación* (1989), Armando Silva Tellez elabora una teoría más elaborada sobre el graffiti en las ciudades contemporáneas y define esta “inscripción urbana” como

*...un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar de aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta (...) el graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido (Silva, 1989: 3)*

Con esto quiere decir que para que un graffiti sea calificado como tal debe estar obligatoriamente acompañado por estas características, que a su vez enumera en siete valencias, a saber: marginalidad, porque no tiene cabida dentro de lo oficial; anonimato; espontaneidad; escenicidad, relacionado con el lugar escogido; precariedad, por su bajo costo; velocidad; y fugacidad, pues entre más prohibido sea el carácter de aquello que se exprese, más rápido será borrado.

De acuerdo con este autor colombiano la inclinación del graffiti hacia la expresión artística puede y en casi todos los casos libera a dicha inscripción de alguna o varias de las valencias mencionadas, lo que le conduce a clasificar al graffiti dentro de otro espacio, como sería el arte (Silva, 1988). De cualquier manera, sea que el graffiti esté calificado como obra de arte o no, el estar inserto en las calles o en los muros de la ciudad lo convierte en un hecho urbano por excelencia.

A este respecto comenta el venezolano Humberto Jaimes (2003) cuando explica que “el graffiti, esa vieja manera de amenazar en forma anónima, clandestina y con pintura de aerosol, también ha sido una alternativa de escribir la historia de la ciudad y una forma de demarcar la íntima relación del ser humano con el espacio urbano.” (Jaimes, 2003: xii)

Así, en su relación con el contexto urbano se puede decir que el Graffiti emerge a finales de los años sesenta y que desde sus inicios comienzan a dilucidarse dos inclinaciones de esta manifestación. La primera muy relacionada con la protesta política y social y la segunda más dirigida a la experimentación técnica y formal del graffiti. Díaz y Rodríguez (2001) presentan la división de los géneros del graffiti que establece el autor español Garí en su trabajo titulado *La Conversación mural: Ensayo para la lectura del graffiti*. En dicho trabajo se enumeran dos modelos: el Modelo Francés y el Modelo Norteamericano.

Tal como lo sugiere su nombre, el Modelo Francés se relaciona con los sucesos del Mayo Francés, 1968, cuando el graffiti se consolida como vehículo de protesta ciudadana. Durante el Mayo Francés los estudiantes franceses desplegaron una serie de mensajes en diferentes zonas de París que cuestionaban los valores de la sociedad occidental a través de lemas como “Prohibido Prohibir” y “La Imaginación al Poder”, por ejemplo (Jaimes, 2003: 2). Este tipo de graffiti presenta un componente verbal mayoritario y elaborado, prestando particular atención al pensamiento filosófico, poético y humorístico, y no tanto al componente formal o estético de los mensajes.

El segundo modelo o Modelo Norteamericano nace en la ciudad de Nueva York en el marco del movimiento llamado Hip Hop, “un complejo y altamente formulado método de actuar sobre el paisaje urbano” (Díaz y Rodríguez, 2001: 28) El término Hip Hop denomina una de las más importantes subculturas de nuestro tiempo y bajo este nombre se reúnen cuatro distintas prácticas o elementos originarios del *ghetto* de Nueva York, específicamente del Bronx. Los componentes del Hip Hop son el rap, en la figura del MC o Maestro de Ceremonias; el DJ'ing en manos del DJ o

encargado de la música y sus mezclas; el Break Dance o B-boying y por supuesto el graffiti.

Este tipo de graffiti surge por la necesidad de reclamar el poder negado y afianzar la identidad especialmente de los grupos de color que durante los sesenta crecen en las calles de la ciudad y que comienzan a “personalizar” las únicas áreas accesibles a ellos, muros y paredes. En otras palabras, se trata de una manera de marcar el territorio. Para ello desarrollan llamativos y distintivos nombres y firmas que llevan el nombre de *tag*. Pero a finales de los años setenta se añaden a los *tags* imágenes figurativas inspiradas por comics, dibujos animados, juegos de video, películas de ciencia ficción, etc. El resultado de estas mezclas decorativas se da a conocer con el nombre de *wild style* o estilo salvaje, que inunda no solo las calles de Nueva York, sino también la totalidad de los trenes del metro (Sandler,1996).

Para inicios de los años ochenta el graffiti alcanza su máxima expresión cultural, cuando artistas, curadores, coleccionistas y comerciantes comenzaron a interesarse por esta manifestación y algunos de sus principales representantes fueron introducidos a la escena artística. Este hecho significó para el graffiti el comienzo de una evolución estilística por una parte y por otra la posibilidad de darse a conocer con mayor fuerza alrededor del mundo. Incluso, se abrieron espacios lícitos para la realización de graffiti en reconocimiento al talento de sus realizadores (Stowers, 1996)

No obstante, el estilo salvaje o *wild style* no se mantuvo por mucho tiempo en los museos y las galerías. Para algunos críticos como Adam Gopnik, citado por Sandler (1996) las mejores manifestaciones eran muy grandes y efímeras y al ser reducidas al tamaño de un lienzo perdían fuerza.

Así, los únicos que logran trascender en el consolidado mundo del arte son nombres como Jean Michelle Basquiat, Keith Haring y Kenny Scharf, quienes inspiraron su trabajo en temas y estilos del graffiti, pero en realidad eran artistas preparados académicamente.

Por otra parte, a medida que el graffiti se traslada de su locación urbana original, a las paredes de galerías y museos, la cuestión de la ilegalidad del graffiti provoca interminables controversias, ¿puede el vandalismo considerarse arte?, o ¿el graffiti continúa siendo graffiti si se realiza legalmente? (Phillips, 1996). Para el norteamericano George Stowers (1996) el graffiti no necesita ser ilegal para ser considerado arte, aunque filosóficamente esta característica constituya su más pura esencia.

Es importante destacar que a partir del graffiti surgen dos variaciones o expresiones importantes que en los últimos años han adquirido mucha fuerza y notoriedad a nivel mundial, la primera el stencil y la segunda los afiches, reconocidas ambas por su capacidad de incorporar textos e imágenes, al igual que el graffiti. El stencil consiste en una matriz o plantilla en la que se realizan cortes de acuerdo a un diseño predeterminado para luego grabarlo en la pared a través de la aplicación de aerosol o pintura. Es una técnica utilizada fundamentalmente para la protesta y crítica social en la que se mezclan “el activismo estético y visual con la propaganda” (Pérez, 2004), pero que actualmente también está siendo explotada por medios oficiales como la publicidad y la actividad política.

El afiche, conocido también por su nombre anglosajón poster, es una expresión del diseño publicitario de la cual algunos artistas contemporáneos se apropian para hacer pública alguna inquietud o inquietudes. Las mismas varían desde lo meramente estético, hasta lo social y político, con todos los

grados intermedios. Una artista norteamericana destacada durante los años ochenta en esta práctica es Jenny Holzer, quien en sus inicios se dedicó a la reproducción de textos propios en forma de afiches.

Para Holzer el afiche constituye un medio de gran efectividad, ya que puede ser colocado en cualquier parte dentro de la esfera pública (Sandler, 1996). Además, el afiche representa lo que para algunos puede ser una ventaja frente al graffiti, la inmediatez. Mientras la totalidad de la creación gráfica y estética del afiche se lleva a cabo de antemano, el graffiti requiere de un tiempo considerable en su realización, lo que para el artista implica mayor riesgo en su condición de trasgresor de la ley.

Prácticamente al mismo tiempo que el graffiti nacen el break dance, practicado por el B-boy, y el rap que compone el MC y que mezcla el DJ. Estas expresiones son consideradas el baile y la música de los *ghettos* neoyorquinos y constituyen también manifestaciones de la subcultura hip hop, como se explicó anteriormente.

Tal como sucede con el graffiti, en estas manifestaciones juega un papel importante la imposición de una identidad cultural y el dar a conocer un nombre, razón por la cual MC's DJ's y break dancers, acompañados de estruendosos equipos de sonido, toman calles, plazas y parques donde compiten entre sí para demostrar quien es el mejor. Para ello los bailarines de break dance, también conocidos como B-boys, inventan difíciles acrobacias, donde apoyan todo su peso en un solo punto del cuerpo, en un intento por superar a sus rivales. Así mismo, los DJ's y MC's se insertan en una guerra de rimas, de volumen y de nombres que culmina en la definición del mejor. Estas llamadas batallas se repiten constantemente en los parques locales (Sandler, 1996).

Otra área importante de la actividad artística en la calle la constituye el teatro de calle, teatro callejero o teatro en la calle, una expresión que se remonta al antiguo Egipto y que se ha mantenido vigente a lo largo de la historia en sus distintas variaciones. Aunque algunos se refieren a estos términos indistintamente otros autores como el mexicano Ramón Tamayo los diferencian entre ellos.

Para Tamayo (2003) el teatro en la calle es aquel que se vale de espacios alternativos como plazas y parques pero que trae consigo la mayor cantidad posible de objetos propios de la sala teatral, como escenografía, luces, vestuario, sonido, etc. El teatro de calle también utiliza el espacio exterior como foro para su puesta en escena. En su concepción es bastante similar al teatro en la calle pero sin los objetos y utilería importados de la sala. Adaptan sus historias al medio o el medio a sus historias.

Finalmente, el teatro callejero se inclina más hacia una forma de vida, ya que quienes lo practican buscan cubrir sus necesidades o algunas de ellas con aquello que la calle les da y para ello desarrollan destrezas especiales que les garanticen un buen desempeño escénico. El teatro callejero “no pretende la expresión creativa sino la reproducción de un quehacer a cambio de algunos recursos para sobrevivir. Los eventos más exitosos incluyen humor, algo de sátira, uso imaginativo de habilidades e interacción con la audiencia” (Tamayo, 2003).

En cualquier caso, se trate de teatro callejero, en la calle o de calle, en esencia estas prácticas son mayormente de naturaleza comunitaria, pues se insertan en la comunidad o sociedad en la que se originan y suelen ser el reflejo y/o la expresión de una situación o problemática real (Berrocal, 2002).

No obstante, su temática no siempre es directamente política o social y ello está relacionado de manera concreta con la audiencia a la cual se dirige. Esto quiere decir que por insertarse en el espacio público, el teatro de la calle tiende a tocar temas entretenidos, llamativos y fáciles de digerir por cualquier tipo de espectador, ya que en la mayoría de los casos se trata de transeúntes, no se hace ningún tipo de selección del público, las acciones se dirigen a todos por igual, niños, jóvenes, adultos, ancianos, turistas, etc. Por esta razón, en lo que se refiere a la técnica “se requiere del dominio de las artes circenses, acrobacia, malabarismo, cuentera, concepto plástico, uso del color, proyección vocal, zanquera, ejecución musical, manejo del cuerpo, pues se trabaja grandes dimensiones” (Berrocal, 2002).

Para culminar, resulta imperativo destacar la relevancia del espectador como actor esencial para la vida y trascendencia de la obra en cualquiera de estas manifestaciones artísticas en la calle. No asumimos al espectador como comprador potencial, pues en ningún caso se trata de objetos de arte, al menos no en concepción, en su lugar entendemos a la audiencia como testigo y partícipe de un arte que nace solo para ser visto, presenciado y vivido por todos sus actores.

**2.- ARTE EN LA CALLE  
EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO**

En las ciudades latinoamericanas caracterizadas por sus grandes mezclas y contradicciones, por la disrupción, la interrupción y la extrañeza, no puede concebirse un arte en la calle que se fundamente únicamente en la acción embellecedora del espacio urbano.

Esto se explica a través de una serie de variables que relacionan el arte con la ciudad y específicamente con la calle. Entre estas variables propias de las ciudades latinoamericanas podemos enumerar: el subdesarrollo, el crecimiento de algunas urbes y el deterioro de otras, las revoluciones izquierdistas o dictaduras de derecha, las migraciones y exilios, la desasistencia, la violencia y vulnerabilidad, las recurrentes y constantes crisis, los cambios repentinos y la discontinuidad, lo popular, la fiesta, el culto, el sincretismo, lo sagrado y su desacralización, la naturaleza y el trópico, la educación precaria, etc. (M. E. Ramos, Conferencia dictada en la Fundación Provincial, 9 de Junio 2004)

Así nos topamos con un arte en la calle que propone denuncias de índole social, políticas y económicas, que retrata la fiesta, el juego, el ritual religioso, mágico y las tradiciones populares, que en suma cuenta la historia del sincretismo latinoamericano.

Adentrándonos en lo que ya definimos como happening y performance, a lo que el artista y profesor venezolano Macjob Parabavis (conversación personal, 10 agosto 2004) prefiere referirse como “arte de acción” y que otros denominan “acciones plásticas”, (Fusco, 2000) tenemos que en Latinoamérica las creaciones en este campo suelen estar íntimamente relacionadas con el contexto que las rodea, el que caracterizamos anteriormente.

Ilustrando esta idea, tenemos que las intervenciones en el espacio público, sus formas gestuales y expresivas son representaciones políticas que emanan de las situaciones en las cuales la represión se articula en los espacios de la ciudad, tal es el caso de las dictaduras militares en Argentina y Chile, la masacre de Tlatelolco en Ciudad de México, la censura de información sobre la Revolución Zapatista, y el control estricto de la expresión en Cuba.

En todos los casos anteriores los artistas buscan estrategias estéticas capaces de crear un impacto importante. Esto lo logran alejándose de las formas de arte público tradicionales como el mural o la estatuaria, que son comprendidas como simplistas y agotadas. (Fusco, 2000)

Sin embargo, para el artista Coco Fusco “el deseo de restringir la validez de la producción cultural de América Latina a su capacidad de politizar al desvalido es un síntoma de la frustración del intelectual izquierdista”<sup>7</sup> y una manera de transformar dicha producción en una especie de *ghetto* o minoría (Fusco, 2000: 4). No obstante, esta es una constante de la cual las formas de arte no-tradicional en Latinoamérica no pueden ser desligadas.

Una parte importante del arte de acción en la calle recupera y reivindica lo que había sido desechado, como las formas de teatro consideradas pobres o bajas. Tal es el caso del teatro de cabaret y el teatro de carpa o de circo. Todo esto utilizado para aludir a una problemática en ocasiones política, como el autoritarismo y la censura; pero también social, como la sexualidad, más específicamente homosexualidad, el feminismo y la

---

<sup>7</sup> Original en inglés: “the desire to restrict the validity of Latin American cultural production to its capacity to politicize the underprivileged is a symptom of the frustration of leftist intellectuals”

lucha contra el pensamiento machista, tan característico de las sociedades latinoamericanas. (Fusco, 2000)

Es importante resaltar que aunque este tipo de acciones constituyen una reacción ante la institucionalización del arte y a su mercantilización, en algunos de los casos los artistas latinoamericanos se valen de espacios oficiales, como museos o galerías para presentar sus obras, en oportunidades porque a través del tiempo han ganado reconocimiento por su trabajo y en otras porque quizá es en esos espacios donde la acción genera más polémica. De cualquier manera, estos artistas toman sus temas y su inspiración de algo que trasciende al mundo de las artes plásticas, de una integración de la vida al arte y viceversa.

En un recorrido por algunas intervenciones artísticas que han tenido lugar en las principales ciudades de Latinoamérica encontramos importantes representantes que vale la pena destacar por su trabajo en función del contexto urbano, si no realizado dentro del mismo.

En Brasil, por ejemplo, se destacan nombres como Hélio Oiticica y Lygia Clark, además de proyectos de gran ambición como *Arte/Cidade*. Hélio Oiticica es uno de los representantes más importantes de la vanguardia brasileña de los años sesenta y setenta. A pesar de sus comienzos en la pintura es uno de los integrantes del movimiento Neo Concreto que rechaza la pintura de caballete y se interesa por una experiencia espacial-temporal del color en relación con la sociedad brasilera. En este sentido Fusco lo relaciona con los orígenes de la interactividad en las artes (Fusco 2000). Una de sus obras más reconocidas son sus *Parangolés*, trajes coloridos y especialmente diseñados con capas, banderas y otros elementos que utiliza para los carnavales de Río de Janeiro y festivales de Samba y que

convierten a aquellos que los llevan en estatuas vivientes (Binder y Haupt, 1997).

Lygia Clark, quien al igual que Oiticica realizó su obra durante los sesenta, se dedicó a la realización de objetos efímeros, una característica importante del arte no tradicional en la calle. Una de sus obras importantes es la llamada *Objetos Sensoriais* una serie de máscaras o trajes que para ella adquieren vida una vez que son utilizados por el espectador. Su obra, al igual que la de Oiticica, es de suma importancia pues constituye una liberación de las artes hacia la consolidación de nuevas formas de expresión en Brasil (Binder y Haupt, 1997).

En la actualidad, existe un proyecto brasileño muy ambicioso que lleva el nombre de Arte/Cidade y que está constituido por un grupo numeroso de arquitectos, urbanistas y artistas que “se proponen discutir nuevas estrategias urbanas y artísticas de intervención en mega ciudades”<sup>8</sup> (Almada, 2003: 60). Esto surge como parte de una preocupación por las políticas urbanas y formas de arte público establecidas que entran en colapso ante la situación actual en los países tercermundistas y específicamente en Brasil. Este conglomerado de personas parte de la escogencia de locaciones desiertas, o descuidadas y a partir de ellas se plantea la realización de un proyecto que incluya una planificación urbana, arquitectónica, artística y que además contribuya con una problemática social como puede ser por ejemplo, la vivienda.

En México, un país que se reconoce por su tradición nacionalista y el reflejo de la misma en su producción cultural encontramos representantes

---

<sup>8</sup> Original en portugués: “se propoe a discutir novas estratégias urbanas e artísticas de intervenção em megacidades.”

íntimamente vinculados con la expresión teatral como Felipe Ehrenberg, Liliana Felipe, Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos entre muchos otros. En sus obras se destaca la presencia del teatro popular dentro de una realidad contemporánea urbana, vinculando temas de actualidad con esta forma tan tradicional de la cultura mexicana.

Felipe Ehrenberg es un artista multifacético que se define a sí mismo como un neólogo o “un activista de la cultura, entendiéndolo como alguien que incide de manera determinante en el desarrollo de ésta sin ceñirse a encasillamientos preestablecidos” (Guzmán, s.f). En sus performance Ehrenberg crea imágenes incorporando el tiempo y la gestualidad y aunque no busca imponer un punto de vista, intenta mediante sus trabajos consolidar la seguridad del mexicano frente a las culturas foráneas.

Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez son cantantes, actrices y directoras que han rescatado las viejas formas del teatro de cabaret y de circo con el fin de retratar y en muchos casos denunciar asuntos políticos o sociales. Trabajando conjuntamente se han construido un espacio fuera de las instituciones oficiales, y más cercano a la vida urbana cotidiana. Tal es el caso de El Hábito, un bar donde llevan a escena muchas de sus obras y donde abren las puertas a otros artistas con motivaciones similares a las suyas. Además, su trabajo sale del espacio interior y se instala en las calles y en las plazas como sucede con su obra *Los Cacahuates*, una propuesta musical que mezcla la sección básica de vientos de una orquesta sinfónica con los pregones de los comerciantes informales que deambulan por la ciudad diariamente (Jaimes, A., 2004).

Otro artista que deja huella en los años ochenta es Tito Vasconcelos, un *drag* o travestido que hace visible la problemática gay, o más bien su

sensibilidad, a través de espectáculos de cabaret en los que predomina la teatralidad exagerada y la ironía. Además, interviene con sus actuaciones Ciudad de México generando polémica y contraste con el estereotipo del hombre “macho” que precisamente tiene sus orígenes en esas tierras. (Fusco, 2000)

En Colombia, por su parte, cabe destacar la presencia de artistas como María Teresa Hincapié y Gloria Posada, quién además forma parte de los grupos Grafito y Urbe, los cuales establecen una conexión directa entre el arte y la ciudad.

María Teresa Hincapié es una artista que se mueve principalmente en los círculos oficiales del arte. Sin embargo, su mención en el presente trabajo es importante pues el tema central de sus performance es la vida y sus rituales cotidianos, así como el intento por sublimar el más mínimo de los gestos humanos (Fusco, 2000). En 1990 Hincapié lleva a la acción su obra *Una cosa es una cosa* en la cual, a lo largo de doce horas, pone de manifiesto el carácter cíclico y repetitivo de las acciones de la vida cotidiana del hombre de ciudad. (Barreda, s.f)

Más directamente relacionada con lo urbano se encuentra Gloria Posada, oriunda de Medellín y quien ha realizado obras en espacios públicos de diferentes ciudades, incluso a nivel internacional. En 1995 lleva a cabo su obra *Ser Ángel por un día* en la que reúne a cien niños que trabajan en las calles de Bogotá, los cuales a lo largo de un día portan alas mientras realizan sus actividades cotidianas y luego al caer la noche asisten a un banquete. Al final los niños entregan sus alas en la Sala de Exposiciones del Banco de la República donde permanecen expuestas durante un tiempo (“Exposición No Lugar”, 2001).

En 1996 se une a Ana María Arango, Alejandra Gaviria y Carlos Uribe en la creación del Grupo Grafito, realizando obras gráficas a gran escala que hacen referencia a la historia de Medellín. El trabajo consiste específicamente en la impresión sobre liencillo de superficies de asfalto, de aceras, de alcantarillas y de fachadas de las calles de Medellín a través de una técnica de grabado por frotación. Por medio de esta actividad los artistas buscan señalar a la calle como fuente natural del arte y reservorio de la memoria colectiva de los ciudadanos (“Exposición No Lugar”, 2001).

Para 1999 se integra al Grupo Urbe que se especializa en la producción de eventos ambientales en espacios naturales de la ciudad. Con ellos, Gloria Posada ha intervenido jardines o terrenos, creando caminos o haciendo visibles las rutas más transitadas mediante la utilización de elementos como tierra de diferentes tonalidades, ramas, piedras, etc. (“Exposición No Lugar”, 2001)

Por último se hará referencia a Argentina, un país muy rico a nivel cultural y que ha sido vinculado con las tradiciones artísticas europeas más refinadas y de más alta calidad. Sin embargo, es una nación que al igual que muchas de las naciones latinoamericanas se ha visto reprimida por la dictadura y azotada por fuertes crisis económicas. Así, se da paso a formas de arte que precisamente salen de las instituciones oficiales para expresamente generar denuncias contra la represión, la inflación y la pobreza que repentinamente inunda las ciudades.

En este sentido, vale la pena hacer referencia a las acciones de tres grupos importantes en el contexto del arte en las calles de Argentina: el Grupo de Arte Callejero, el Grupo Escombros y Mujeres Públicas. El Grupo de Arte Callejero surge en Buenos Aires como una forma de resistencia

cultural ante lo que consideran la cultura oficial y los espacios destinados para la misma. Sus prácticas consisten en intervenir espacios públicos, subvirtiendo señales de tránsito, carteles o monumentos a través de “escraches” que constituyen señalamientos de crímenes que quedan impunes. En su caso, buscan poner al descubierto acciones y hasta direcciones de genocidas y de militares que participaron en la dictadura de 1976-1983 y que secuestraron, torturaron y mataron a miles de personas. (TSP, 2004)

El Grupo Escombros se conforma en 1988 en la ciudad de La Plata, en una Argentina donde el valor económico de las cosas se modifica hora a hora debido a la hiperinflación y donde la democracia reconquistada tiene un costo de miles de desaparecidos, muertos y heridos. Así, cuando los integrantes del grupo se preguntaron qué quedaría del país, la respuesta que llegó a sus mentes fue: escombros. En cuanto a su obra, las características se mantienen intactas desde sus inicios hasta hoy: son realizadas al aire libre, “una calle, una plaza, una fábrica abandonada, una cava, un arroyo urbano; siempre expresan la realidad sociopolítica que el país vive en ese momento; utiliza, para sus creaciones, materiales de desecho” y se comunican a través de instalaciones, manifiestos, murales, afiches, grabados, graffiti, postales y correo electrónico, entre otros. (“1988-2003”, 2003: 1)

Luego de la insurrección popular de diciembre de 2001 por motivo de la crisis económica y política en Argentina, varias agrupaciones de artistas confluyen en las calles sumándose con sus acciones de protesta al GAC (Grupo de Arte Callejero) y a Escombros. Tal es el caso de grupos como el TPS (Taller Popular de Serigrafía), que producen imágenes y textos alusivos a las marchas y protestas; Arde Arte, que realiza performances en este tipo

de eventos; el Grupo Etc., que mezcla el teatro con la escenografía callejera y las protestas, y algunos otras agrupaciones o artistas independientes que se interesan por la causa (TSP, 2004).

En una tónica de denuncia más social que política se desenvuelve Mujeres Públicas, un grupo de mujeres que a partir de febrero de 2003 comienza a intervenir la ciudad con el objetivo de hacer visible la opresión de la que son objeto las mujeres. Mediante la utilización de materiales de bajo costo este grupo busca reivindicar el anonimato a través de sus acciones. En marzo del 2003 pegan en la ciudad de Buenos Aires alrededor de 250 afiches que presentan la imagen de una aguja y estambre de tejer junto con la frase “Escarpines y Abortos: todo con la misma aguja” (Mujeres Públicas, s.f).

Otra de sus acciones representativas es la producción de 300 afiches que interpelan al público en cuanto a la homosexualidad desde una perspectiva interesante, algunos de ellos presentan interrogantes como “¿Es usted heterosexual? ¿Su familia lo sabe?” o “¿Qué haría si su hija le dice que es heterosexual?”, entre otras. También en agosto y octubre del 2003 intervienen afiches y vallas publicitarias alusivos a productos e imágenes del estereotipo de belleza femenina, utilizando la técnica del estencil con textos como “Esta belleza oprime”, “Esta belleza duele”, “Esta belleza discrimina”, “Esta belleza miente”, y muchos otros similares. (Mujeres Públicas, s.f)

Pasando a otra expresión de arte callejero en Latinoamérica encontramos al graffiti, una de las manifestaciones más representativas de la cultura urbana de este continente. Silva Tellez (1989) afirma que en América Latina el graffiti tuvo un doble origen, por una parte se encontraba el graffiti para la denuncia de los excesos del llamado imperialismo yanqui durante los

sesenta y luego de las vertientes comunistas en los setenta y por otro lado el graffiti popular donde las clases más pobres, en muchos casos analfabetas, se valían de esta inscripción para sus quejas a través de “la elaboración de pintas obscenas o blasfemas” (Silva, 1989: 4)

Como ejemplo del primer caso podemos destacar la presencia del graffiti en los sucesos que desembocaron en la “Matanza de Tlatelolco” en 1968 cuando decenas de estudiantes que protestaban contra el sistema universitario fueron asesinados en Ciudad de México. El segundo caso mencionado por Silva podría relacionarse con la posición de Albers Henning Schroedler quien, citado por Humberto Jaimes (2003), relaciona el origen del graffiti latinoamericano con la vieja tradición de las serenatas, las cuales al igual que el graffiti expresaban la opinión popular o individual en un espacio público como la calle, una plaza o el centro de la ciudad, lugares fundamentales en las ciudades de Latinoamérica donde constituyen “espacios que históricamente han estado reservados para el encuentro colectivo, el mercado popular, la convocatoria a las marchas o protestas” (Jaimes, 2003: 24)

Desde hace unos años, especialmente a partir de los ochenta, el graffiti ha sufrido una transformación en las ciudades de América Latina al irse gestando “un movimiento plástico coyuntural” que introduce el afecto y el aspecto formal, la figura y el elemento artístico. (Silva Tellez, 1998: 32)

Así, las ciudades de Sao Paulo, Buenos Aires, Asunción, Lima, Caracas, México y Santiago de Chile se manejan dentro de lo que Silva Tellez denomina “una dimensión lúdica, irónica y plástica del graffiti” que constituye una evolución, o lo que llama “el tercer gran momento del graffiti contemporáneo”. (Silva, 1989: 7)

De acuerdo a esto, Silva establece cuatro características que definen al graffiti contemporáneo latinoamericano como tal. La primera establece la existencia de una mayor participación de los ciudadanos, es decir, la elaboración del graffiti no se suscribe a un grupo social y cultural homogéneo, sino todo lo contrario. En segundo lugar el contenido del mensaje es una mezcla de los dos orígenes, el poético y el popular. La tercera condición es una marcada dimensión humorística, irónica y sarcástica, producto de una tradición de expresión hispanoamericana de la que el graffiti no podía escapar. Por último, el graffiti comparado con sus antiguas expresiones evoluciona en los aspectos formales y constructivos ya que deja de considerar el lenguaje verbal como único medio y nace una nueva forma de constituir el mensaje,

*la elaboración artística de figuras, la presencia de modalidades gráficas narrativas como los esquemas de los comics o historietas (lo que puede verse en las universidades de Buenos Aires y de Sao Paulo) o la figuración caricaturesca (como ocurre en Colombia y Venezuela) y en fin, el uso de la imagen (Silva, 1989: 7)*

También Díaz y Rodríguez (2001) apoyan la convivencia de dos modalidades del graffiti en las ciudades de América Latina. La primera tiene que ver con sus orígenes en Latinoamérica y correspondería al modelo francés de graffiti que por la idiosincrasia del latinoamericano ha desembocado en un graffiti con un matiz burlón y cínico. Y la segunda que comienza a evidenciarse a partir de los ochenta, que se deriva del modelo norteamericano y la influencia del estilo hip hop.

José Lorenzo Encinas Garza, citado por Jaimes (2003), analiza el surgimiento de pandillas en México y expone en torno a ello que el graffiti es una marca territorial que responde a la necesidad de poseer un espacio propio, cuestión esta que podría compararse con los orígenes del graffiti en

Nueva York. Sin embargo, esto no tendría que ver con una problemática racial.

Díaz y Rodríguez (2001) exponen que aunque es cierto que muchos de los factores propios de la cultura hip hop han propiciado el desarrollo de un nuevo tipo de graffiti y han encontrado cabida en la cultura latinoamericana, la etnicidad no es uno de ellos y que “en muchos aspectos será el concepto de lucha de clases, entendida como la dialéctica brutal que enfrenta a pobres y ricos, legado por la tradición del pensamiento marxista lo que sustituya la etnicidad como elemento cohesivo del grupo” (Díaz y Rodríguez, 2001: 36)

Aunque en su generalidad el graffiti de las principales ciudades de Latinoamérica es muy similar, hay que reconocer diferencias en cada caso, pues cada contexto le da al graffiti un matiz particular. Tal es el caso de Buenos Aires cuando aún se encontraba bajo un régimen dictatorial, Bogotá cuyos graffiti estarán en muchos casos relacionados con el terrorismo y la guerrilla, o Ciudad de México con su tendencia marcada al nacionalismo. No obstante, hay que destacar que la influencia del graffiti norteamericano inclina la balanza hacia una uniformidad de la temática y en especial de la estética en el graffiti latinoamericano contemporáneo.

En cuanto a las tendencias actuales podemos destacar en Ciudad de México los trabajos del colectivo *Al Natural* que consisten en la intervención de la ciudad con temas de la naturaleza, como flores por ejemplo, con un fin puramente estético y cuya inspiración proviene de movimientos europeos. Este colectivo comenzó a trabajar formalmente en las calles a partir de octubre del 2003. (Blumenkron, J., Ferguson, I. y Ferrer, P., 2004)

En Buenos Aires por su parte, ha tenido gran aceptación y uso la nueva modalidad del stencil, destacándose el grupo BSASSTENCIL creador del stencil del rostro del presidente norteamericano Bush con las orejas de Mickey Mouse titulado *Disney War* ganador de un premio en un concurso realizado en Buenos Aires. Igualmente se encuentran a lo largo y ancho de la ciudad graffiti realizados utilizando la técnica del stencil haciendo referencia al presidente argentino Kirchner, a Maradona y a otros personajes importantes dentro de la idiosincrasia argentina, aunque por otro lado también la publicidad ha inundado las calles con esta nueva modalidad. (Pérez, 2004)

En Colombia y principalmente en importantes urbes como Bogotá y Medellín se ha visto que a partir de mediados de los noventa hay un auge y el comienzo de una profundización en la cultura Hip Hop. Así, el estilo de graffiti mejor logrado estéticamente, que se puede apreciar en las calles colombianas, es el relacionado con este movimiento.

El Hip Hop se ha convertido en una corriente urbana importante en Latinoamérica y en especial en ciudades donde habitan la pobreza y la violencia como es el caso de Bogotá, Medellín, Caracas y hasta Buenos Aires después de la importante crisis económica de finales de los ochenta. Más que una moda, el Hip Hop con sus cuatro elementos: el graffiti, el MC, el DJ y el break dance, constituye una disciplina para los jóvenes que viven en los barrios de estas ciudades y en muchos casos se transforma en la manera de canalizar la violencia y la energía negativa que día a día recogen en las calles. Es una forma de crear en medio del caos. Incluso hay quienes opinan que las competencias de Hip Hop son la sustitución de las peleas callejeras entre bandas y pandillas. (Cavazza, 2004)

Es importante destacar los esfuerzos de estos jóvenes, en algunos casos de sus comunidades y hasta de los medios de comunicación y empresas privadas en lo que se refiere a la realización de eventos que promuevan este tipo de arte callejero. Eventos como el Festival Internacional de Hip Hop celebrado en Buenos Aires (Cavazza, 2004), la competencia Hip Hop al Parque que se realiza al menos una vez al año en Bogotá (Rico, s.f), el Primer Festival Internacional de Hip Hop de Medellín realizado este año, son algunas de las evidencias de la relevancia que adquiere este movimiento consolidado en Latinoamérica como una subcultura urbana.

Se hará referencia por último a una expresión que por más de diez años ha tenido presencia en las calles y plazas de Latinoamérica, el teatro callejero. En los países latinos las prácticas de teatro callejero varían desde lo más simple como el cuentacuentos o cuentero, el payaso, el malabarista, hasta espectáculos cuidadosamente escenificados para ser realizados en la calle, como los que se pueden apreciar en Festivales Internacionales, que quizás son menos comunes pues para su realización se requiere generalmente de la subvención del estado o de alguna empresa privada.

Los orígenes de estas manifestaciones se remiten a las prácticas europeas similares que con tanta fuerza se desarrollan en países como Alemania, Francia, Holanda y España, entre otros. Para Uwe Koeler, director del grupo de teatro de calle alemán Titanick, este tipo de teatro surge a partir de las revueltas estudiantiles de fines de los sesenta, "es un teatro que se enfrentó al de sala, pues se trataba de derribar muros y hacer propuestas estéticas. La rebelión de los estudiantes abrió las cabezas de los europeos". (Cruz, 2003)

El actor y malabarista argentino Jorge Parra considera que esta es una práctica que se ha extendido a territorios latinoamericanos a través de los viajes a Europa donde el teatro callejero es algo muy común. Para él, el movimiento se inicia al sur, en países como Argentina y Chile donde hace aproximadamente doce, trece años se comienzan a ver espectáculos en la calle con elementos de circo. Su razonamiento es que para ese entonces la moneda Argentina era muy fuerte y viajar a Europa resultaba económico. (J. Parra, comunicación personal, 23 de agosto, 2004)

De allí comienza a propagarse hacia el norte de América Latina igualmente a través de los viajes. Por lo general los artistas callejeros son gente nómada que se mueve de ciudad en ciudad y de país en país dando a conocer su función y adquiriendo nuevos elementos a partir de los encuentros con diferentes culturas y diferentes artistas.

Sin embargo, a pesar de ser una manifestación presente a lo largo y ancho de América Latina, el teatro callejero sigue teniendo más fuerza en países como Argentina, Chile y hasta Brasil, donde existe la cultura de “la gorra” y donde el teatro de calle es algo de lo cual se puede vivir dignamente que además se puede estudiar en academias respetables al igual que cualquier otra profesión. No así sucede en países como Colombia, México y Venezuela, en los que “la gorra” es igual a limosna y donde la creencia tradicional es que el buen teatro es aquel que cuesta, es el de la sala. (J. Parra, comunicación personal, 23 de agosto, 2004)

De cualquier manera, aunque la cultura del teatro callejero cuente con más fuerza en unos países latinoamericanos que en otros, la tendencia general es a crecer y a evolucionar. Cada vez más pueden apreciarse en las calles de ciudades de América Latina expresiones de malabares, de fuego,

de payasos, coloridos atuendos, cuenta cuentos, etc. Además la preocupación por este tipo de expresiones ha derivado en la organización de Festivales Internacionales de teatro que incluyen obras de teatro callejero, e inclusive Festivales Internacionales de Teatro de calle como el realizado en México en octubre del 2002 (Perea, 2002).

### **3. CASO CARACAS**

### 3.1. Antecedentes del arte en la calle, artistas y movimientos

Explica María Elena Ramos (s.f) que en nuestras ciudades contemporáneas la calle ha sido siempre un lugar para el desarrollo del arte y no sólo lo que llama el arte culto, o las obras perdurables, sino también la obra que se recicla como el graffiti, que aparece y desaparece en los muros; los eventos efímeros como el performance o el teatro callejero; las acciones de expresión libre y espontánea como el happening, y las mismas obras con fines políticos, sociales y educativos.

Es este el tipo de arte que hemos venido definiendo y que finalmente contextualizaremos en la ciudad de Caracas a través de las obras de los “artistas de las nuevas artes, que con su trabajo evocan algo de las antiguas costumbres rituales y de las celebraciones callejeras” asumiendo como escenario parques, plazas y las calles de la capital (Ramos, s.f: 161).

En lo referente a lo que se denominó anteriormente arte de acción, o acciones plásticas y a lo que Ramos (s.f) se refiere como “nuevas artes”, encontramos que a partir de los sesenta un grupo de jóvenes artistas venezolanos comienza a experimentar con sus propios cuerpos, con el espacio, con diferentes medios de expresión y hasta con la forma de llamar sus obras. Poemas de acción, acciones informativas, situaciones, rituales corporales, escultura viviente, son sólo algunas de las denominaciones que los artistas le dieron a sus trabajos (Fusco, 2000).

También los críticos y teóricos de la época aportan un tanto en sus intentos por definir estas nuevas tendencias: “nueva lógica del arte venezolano” fue el nombre que le adjudicó Juan Calzadilla, Arte no-

convencional y Arte no-objetual son otros de los términos que se utilizaron para nombrarlas (Ramos, 1995). No obstante, Margot Römer (2003) se limita a definir en su trabajo tres formas principales de este tipo de expresión en Venezuela, a saber: el happening, el performance y la instalación. Los dos primeros como antecedentes de la instalación que constituye su principal objeto de estudio.

En miras a caracterizar este tipo de arte en su relación con la ciudad y sus espacios es preciso destacar el carácter efímero de este tipo de obras, “la obra puede desaparecer, su realización no presupone su conservación, y la categoría objetiva de obra de arte resulta secundaria o carece de interés museístico o coleccionístico”, quedando sólo la documentación y el registro escrito o audiovisual (Ramos, C., s.f).

Luego, se trata de expresiones que en el contexto caraqueño dejan de un lado la fuerte carga estética que hasta entonces domina el mundo de las artes plásticas con la importante presencia del cinetismo (Römer, 2003). No obstante, Ramos (1995) considera que con estos trabajos se le da más importancia a lo estético que a lo artístico, pero no se aleja del todo de la posición de Römer.

*Se entiende por esto que lo estético, campo mucho más amplio que incorpora a la naturaleza, a la vida afectiva y de relaciones, a la cotidianidad... del vivir del humano en la ciudad, cobra preponderancia... en unos lenguajes que provocadoramente se habían querido enfrentar al arte en tanto que fenómeno restringido (Ramos, 1995: 9)*

Así, se aborda otro factor importante constituido por la naturaleza de los postulados de estos artistas venezolanos que, al igual que muchos otros a nivel mundial, buscan con sus acciones desacralizar los circuitos

instituidos del arte, cuyo espacio más representativo es el museo (Ramos, 1995).

En lo referente a la historia, tenemos que desde finales de los años sesenta hasta inicios de los ochenta se da en Venezuela una intensa actividad en el panorama experimental, específicamente en las artes de acción. Sus principales representantes se ven bastante influenciados por la cultura de las grandes capitales, ya que un número importante de ellos tiene la oportunidad de estudiar en lugares como Nueva York, Inglaterra, Francia e Italia, e incluso llevan a las calles de estos países y sus ciudades algunas de sus acciones, como sucede con Diego Barboza.

Sin embargo, los temas de este tipo de acciones en Venezuela al igual que en Latinoamérica, evidencian un interés particular por los procesos políticos, sociales e idiosincráticos de la región. La producción petrolera, la industria de las mises, las celebraciones populares, informaciones de la prensa, los mitos como El Dorado, la santería, constituyen parte de la temática de estos artistas (Fusco, 2002).

Adentrándonos en hechos particulares que pautan la trayectoria del arte de acción en las calles de Caracas, encontramos que el hito que marca el punto de partida es la exhibición *Homenaje a la Necrofilia*, realizada por Carlos Contramaestre en noviembre de 1962 en la Calle Villafior de Sabana Grande. Contramaestre era entonces miembro del Grupo El Techo de la Ballena, íntimamente vinculado a los movimientos de vanguardia de la época. En esta muestra exhibe carne de res fresca como escultura, creando gran escándalo y fuertes comentarios en su contra (Römer, 2003).

Otro antecedente importante de este tipo de manifestaciones y particularmente de la instalación en Venezuela lo constituye Jesús Soto y sus *Penetrables* en 1967. Por su gran carga estética y su concepción escultórica no encajan perfectamente dentro de nuestro objeto de estudio, pero son obras que de alguna manera abren paso a aquellos que a finales de los sesenta se proponen romper con las formas tradicionales de arte público e integrar a sus trabajos la participación del espectador (Ramos, C., s.f).

En 1968 Jacobo Borges, junto a un grupo de artistas plásticos, arquitectos, músicos y cineastas lleva a cabo *Imagen de Caracas* a propósito de la celebración de los cuatrocientos años de la capital. Miles de personas presencian un acontecimiento que integra cine, pintura, danza, teatro y música en los espacios de El Conde. “La idea era mostrar a la ciudad en todas sus formas, con sus lenguajes plácidos y agresivos. Era un homenaje a la urbe cotidiana, a la violencia de la lucha armada, a la historia, lo que sin duda se alzó como un discurso político crítico” (Ramos, C., s.f).

Para 1970 un grupo del Taller de Arte Experimental del INCIBA conformado por Víctor Hugo Irazábal, Andrés Salazar, Santiago Pol, David Gutiérrez, Oscar Vásquez, Vladimir Zabaleta, Salvador Martínez y Luis Luther realiza una acción callejera, específicamente un happening, en la Avenida Andrés Bello, donde despliegan a lo largo y ancho de la calle tiras de papel higiénico y cinta de calculadora (Römer, 2003).

Un año más tarde, en 1971 William Stone, Sigfredo Chacón e Ibrahim Nebreda realizan una ambientación con el nombre de *El Autobús*. La obra consiste en un autobús que originalmente cubría la ruta San Bernardino, Silencio, Quinta Crespo y que es colocado por estos artistas en las inmediaciones del Ateneo de Caracas (Ramos, C., s.f). “Por ser una obra

participativa, objeto de intervención, sin connotaciones estéticas y con una fuerte carga conceptual..., estaría asociada a las características de Instalación” (Römer, 2003: 50).

En 1973 un grupo llamado Once Tipos conformado por William Stone, Germán Socorro, María Zabala, Ana María Mazzei y Rolando Dorrego, lleva a cabo su obra colectiva *Piel a Piel*. Dicha obra está conformada por varios ambientes que recogen aspectos de las percepciones de la piel y se lleva a cabo en un local abandonado del hasta entonces no terminado Centro Comercial Concreta de Caracas. Con esta obra el grupo participa el mismo año en la Bienal de Sao Paulo (Ramos, C.; s.f).

Los años ochenta se inician con una manifestación artística de gran importancia, *Acciones frente a la Plaza*. Un esfuerzo de varios artistas jóvenes que cuenta con el apoyo de Fundarte. Esta organización acondiciona varios espacios urbanos para la realización de acciones corporales y performances, siendo el Museo de Bellas Artes el único espacio propiamente artístico donde se realiza una de las acciones, la de Pedro Terán, que para la época era el único que reconocía al museo como el espacio ideal para su trabajo (Ramos, 1995).

Los artistas que participan en este evento son Alfred Wenemoser, Yeny y Nan, Carlos Zerpa, Diego Barboza, Marco Antonio Ettetdgui, Antonieta Sosa, Pedro Terán y Theowald D’Arago. La gran mayoría de las acciones de estos artistas, en este evento y fuera de él, se inscriben al margen de los circuitos oficiales, reflejan la importancia del contacto directo con el público de la calle, buscan rescatar la fiesta y el juego, recuperan la ciudad como sitio de acción y rescatan la comunicación del ser urbano (Ramos, 1995). Sin

embargo, nombraremos para efectos de este trabajo aquellas que más directamente se relacionan con la calle y la ciudad.

Theowald D'Arango presenta un evento que no estaba programado dentro de *Acciones frente a la Plaza*. El mismo tiene lugar frente a la Catedral de Caracas y se fundamenta en la pobreza externa a los circuitos oficiales. Para esta acción el artista se asume como pordiosero y pide limosna en nombre del arte (Ramos, 1995).

Alfred Wenemoser, quien le da apertura oficial al evento, realiza dos acciones importantes, la primera o Pre-evento se lleva a cabo en los jardines del Parque los Caobos y la segunda, bajo el título de *Persona a Persona*, se realiza en el Domo de la Plaza Bolívar. Para el Pre-evento Wenemoser se hace enterrar dejando fuera de la tierra únicamente su cabeza para la sorpresa de los transeúntes. En *Persona a Persona* el artista sostiene entrevistas individuales con algunos espectadores ejemplificando la comunicación e interacción personal sin expectativas (Ramos, 1995).

Marco Antonio Etedgui, quien es ante todo un comunicador, presenta su obra *Hospitalización por Cálculo Renal*. Aunque no es una acción realizada en los espacios de la calle su importancia radica en que hace de la problemática de la salud en Caracas una parodia. Etedgui relata su propia experiencia en una Clínica caraqueña haciendo uso de su preparación teatral y dejando que el público intervenga a manera de chamán para exorcizarlo del cálculo renal (Ramos, 1995).

Diego Barboza presenta para *Acciones frente a la Plaza* lo que define como un poema de acción con el nombre de *Pro-Testas*. Las acciones de Barboza intentan rescatar las fiestas populares, las verbenas, las piñatas, los

retratos. “En esta clase de festividad abundan los recursos objetuales que actúan como centros mágicos alrededor de los cuales se crea dinámica participativa de grupo” (Ramos, 1995). Aunque esta obra no se lleva a cabo en espacios abiertos, otras como *30 muchachas con redes* en Londres y *Caja de Cachicamo* en Venezuela sí encuentran la calle como contexto (Ramos, s.f).

En 1982 El grupo multidisciplinario PELIGRO conformado por Elvira García, William Niño, María Teresa Novoa, John Petrizzelli, Miguel Ángel Piñero, Isabel Polar y Alejandro Varderi, interviene las calles de Petare con bolsas de basura blancas impresas con las palabras PELIGRO, PESO, MÁXIMO, PERMITIDO, entre otras. Su propósito consiste en “analizar, desde varios puntos de vista, la ciudad como lugar de encuentro del hombre con su felicidad y con su neurosis” (“Los 80”, 1990: 42)

Otro artista que vale la pena nombrar es Juan Loyola quien durante la década de los ochenta se caracteriza por la confrontación pública y la movilización de las fuerzas del orden a través de la trasgresión de las leyes (Fusco, 2000). Su intención era denunciar la destrucción del entorno mediante algún problema de naturaleza urbana. Una de sus obras más reconocidas es *Chatarra, Intervención urbana* en la que el artista pinta con los colores de la bandera venezolana carros abandonados o dañados ubicados en la vía pública. Al utilizar los colores patrios de manera “irrespetuosa” las autoridades se ven en la obligación de retirar las piezas de la calle dando fin al performance y cumpliendo con el deseo de Loyola de limpiar el entorno. (Ramos, s.f)

Luego de estas manifestaciones resurge a mediados de los ochenta la pintura de caballete, dejando en un segundo plano las propuestas de arte de

acción y de instalación. Para los noventa se vuelven a intensificar este tipo de prácticas, especialmente la instalación, con la diferencia que ahora “el Sitio Museo se integraba francamente a la propuesta de instalación” (Römer, 2003: 57), lo que desliga definitivamente a estas expresiones del espacio de la calle.

En cuanto al graffiti, este comenzó siendo en Caracas y en general en Venezuela un medio de expresión en momentos históricamente coyunturales. Sus inicios en la capital se remontan a los comienzos del siglo XIX cuando son reseñadas las primeras consignas políticas escritas en plazas y lugares públicos (Jaimes, 2003). Sin embargo, es a partir del siglo XX cuando esta manifestación se convierte en icono de protesta popular y más tarde, hacia los noventa, en vehículo de expresión de una generación políticamente apática. No obstante, a pesar de sus diferenciaciones y sus variaciones a lo largo del tiempo, el graffiti en Venezuela, al igual que en América Latina, ha estado siempre ligado al contexto político y social, razón por la que podría decirse que ha escrito la historia extra-oficial de la ciudad.

*Precisamente, por el hecho de ir contra el orden y el oficialismo, los graffiti, también conocidos en el habla venezolana como pintas, han sido una expresión de subversión y contracultura en el sentido de ser poderosos transmisores de sentimientos e ideologías que la prensa y otras instancias de la sociedad obviarían y, hasta ex profeso, censurarían. (Jaimes, 2003: 6)*

Dado que las protestas y luchas populares, estudiantiles y entre partidos han tenido su principal escenario en la ciudad capital, también el graffiti encuentra su centro de irradiación en Caracas: en los treinta con consignas hacia el gomecismo y luego contra el gobierno de López Contreras, en los sesenta hacia la presidencia de Rómulo Betancourt, en los setenta contra la represión policial y más tarde en los noventa como vocero

de la crisis económica que reina en el país, y así sucesivamente. (Jaimes, 2003)

Un momento clave en la popularización y la masificación del graffiti en Caracas coincide con los eventos del Mayo Francés a fines de los sesenta. Los mismos repercutieron profundamente en la ideología de organizaciones y movimientos políticos venezolanos de la época hasta entrados los años setenta. El más influenciado de los sectores es el estudiantil cuyo centro de irradiación de ideas lo constituye la Universidad Central de Venezuela en la que estudiantes y profesores proponen una reforma de la institución universitaria y donde además comienzan a observarse “pintas” como aquellas que poblaron la Universidad de La Sorbona. Néstor Hernández, quien vivió los sucesos de 1968 en Francia, fue uno de los venezolanos que plasmó consignas similares a las francesas en los muros de Caracas. (Jaimes, 2003)

Para los años ochenta y noventa se dan cambios a nivel mundial que repercuten en los contenidos y la forma del graffiti caraqueño. En primer lugar disminuyen los graffiti de índole político y de protesta social como reflejo de la disminución de los movimientos revolucionarios, especialmente los izquierdistas. Surgen en cambio nuevas propuestas más dirigidas al individuo en general, o mejor dicho, a temas universales como la ecología, la lucha contra el sida, el amor, el sexo, el auge de la homosexualidad, el rock n’ rol, etc.

Sumado a esto, el énfasis en la imagen y el aspecto formal del graffiti abre el paso a las primeras manifestaciones del modelo norteamericano en la ciudad capital. “El giro hacia la imagen o las figuras se alimenta del movimiento grafitero de Nueva York o Los Angeles e implica la aparición

progresiva de una intencionalidad estética que empuja el graffiti hacia el arte” (Jaimes, 2003: 64). Todo esto, producto de la intervención en las calles de una juventud indiferente ante la trillada contienda política, que además, gracias a la bonanza petrolera, tuvo la oportunidad de viajar al exterior y empaparse de la cultura urbana norteamericana.

El uso de siglas y abreviaturas es muy frecuente en los muros de Caracas, en especial para los mensajes amorosos que comienzan a inundar la esfera pública a partir de los ochenta. También voces inglesas o el llamado *spanglish* es incorporado rápidamente a las modas capitalinas al igual que a los mensajes en los muros de la ciudad.

Por su parte, la subcultura norteamericana hip hop es adoptada con particular fuerza por los jóvenes caraqueños quienes imitan el estilo añadiendo algunas cosas y dejando de lado algunas otras. Esto sucede ya que mientras en Norteamérica los representantes del hip hop imprimen en sus obras una protesta social, aquí en Caracas quienes practican el oficio de grafitero no se sienten discriminados racialmente, son en su mayoría un grupo de jóvenes clase media y alta que viven cómodamente en el este de la capital. (Jaimes, 2003)

Como respuesta a la crisis económica que se inicia a mediados de la década de los ochenta, surge en Caracas el denominado graffiti publicitario que responde a las necesidades económicas de jóvenes artistas del graffiti y de empresarios y comercios que buscaban alternativas para anunciarse poco costosas. Uno de los principales representantes de este tipo de graffiti es el grupo Los RAA integrado por Orlando Bartola, Marcos Bracho y Ervin Candiale.

Esta agrupación se inició con el graffiti clandestino, como fue el caso de otro artista conocido como el Grillo, hasta que a principios de los noventa salen a la luz pública y comienzan a ganarse la vida a través de su arte creando piezas al estilo hip hop para diferentes eventos, como conciertos por ejemplo. “Su prioridad era la de realizar un graffiti que les permitiera poner de manifiesto su creatividad, a través de mucho color y figuras, en lugar de ceñirse a las consignas verbales y políticas” (Jaimes, 2003: 100).

Otros grupos que se destacaron por la realización de graffiti publicitario en Caracas son: Los Santos, Los Falsos, Los Genes, Music & Graff, Metal Circuito, D-K-idos, Enre-2, T-Man, 5-mentarios, Electro-2, Arte Urbano y Class Enema. (Jaimes, 2003: 102). Este tipo de graffiti comienza a desaparecer a mediados de los noventa cuando algunas de las Alcaldías caraqueñas prohíben el graffiti con fines comerciales.

Pero hacia mediados de los años noventa hay nuevamente un despunte del graffiti como medio de protesta popular que es consecuencia de la crisis política que vive el país a partir del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez. Esta tendencia se mantendrá y se irá intensificando hasta nuestros días.

Además del graffiti el otro elemento propio del Hip Hop que ha echado raíces en la juventud caraqueña es el break dance o B-boying. Este fenómeno surge aproximadamente en 1985 cuando se proyecta en las salas de cine caraqueñas la película “Break Dance” causando gran impacto entre sus espectadores. De allí que un grupo de jóvenes comience a imitar los movimientos que ven en el filme, a investigar en otros videos y así poco a poco el movimiento adquiere fuerza.

En esta primera aparición del break dance que hoy recibe el nombre de Old School, se destacan grupos como Breakers de Venezuela y Bobby mechanics, entre otros. Los lugares más conocidos para las apariciones de estos grupos son Los Próceres de Caracas, el CCCT y las Mercedes. Sin embargo, los encuentros formales de mayor categoría se realizan en el Poliedro de Caracas en las llamadas “Guerras de Minitecas”, donde cada miniteca cuenta con un DJ que pone y mezcla la música a la vez que un grupo de bailarines o B-boys muestra sus movimientos ante el público. El ganador era el más aplaudido.

Para finales de los ochenta desaparece repentinamente el B-boying o práctica del Break Dance en Caracas. Para Diego Flores, director del reconocido grupo de B-boys “Speedy Angels”, esto se debe a que no hay para la época una verdadera internalización de la cultura Hip Hop, por el contrario se trata de una moda que se deja a un lado con la llegada del merengue, un popular estilo musical. (D.Flores, comunicación personal, 18 de agosto, 2004)

Por último encontramos al teatro callejero o teatro de calle. Por ser Caracas la capital y una ciudad que progresivamente crece en población y en comercios, pero que también día tras día se enfrenta a la pobreza en aumento, no era extraño encontrar ocasionalmente manifestaciones de teatro callejero. Cuenta cuentos, músicos, payasos o magos, son algunos de los ejemplos que hacen acto de presencia en un boulevard como el de Sabana Grande, en una plaza, en un parque infantil, pero mayormente en centros de recreación como parques de diversiones o centros comerciales donde son contratados por la misma empresa.

Así el teatro callejero que más se puede apreciar hasta entrados los noventa se dirige principalmente a un público infantil o se limita a pedir limosna en las calles con un espectáculo muy pobre. Pero la creciente inseguridad de las calles unida a la política de algunas alcaldías hace que este tipo de manifestaciones disminuyan progresivamente.

Sin embargo, las expresiones más importantes dentro de este género datan de 1973 cuando se realiza la primera edición del Festival Internacional de Teatro de Caracas, ubicado hoy entre los cinco mejores festivales a nivel mundial y el número uno de Latinoamérica. Se trata de un evento que reúne a los mejores grupos de teatro nacionales y a muy importantes representantes de la escena internacional, presentando las tendencias más diversas, desde las formas de teatro más antiguas hasta las corrientes más innovadoras, entre ellas, el teatro de calle (Terra, 2004).

### 3.2. Panorama Actual

Comenzando por el arte de acción, en las manifestaciones de happening, performance e instalación, tenemos que a partir de los noventa, una forma de arte que se había propuesto como no institucional y destinada a espacios alternos como la calle es acogida por instituciones oficiales como el museo y las galerías. En la actualidad este es un hecho que trae a colación dos realidades confrontadas.

La primera es que estas formas de arte se separan casi radicalmente de los espacios públicos y algunos de los artistas de acción como Carlos Zepa y Diego Barboza abandonan estas prácticas para volver al caballete, mientras otros encuentran mayor receptividad en el circuito oficial de las artes y además buscan expresamente estos espacios para sus acciones. Es un arte que se institucionaliza y que se exhibe sobretodo en exposiciones dedicadas a los nuevos creadores, como es el caso del Salón Nacional de Jóvenes Artistas del Museo de Arte Contemporáneo (“Los 80”, 1990).

La segunda realidad reside en que aunque es cierto que a nivel mundial el arte de acción ha encontrado su lugar en las universidades, en los museos y en las galerías, Venezuela se ha quedado atrás con respecto a este desarrollo. El museo sigue siendo “una camisa de fuerza”, no existe continuidad alguna para esta clase de eventos, no se han creado espacios importantes para estas formas de arte,

*la mayoría de los artistas que han trabajado en el performance son descalificados y desprestigiados porque otros artistas creen que la persona que hace ese tipo de trabajos no investiga, o improvisa, o hace cualquier cosa, o no es visceral, o prescinde de lo manual para hacer algo artístico (M. Parabavis, comunicación personal, 10 de agosto, 2004).*

En fin, es un arte que si bien ha encontrado su espacio ideal en la institución artística, no ha evolucionado de manera importante desde su gran momento en los ochenta, sea por la sociedad conservadora en la que habita, por la economía que limita los nuevos proyectos en este campo o por la discontinuidad que genera la no existencia de una política cultural de estado (M. Parabavis, comunicación personal, 10 de agosto, 2004)

No obstante aún se pueden apreciar algunos esfuerzos importantes en esta área inscritos en los espacios públicos de la ciudad. En el marco de la difícil crisis política que enfrenta Venezuela para el 2002, las protestas de los artistas no se hacen esperar.

*En varias ciudades de Venezuela un grupo de artistas, reunidos como "Gente de la Cultura", convoca a las personas para unir, a través de la costura en plazas y parques, un río de banderas, y con él recorre calles y autopistas en interminables filas humanas que, en momentos de fuerte polarización y radicalidad ideológica, elevan con sus brazos la inmensa bandera del arte como protesta política. Finalmente el río de banderas es decomisado una noche, con lo cual la policía participa y da una forma de cierre a este evento colectivo (M. E. Ramos, Conferencia dictada en la Fundación Provincial, 9 de junio, 2004).*

En diciembre de 2002 se expone en el Museo de Bellas Artes la muestra de arte público *Gráfica en la calle, de Venus a Plaza España*. En esta ocasión se reúnen los trabajos de más de veinticinco artistas entre los que se puede mencionar a Pedro León Zapata, Toña Vegas, Luis Brito, Carlos Zerpa, Mercedes Pardo, Ángel Martínez y Luis Guevara Moreno, entre otros. Estas obras que van desde carteles, pendones, banderines, pancartas y murales, hasta avisos luminosos, constituyen una propuesta que si bien se presenta en sala tiene como fin la intervención de la Parroquia La Candelaria mediante la utilización de trabajos gráficos que tengan como soporte los espacios públicos de esta zona.

*La idea es que el transeúnte se tope con la obra en la vía, que lo sorprenda favorablemente, y propicie un reencuentro del arte con lo verdaderamente popular, pues a través de lo colectivo el arte participa de la vida cotidiana, una de sus fuentes inagotables de inspiración (Guevara y Núñez, 2002:3).*

Uno de los artistas jóvenes importantes en lo que al arte de acción se refiere es el venezolano Macjob Parabavis quien con sus obras busca abordar elementos que se encuentran fuera de lo convencional y para ello recoge de las calles de la ciudad su inspiración. Para él su taller lo constituye su mente, su casa y la calle y busca con su trabajo crear relaciones entre cosas que parecen no tenerlas, así lo logra con su performance *Filo*, una charla sobre comida vegetariana para un grupo de carniceros de La Candelaria (M. Parabavis, comunicación personal, 10 de agosto 2004).

Aunque ha encontrado cabida para sus acciones en salas del Museo de Bellas Artes, en la sala Mendoza, en la Galería Universitaria de la UCV y en otros espacios oficiales, su obra se alimenta de la ciudad en todos sus contrastes, del fanatismo, del hacinamiento, de la superpoblación, de la velocidad, del lujo, logrando expresar todo esto en uno de sus más recientes trabajos que sí lleva a cabo en la calle. *Esto vale mucho y es un obsequio* es un performance que realiza junto al Colectivo Red 21 frente a la Plaza Bolívar en donde montan y atienden un puesto de buhonero (M. Parabavis, comunicación por correo electrónico, 12 de agosto, 2004).

Por último haremos referencia a Patricia Van Dalen, venezolana y artista plástico. Aunque la obra que se trae a colación no es realizada en Venezuela y por lo tanto sale de los límites del estudio, resulta importante su mención porque refleja las motivaciones de esta artista y la necesidad de crear lugares, pero principalmente cultura, para este tipo de obras en Caracas. En diciembre del 2003, Van Dalen interviene los espacios del

Jardín Botánico Fairchild Tropical Garden de Miami. Su obra se compone de cien mil banderines de vinil fosforescente colocadas en un área de 75x75 metros, distribuidas sin orden dentro de bandas en línea recta. En el contexto en el que se encuentra esta intervención simula un colorido campo de flores (Monsalve, 2003).

En cuanto al graffiti, los movimientos golpistas durante la segunda presidencia de Carlos Andrés Pérez, el descontento popular hacia la administración pública de Rafael Caldera y finalmente la llegada al poder de Hugo Chávez Frías, son a grandes rasgos las causas de la vuelta al uso exacerbado del graffiti como vehículo de protesta política, social y económica.

Actualmente existe en Caracas una íntima relación entre el espacio urbano y el graffiti por ser una ciudad donde cada vez son más evidentes las diferenciaciones sociales y las mismas se ven reflejadas en la distribución territorial. Desde sus inicios y hasta hoy se aprecian variaciones en los temas y otras características del graffiti de acuerdo a la zona de Caracas en la que se encuentre, más aún cuando se trata de locaciones que generalmente son escenario de movilizaciones, marchas, disturbios, etc. Tal es el caso de la Universidad Central de Venezuela, que desde su creación ha sido el epicentro y el reflejo de la situación y conflictos políticos, sociales y económicos del panorama nacional. En marzo del 2001, la UCV se convierte en la sede de consignas y graffiti del movimiento tomista, “La Universidad es del Pueblo”, “Transformación universitaria Ya” y “Por una Universidad Popular” son sólo algunas de las expresiones que inundaron la universidad y sus adyacencias. (Jaimes, 2003: 169)

Pero esta es solo una muestra de la situación que reina en Caracas durante el gobierno de Chávez. La ciudad está claramente dividida en dos bandos, chavistas y opositores, que buscan controlar los espacios de la capital y para ello una de las principales herramientas es el graffiti. Este escenario se intensifica a partir del 2002 luego de los sucesos de Abril. “La confrontación entre adversarios y seguidores del presidente Chávez se ventiló especialmente en los graffiti de Caracas, mensajes que permitieron ver las clásicas y chocantes divisiones sociales, políticas y espaciales entre el este y oeste” (Jaimes, 2003: 182). No obstante, resulta apropiado destacar que actualmente muchos de los casos de graffiti chavista no son espontáneos sino que constituyen propaganda política pagada, disfrazada de expresión genuina.

Mientras todo esto sucede y sin importar la zona, se produce en los muros de Caracas un auge de los llamados *tags* y del *wildstyle* unas de las principales expresiones del graffiti neoyorquino de los setenta que no comienzan a masificarse en Venezuela sino hasta finales de los noventa. Díaz y Rodríguez (2001) definen el *tag* en función del artista como “su alias, su alter ego. Una nueva identidad elegida sobre la base de la integración en el movimiento o grupo en el que se auto-implica. ORE, BAKI, THLO, ASPI, HERO, HASE, SCAT” (Díaz y Rodríguez, 2001: 68). Son estos algunos de los nombres que pueden ser reconocidos en los muros de la ciudad bajo la modalidad de *tag*.

Jaimes (2003) destaca que una de las razones que explican esta “fiebre” de los *tags* es la aparición y expansión de Internet entre los jóvenes venezolanos. Sergio Barrios, reconocido graffitero que firma con el nombre de Hase, también relaciona este “boom” con la difusión de Internet en Caracas.

Además de los *tags*, que constituyen enrevesadas firmas realizadas mayormente con marcador, continúa la realización de piezas más elaboradas tal como sucede en los ochenta y noventa, la diferencia es que ahora disminuye la presencia de dibujos y predominan las letras al estilo *wild*. Pero ya no se trata de mensajes o textos elaborados, lo importante es engrandecer el nombre del artista, o mejor dicho su alias, y si se trata de grupos o colectivos, el nombre que los caracteriza. Explica Hase, “la motivación general es totalmente egocéntrica, es tú hacerte famoso, que tu nombre se haga famoso, que todo el mundo lo lea y que todo el mundo conozca tu nombre, eso es como la motivación inicial de casi todos” (S. Barrios, comunicación personal, Junio 17, 2004)

Por otro lado, aunque no todos los artistas del graffiti en Caracas reconocen la influencia del hip hop como movimiento en sus obras, sino simplemente el estilo gráfico de sus graffiti, hay que destacar la presencia creciente de manifestaciones de esta subcultura en Caracas, que ha cobrado fuerza en los últimos años con figuras como DJ Trece y el grupo La Corte, los cuales han adquirido un gran reconocimiento e incluso éxito a nivel comercial. (Díaz y Rodríguez, 2001)

Pero actualmente el movimiento del graffiti va más allá de las consignas políticas, de los *tags*, de las obras en tres dimensiones y de los dibujos elaborados. Hace poco más de un año se comenzaron a ver en algunos espacios públicos de la ciudad los llamados stencil, una modalidad relativamente nueva que se viene expandiendo a nivel mundial con representantes de la categoría de Banksy en Inglaterra y que en Caracas apenas comienza. No son muchos los grafiteros que utilizan el stencil, de hecho son muy pocas las piezas que se han visto, algunas de Hase, otras del artista Sandro Pequeno y otras pocas cuya autoría permanece anónima.

Para Hase (S.Barrios, comunicación personal, Junio 17, 2004), se trata de una modalidad muy sencilla y económica que además garantiza de antemano la calidad de la obra. Quienes también han echado mano al uso del stencil en la ciudad de Caracas son las organizaciones Políticas y la publicidad. Numerosos rostros del presidente Chávez y logotipos de partidos políticos, así como de reconocidas marcas deportivas como Nike y Rebook, pueden ser observados a lo largo y ancho de la capital.

Otra modalidad que ha tomado fuerza en América Latina es la de los afiches. Sin embargo en Venezuela es una manifestación que no se ha consolidado, posiblemente por sus altos costos de producción. El grafitero Hase se autodenomina precursor de este movimiento en Caracas, y efectivamente aunque son pocos, todavía pueden apreciarse algunos de sus afiches pegados en zonas de la ciudad como la Avenida Boyacá, Las Mercedes y Altamira. Sin embargo, son contados los afiches que se consiguen en las calles que no tengan un fin comercial o institucional.

En cuanto a la clasificación del graffiti y sus derivaciones como arte, específicamente como arte callejero las opiniones son encontradas. Para Sergio Barrios (Hase) lo que diferencia el arte del no-arte es el sentido comercial. Explica, “yo siempre he sentido que todos estos movimientos callejeros que terminan en cierta forma metiéndose en la parte comercial dejan de ser arte” (S.Barrios, comunicación personal, Junio 17, 2004).

Por su parte el artista plástico y profesor de Arte Contemporáneo, Macjob Parabavis considera que si bien el venezolano tiene una potencialidad inmensa en su capacidad expresiva de plasmar ideas y pensamientos en las paredes, todavía falta mucho por recorrer en lo que a arte callejero se refiere.

*No podríamos hablar de que todos los graffiti que se ven en la calle forman parte o constituyen parte del arte callejero. Los graffiti forman parte del imaginario colectivo de nuestra ciudad pero no son necesariamente algo que está planteado como arte callejero. (M. Parabavis, comunicación personal, Agosto 10, 2004)*

Sin embargo, el arquitecto William Niño Araque, quien se ha dedicado por años al estudio e interpretación de la ciudad opina lo siguiente con respecto al graffiti caraqueño:

*A mi el graffiti me parece que es una, la única tal vez, expresión contemporánea del arte que se ha aplicado. El arte corresponde también a esa visión que yo te digo, lo que está en contradicción con el esplendor de la decoración y la serenidad. El graffiti proviene de señalar las miserias, o si no de señalar el autismo o la contemporaneidad desde otras perspectivas, desde la perspectiva de una nueva tribu, que es la tribu de los jóvenes metropolitanos, que es también muy importante y valiosa, es tan valiosa como las perspectivas de los renacentistas o tradicionales, los modernos latinoamericanos, o de los progresistas a ultranza, o los convencionales formales, o los estetas crónicos. (W. Niño, conversación telefónica, Julio 31, 2004)*

Precisamente, estas palabras del arquitecto Niño encierran la necesidad de una generación joven de expresar a través del graffiti toda una problemática social que los rodea: la pobreza, la violencia y la inseguridad. Respondiendo a esas mismas necesidades se consolidan también otros elementos propios de la cultura Hip Hop: el rap en la figura del MC o cantante y del DJ, y el break dance en su segundo momento en Venezuela o New School.

El movimiento del Hip Hop se inicia en Caracas en 1996 aproximadamente con la aparición de un programa de radio llamado *La Zona Peligrosa*, conducido por Carlos Julio Molina, quien bajo el nombre de Tony Armas o DJ Trece se convierte más tarde en uno de los principales impulsores de esta cultura en la ciudad Capital.

Con la salida al aire de este programa comienzan a hacerse visibles los primeros seguidores del Hip Hop, quienes conformarán luego los primeros representantes de la producción nacional en este estilo musical. Jóvenes de clases muy bajas, provenientes de barrios como Cotiza constituyen hoy en día los integrantes de grupos como La Corte, Vagos y Maleantes, Guerrilla Seca y Cuarto Poder entre otros, que son los primeros en llegar a las estaciones de radio nacionales con la música de protesta que tiene ya tiempo gestándose en las calles (Sainz, 2004).

El impulso que ha adquirido esta nueva cultura musical que mezcla el rap, la salsa, los ritmos caribeños y la realidad de la calle está muy relacionado con dos personalidades. La primera, su precursor, DJ Trece quien además de difundir la música a través de la radio, ha producido discos del grupo La Corte y de Vagos y Maleantes, entre otros. La segunda personalidad, Juan Carlos Echeandía quien dirige el documental “Venezuela Subterránea” mostrando la realidad de esta cultura contada por sus protagonistas y poniendo de manifiesto el ascenso de un movimiento de transformación social (Do Couto, 2003: 28).

Actualmente DJ Trece conduce un programa radial auspiciado por el Ateneo de Caracas llamado *Radio Bazuka* que continúa difundiendo expresiones de esta cultura musical callejera de Caracas. Además recientemente fue producido su disco *Montecarlo* y también se encuentra adelantando junto a la periodista Karina Sainz el libro *Caracas Cloaca's City*, “un aporte editorial que busca recoger crónicas, historias y testimonios que cristalicen, desde el periodismo y la literatura, la complejidad y valor del hip-hop como expresión estética y social” (Sainz, 2004).

En cuanto al break dance, no es sino hasta 1999 cuando reaparece en la ciudad de Caracas, específicamente en Los Próceres, donde jóvenes provenientes de El Valle, Los Teques y San Antonio de los Altos se reúnen para practicar. En principio el movimiento se comienza a propagar como una moda, al igual que sucede en los ochenta con la Old School, pero luego, quizás por la fuerte influencia que se genera desde los barrios dada la aparición de la música hip hop venezolana, comienza a crecer como una cultura, como una forma de vida.

Actualmente cuenta con una gran organización, al punto que ya existen más de treinta grupos de B-boying a nivel nacional. Uno de los grupos más reconocidos incluso a escala internacional es Speedy Angels. Esta agrupación se reúne tres veces a la semana en los espacios conocidos como la Plaza Cubierta de la UCV. A lo largo de su trayectoria han compartido tarima con grupos importantes entre los que se destacan La Corte y Cuarto Poder; además han participado en campañas publicitarias de grandes empresas como Coca Cola Co., e incluso obtienen el primer lugar en el Primer Festival Internacional de Hip Hop realizado en Medellín (D. Flores, comunicación personal, 18 de agosto 2004)

Para Diego Flores, director del grupo Speedy Angels, el hip hop es una expresión de la calle en la cual muchos jóvenes venezolanos incursionan para alejarse de la violencia, de la droga y expresarse de manera tal que canalizan su odio, su rabia y su alegría en forma de arte (D. Flores, comunicación personal, 18 de agosto 2004).

Para finalizar esta aproximación al arte en las calles de Caracas, haremos referencia al teatro callejero. Desde hace aproximadamente cuatro

años se ha visto en la calles de Caracas un auge de estas prácticas con una adición de nuevos elementos tomados principalmente del teatro de circo.

Esta forma de realizar teatro callejero llega a Venezuela a través de los viajeros del sur que hace cinco años consideraban al bolívar una moneda relativamente fuerte y estable en comparación con otros países latinoamericanos. Por esta razón venían a trabajar por temporadas para luego vivir de lo que hacían en países como Ecuador, por ejemplo.

En su paso por la ciudad iban inspirando a jóvenes que poco a poco comenzaron a practicar malabares con pelotas, con clavos, con fuego, el diábolo, los palos del diablo y así sucesivamente hasta formar grupos que salían a las calles a dar sus funciones “a la gorra”. En principio este tipo de prácticas contaba con dos piedras de tranca fundamentales. La primera que en Venezuela no existe la cultura de la gorra por lo que el espectador suele retribuir los espectáculos con limosna. El segundo problema es que las alcaldías y municipios no apoyaban este tipo de expresiones por lo que cualquier aparición hecha en una plaza, semáforo o parque resulta una trasgresión.

Poco a poco se supera este último obstáculo y actualmente son varias las zonas de Caracas donde se fomenta esta actividad y hasta se contratan grupos de teatreros para hacer funciones para las mismas alcaldías. También las empresas se interesan en estas prácticas y hasta los grupos de teatro nacionales incluyen en su repertorio manifestaciones de este arte juglar. Así sucede con el grupo de teatro callejero Art-O de Caracas el cual en el 2003 gana el Premio TIN al mejor espectáculo infantil con la obra presentada en Corpbanca *La magia del Circo, Misión Diversión* (“Trayectoria”, s.f).

Actualmente este grupo teatral, junto a reconocidos malabaristas como el argentino Jorge Parra y otros jóvenes interesados en hacer mejor teatro de calle, se encuentran organizando la segunda Convención Internacional de Circo en Venezuela. Esta se llevará a cabo del 6 al 12 de octubre del presente año en el Estado Vargas y contará con la presencia de artistas y teatreros de todo el mundo. Para Jorge Parra esta es una pauta que indica que “la movida ha crecido muchísimo y la tendencia a crecer es indudable” (J. Parra, comunicación personal, 23 de agosto 2004)

No obstante, Jorge Parra considera que aún quedan problemas por resolver. Uno de los más importantes son los niños de la calle, quienes han tomado los semáforos para pedir algo de dinero y así comer a cambio de un espectáculo muchas veces pobre, cuestión que deriva en otro problema. Mientras la función se mantenga pobre no germinará la cultura de la gorra y no se hará de este tipo de teatro lo que es en otros países. Parra explica que no se trata de criticar, lo importante es ayudar a que los niños mejoren sus técnicas y utilicen un vestuario más colorido para lograr una función que merezca un pago digno. Sin embargo, entiende que es difícil pues estos niños hacen esto para cubrir mínimas necesidades, de lo contrario, probablemente no estarían allí (J. Parra, comunicación personal, 23 de agosto 2004).

## **4. MARCO METODOLÓGICO**

## 4.1 Consideraciones Generales

El presente proyecto de tesis se inscribe dentro de la Modalidad III correspondiente a Proyectos de Producción establecida por el Comité de Trabajos de Grado de la Escuela de Comunicación Social. Más específicamente se ubica dentro de la submodalidad 6 y asume la categoría de Ensayo Fotográfico, un trabajo de producción fotográfica que implica la investigación profunda y extensa del tema de reflexión a nivel teórico y práctico.

Mediante la puesta en práctica de esta modalidad se busca dar respuesta al problema de cuál es la situación actual del arte callejero como forma de expresión en Caracas y para lograrlo se han trazado metas u objetivos a cumplir. El objetivo general de la investigación consiste en elaborar un ensayo fotográfico sobre las manifestaciones del arte callejero como forma de expresión urbana en medio de la realidad social caraqueña. Con el fin de cumplir este objetivo se propusieron tareas específicas que corresponden a: identificar los antecedentes del arte callejero en el arte del siglo XX; establecer los principales movimientos de arte urbano en el mundo, específicamente lo relativo al arte en la calle; elaborar un estudio que plantee el panorama actual del arte callejero en nuestro país, específicamente en la ciudad capital, y finalmente, aplicar los conocimientos necesarios para la elaboración de un ensayo fotográfico que transmita el mensaje planteado.

Se considera que esta investigación es de tipo exploratoria ya que se inclina en principio a proveer elementos adicionales que podrían aportar nuevos conocimientos a un área como lo es el arte urbano, centrándose particularmente en el arte callejero. En adición, el propósito final del proyecto

no es generar conclusiones absolutas sino aproximaciones al tema, así como constituir un medio de expresión para una problemática actual utilizando la fotografía.

Como el propósito fundamental del trabajo no es dar solución a un problema sino acercarse a una situación existente y ampliar los conocimientos, es de tipo básica. En cuanto a su alcance temporal es transversal dado que, aunque busca los antecedentes al tema, presenta la situación actual del arte callejero en la ciudad. Según las fuentes utilizadas se clasifica como mixta pues acude a las fuentes donde se origina la información pero también a estudios realizados por otros en cuanto al tema. Como la observación del arte callejero se da en su ambiente natural, es decir, la ciudad y la calle se considera una investigación de campo y es de tipo empírica pues observa los hechos sin manipularlos.

Se trata igualmente de un diseño de investigación no experimental, ya que no ejerció ningún tipo de control sobre las variables estudiadas, por el contrario se observó de manera no intrusiva el proceso de evolución de los elementos estudiados para luego a través de un análisis concienzudo extraer explicaciones de cierta relevancia. Por la naturaleza de la investigación los instrumentos utilizados fueron principalmente la observación directa y su registro mediante las fotografías, la entrevista semi-estructurada y la revisión de documentos que permitieran un acercamiento teórico al tema.

## 4.2 Investigaciones paralelas

El tema base de la presente investigación es el arte callejero y sus manifestaciones en la ciudad de Caracas, para abordarlo se utilizaron dos formas de aproximación. Por una parte se realizó una investigación teórica que parte del movimiento posmodernista y la apertura que suscitó en el mundo de las artes a partir de la década de los sesenta. De allí se desprende la enumeración y caracterización de las distintas manifestaciones de arte en la calle y la determinación de antecedentes importantes en el área. Para ello se recurrió a fuentes impresas de diferente índole, a la revisión de la Web, conferencias y entrevistas a conocedores del tema.

Paralelamente se realizó la observación directa de las diferentes manifestaciones de arte callejero en Caracas cuyo registro está constituido por la selección de fotografías que integran el Ensayo Fotográfico como resultado final del trabajo de investigación.

El acercamiento al objeto de estudio se llevó a cabo a través de tomas que se iban realizando a la vez que se avanzaba en la investigación teórica. Durante la primera etapa las tomas fotográficas se realizaron en película blanco y negro, para luego incorporar el color. En suma fueron utilizados dieciocho rollos fotográficos de los cuales siete son de película en blanco y negro y once son de película a color, para un total de seiscientos cuarenta y ocho fotografías.

### **4.3 Personalidades, artistas y obras**

Para la realización del presente trabajo se realizó una selección de personas y obras para cubrir dos tipos de información, a saber: la ampliación de los conocimientos teóricos sobre el tema y la observación directa del fenómeno. En ambos casos se utilizó el muestreo por juicio en virtud de cumplir con los objetivos de la investigación.

Con el fin de ampliar la información adquirida a través de la revisión de textos y material escrito se acudió a la entrevista. Se ubicaron personalidades que pudieran tener un manejo importante de la situación actual del arte callejero en Caracas o de alguna de sus manifestaciones. Bajo este criterio fueron escogidas cinco personas en función de lo representativas que son cada una de ellas para el trabajo. Los entrevistados finalmente fueron: el arquitecto William Niño Araque, quien ha realizado numerosos estudios sobre la relación arte-ciudad; Macjob Parabavis, profesor de Arte Contemporáneo y artista plástico en el área experimental; Sergio Barrios, diseñador gráfico y graffitero de gran trayectoria; Diego Flores, director del reconocido grupo de break dance “Speedy Angels”; y Jorge Parra, actor y malabarista argentino.

El criterio o juicio utilizado para la escogencia de esta muestra se basó en los conocimientos que cada uno podía aportar en cuanto a temas generales y específicos relacionados a la investigación. El arquitecto William Niño brindó un panorama general de las intervenciones del arte en la calle, así como una perspectiva interpretativa de las nuevas artes y las nuevas necesidades de los artistas. El profesor Macjob Parabavis en su categoría de

artista de acción venezolano presentó la fase actual de este tipo de arte, de su obra particular y del arte en la ciudad en general.

En vista de que las manifestaciones de arte callejero que más presencia tienen en la ciudad actualmente son el graffiti, el break dance y el teatro de calle se escogió un representante de cada expresión que se considerara tuviese experiencia en el campo y pudiese aportar datos importantes sobre la situación actual. Fue entrevistado Sergio Barrios, conocido como Hase, quién tiene años realizando graffiti en las calles de Caracas y ha sido testigo de los cambios que ha sufrido esta manifestación. Diego Flores, uno de los precursores de la nueva ola de break dance o New School y además director del grupo de B-boys con mayor trayectoria en el país. Finalmente Jorge Parra, quien ha viajado por casi toda Latinoamérica practicando teatro callejero y desde hace cuatro años reside en Venezuela fungiendo como promotor de este tipo de arte en diferentes eventos.

Para obtener la información necesaria las entrevistas realizadas cubrieron diferentes áreas temáticas cuya aproximación varía para ajustarse a la información que de cada entrevistado se requería según su campo de experticia. En líneas generales los bloques temáticos que se buscó abarcar con los cuestionarios son: experiencia personal en el área; la ciudad como espacio intervenido por el arte; el arte callejero y sus manifestaciones; la existencia o no de un arte callejero en Caracas, situación y representantes; perspectivas para el futuro.

Sumado a esto se contó con la asesoría de María Elena Ramos, directora por muchos años del Museo de Bellas Artes de Caracas, crítico e investigadora de arte, desarrollando actualmente una investigación sobre arte urbano o arte en la ciudad. Ramos dictó una conferencia sobre el Arte

en la escena urbana Latinoamericana el día 9 de junio del presente año y a partir de allí se contó con su colaboración para la selección de material bibliográfico y de otra índole como artículos, catálogos y páginas Web, que pudiesen ser relevantes para la investigación.

En lo que respecta al ensayo fotográfico, el mismo se fundamentó en las tres manifestaciones de arte callejero que se consideraron con mayor presencia en la escena urbana caraqueña actual: el graffiti, el teatro callejero y el break dance. Para cada una de ellas el proceso de escogencia de representantes, y obras en el caso del graffiti, fue diferente.

#### **- Graffiti**

El proceso se inició con recorridos realizados por diferentes zonas de Caracas con el fin de observar las distintas formas de graffiti existentes en la ciudad. En tales recorridos se podían apreciar “tags” o firmas de trazo sencillo; las pintas con frases y expresiones de contenidos variados pero principalmente políticos; piezas, o el equivalente al graffiti *wild style* y 3-D que requiere de colores y trazos complicados; stencil, utilizados con motivos políticos, publicitarios y artísticos; y afiches, aunque su presencia es sumamente reducida a menos que se trate de afiches con propósitos publicitarios, institucionales o políticos.

Luego de iniciada la revisión teórica la búsqueda comenzó a inclinarse principalmente hacia los graffiti con fines artísticos, dándole especial importancia a las piezas que requerían un alto grado de preparación y de habilidades en el manejo del dibujo, del color y del diseño de la obra. Además se prestó particular atención al stencil y al afiche por ser tendencias asociadas al graffiti que cada vez adquieren mayor importancia a nivel

mundial y que apenas comienzan a verse en Caracas. Al igual que en el primer caso se le dio mayor énfasis a la búsqueda de los stencil y afiches dirigidos hacia la expresión artística sobre aquellos utilizados como propaganda política o publicidad.

Las tomas fotográficas se realizaron principalmente durante los meses de julio y agosto teniendo en cuenta los criterios utilizados para la búsqueda, expuestos anteriormente. El Centro, el Paraíso, la Ciudad Universitaria y sus alrededores, Sabana Grande, la Avenida Boyacá, Altamira, la Avenida Rómulo Gallegos, Boleíta, Sebucán, El Marqués, Las Mercedes, la autopista de Prados del Este y La Trinidad son algunos de los lugares de Caracas en los que se realizaron tomas de graffiti.

Además se realizó una toma fotográfica en un evento realizado por el colectivo Babylon Motorhome el día sábado 7 de agosto del presente año con motivo de la inauguración de su nueva sede. En dicha ocasión se exhibieron stencil y graffiti sobre las paredes y además se invitaba al público presente a intervenirlas con sus propias ideas o utilizando plantillas que se encontraban a su disposición.

Días más tarde, el 10 de agosto, se realizó una toma a manera de tutorial en la que un artista gráfico realizador de stencil, cuya identidad prefiere no publicar, se ofreció para ser fotografiado durante todo el proceso de realización de un stencil: desde el momento en que imprime la idea, pasando por la creación de la plantilla y hasta que pinta la imagen sobre un muro.

## - Teatro callejero

Para el encuentro con representantes del teatro callejero en Caracas se realizaron igualmente recorridos por la ciudad y además se utilizó la técnica de muestreo conocida como *snow ball*, ya que cuando se conocía a un grupo de teatreros se obtenía información de dónde podían encontrarse otros y así sucesivamente.

Con el fin de recoger el testimonio fotográfico de una muestra que representara el teatro callejero como arte, se utilizaron tres criterios fundamentales para la escogencia de los objetos de estudio de la investigación fotográfica: que la manifestación tuviera como centro de acción la calle o un espacio público eminentemente urbano; un buen manejo de las técnicas y la expresión corporal por parte de los artistas; y un manejo mínimo de estética reflejado en el vestuario, el maquillaje y/o los instrumentos utilizados.

La primera toma fotográfica fue realizada en el mes de abril y la última a mediados del mes de agosto. Los lugares que sirvieron de contexto para las mismas fueron principalmente: la Avenida Libertador, La Florida, la estación del Metro Colegio de Ingenieros, los espacios abiertos de la Universidad Central de Venezuela, el Parque Los Caobos, la Plaza de los Museos y la Avenida Francisco de Miranda.

Todas las tomas fueron realizadas asistiendo a los lugares de manera aleatoria a excepción de una que consistió en un evento realizado por la Alcaldía de Caracas para los jóvenes el día domingo 1 de agosto. El mismo, tuvo lugar en la Plaza de los Museos, donde decenas de jóvenes teatreros se presentaron para mostrar sus destrezas frente a un público numeroso.

## **- Break Dance**

La totalidad de las tomas de break dance fue realizada en los espacios conocidos como la Plaza Cubierta de la Universidad Central de Venezuela, ubicada frente al Aula Magna. En este lugar se dan cita los integrantes del grupo de B-boys "Speedy Angels" todos los lunes, miércoles y viernes. Este grupo constituye el de mayor trayectoria a nivel nacional y el más consecuente en la práctica del break dance.

Una parte del trabajo fotográfico de esta manifestación corresponde a algunas de las prácticas del grupo y otra corresponde a una competencia o "guerra" realizada en el mismo lugar el día viernes 30 de julio del presente año. A este evento, auspiciado por la página Web Break Town y la marca deportiva Puma, asistieron B-boys o bailarines de todas las edades y provenientes de todas partes de Caracas.

Repetidas veces se realizaron visitas, aleatorias y planificadas, a espacios como la Plaza Alfredo Sadel de Las Mercedes, los espacios abiertos aledaños al Banco Central de Venezuela y la Plaza Brión de Chacaíto, donde se esperaba encontrar otros representantes del break dance pero en ninguna de las oportunidades asistieron los B-boys y por no tener algún contacto directo con los mismos, no pudieron ser fotografiados.

#### **4.4 Especificaciones y presupuesto**

Para la realización del ensayo fotográfico fueron utilizados los siguientes implementos y materiales.

- Cámara Pentax modelo ZX-7
- Lente zoom Pentax 28-80mm
- Trípode estándar marca Velbon
- 7 Películas Blanco y Negro marca Ilford HP5 ASA400
- 10 Películas Color marca Pro-image ASA100
- 1 Película Color Kodak Ultra ASA400
- 1 Caja de 100 hojas de Papel Fotográfico Ilford tipo Perlado para copias Blanco y Negro.

Para el revelado y la realización de contactos en blanco y negro y color se recurrió a los servicios del Instituto Fotográfico de Caracas ubicado en las Palmas, la Florida.

Para la ampliación de copias en blanco y negro fue alquilado el laboratorio de la Organización Nelson Garrido con sede en Los Rosales.

La ampliación de copias definitivas fue realizada en los laboratorios de la compañía Cámara Graphic ubicada en Boleíta Sur.

A continuación el presupuesto final del ensayo fotográfico:

### Presupuesto Final

Ítems	Cantidad	Costo aproximado	Total
Películas Ilford Blanco y Negro	7	14000	98000
Películas Pro-image Color	10	4000	40000
Película Kodak Ultra	1	10000	10000
Caja de Papel Ilford	1	167000	167000
Revelado de Película	18	2500	45000
Contactos regulares	7	5000	35000
Contactos ampliados	11	7000	77000
Alquiler de laboratorio	1 mes	50000	50000
Copias definitivas	65	4000	260000
Enmarcado de copias	65	1700	110500
Caja para copias	1	50000	50000
		<b>TOTAL en Bs</b>	<b>942500</b>

**5. Arte Callejero en Caracas:  
Análisis del Ensayo Fotográfico**

El presente capítulo corresponde al análisis del Ensayo Fotográfico *Arte Callejero en Caracas* como resultado final del proyecto de investigación. Hasta este punto conocemos tanto la investigación teórica y documental que acompañó la realización del ensayo, como el proceso que se llevó a cabo a lo largo de la producción fotográfica.

Tal como lo establece la Coordinación de Trabajos de Grado cuando especifica las características de la modalidad de Ensayo Fotográfico, el mismo es una producción que debe cubrir tres requisitos fundamentales, a saber: que constituya una investigación profunda en extensión y en reflexión sobre el tema de estudio, que las imágenes fotográficas que la componen tengan valor fotográfico por sí solas y que la selección y ordenamiento que se le da finalmente al trabajo sea capaz de transmitir el mensaje que se ha planteado.

Con base en estos requerimientos fue realizado el ensayo *Arte Callejero en Caracas*. De un trabajo de producción que tuvo una duración de más de cuatro meses y que superó las seiscientas fotografías fueron seleccionadas sesenta y cinco: veinte en blanco y negro y cuarenta y cinco en color.

El primer acercamiento, correspondiente a las fotografías en blanco y negro consiste en un intento por situar las manifestaciones de arte estudiadas dentro del contexto urbano, de relacionarlas con la ciudad y el caos inherente a ella, con la calle, el asfalto, el cemento, la luz y la sombra. Más adelante el color se incorpora a la producción de imágenes, constituyéndose como un elemento clave y característico de estas intervenciones en la ciudad, que permitirá apreciarlas en su máxima expresión.

La selección final fue realizada tomando en cuenta los requisitos específicos para la producción de un ensayo fotográfico, de manera tal que cada imagen tenga valor individual y al ser incluida en una secuencia de imágenes logre transmitir el contenido de la investigación. El ensayo fotográfico se ordenó finalmente de acuerdo a las distintas manifestaciones artísticas que se manejaron: comenzando por el graffiti, el stencil y los afiches, seguido por el break dance y cerrando con las manifestaciones de teatro callejero en las calles y plazas de la ciudad.

El graffiti, el stencil y los afiches, son los primeros en aparecer dentro del ensayo. En las fotografías pueden apreciarse tanto planos cerrados que denotan la técnica y detalle de las obras como tomas que sitúan las piezas en su contexto dentro de la ciudad. En cuanto al graffiti pueden apreciarse expresiones con un manejo impecable de elementos artísticos como el color, la composición, la perspectiva, el volumen, la luz y la sombra. Otro elemento importante es la presencia de lo figurativo, no se trata sólo de exaltar el nombre del realizador, aunque sea un elemento fundamental; además hay un regreso al graffiti-mural que recuerda a las obras realizadas durante los ochenta por artistas como Los RAA.

Mientras que en los graffiti o “pintas” de protesta política continúa existiendo una diferenciación de contenido apreciable en las zonas del este con respecto a las del oeste de la ciudad, las “piezas” o graffiti artístico no presentan distinciones territoriales: la ejecución y la temática son similares en el Centro y en el Paraíso como en la Trinidad y Altamira, por nombrar algunas zonas. Los temas varían, pero en su gran mayoría se mantienen alejados de la situación política venezolana, aludiendo en su lugar al comic, a la fantasía, a los nombres o *tags* de los artistas y en algunos casos al amor.

En cuanto al stencil y los afiches se puede decir que, aunque su presencia ha aumentado en los últimos meses, continúa siendo escasa en comparación con otros países en los que ahora constituyen las tendencias más importantes en el área. Se distinguen tres inclinaciones de estas manifestaciones: destacar el nombre del artista, como es el caso de los stencil y afiches de Hase; presentar una protesta o preocupación de manera creativa, como sucede con el Mickey Mouse y la metralleta, o los monos de cuerda del artista Sandro Pequeno; o una propuesta meramente estética a través de diseños interesantes. Esto sin tomar en cuenta los stencil y afiches con fines políticos o publicitarios.

Las fotografías del break dance, por su parte, muestran un grupo de jóvenes cuya imagen puede ser directamente conectada a la de los grupos o *ghettos* latinos y negros de las ciudades estadounidenses, imagen que a su vez ha invadido los video clips y la publicidad: la imagen del hip hop. La misma es representada en la vestimenta holgada, las ropas y los zapatos de reconocidas marcas deportivas como Puma, Nike, Adidas y Reebok, el uso de muñequeras y bandanas, los colores vivos, los peinados con pequeñas trenzas en complicados diseños, etc.

Otro elemento que puede apreciarse en algunas de las fotografías es el círculo, el público que rodea a los bailarines y aunque en casos puede ser poco numeroso, constituye una parte importante de esta manifestación que desde sus comienzos viene a sustituir a las peleas callejeras. No en vano las competencias reciben el nombre de “batallas” y consisten en el enfrentamiento de las capacidades de baile de dos B-boys, al tiempo que el público anima al competidor de su preferencia.

El manejo del cuerpo es quizá el elemento del break dance que más presencia posee en este ensayo fotográfico: el movimiento, el balance, el equilibrio son características fundamentales de esta expresión que aunque se relaciona esencialmente con el hip hop, el rap y la violencia callejera, toma mucho de manifestaciones artísticas como la danza, la gimnasia, el ballet y otras formas de baile que requieren de un dominio impecable del cuerpo, cuestión que estos jóvenes autodidactas han logrado manejar con destreza a través de los años.

Por último encontramos al teatro callejero, una expresión que en los últimos años ha asumido con mucha fuerza las prácticas circenses en la capital venezolana. En el ensayo fotográfico *Arte Callejero en Caracas* pueden distinguirse dos espacios fundamentales que contextualizan esta manifestación: el semáforo y la plaza. El primero, elemento urbano por excelencia que en ciudades como Caracas donde el flujo vehicular a ciertas horas del día es muy denso constituye una parada obligada, y el segundo, la plaza, un lugar de reunión del colectivo por naturaleza.

Además de establecer estas manifestaciones como una expresión urbana, las fotografías destacan algunos elementos propios del teatro como forma artística. Tal es el caso del vestuario y el maquillaje, en este caso muy relacionados con la figura del *clown* por su colorido; la utilización de implementos como las pelotas, las clavos, el diábolo y el fuego, para cuyo manejo se necesita preparación; y finalmente, la expresión corporal que le imprime a la práctica características de función teatral.

Así, con una reverencia, se le da fin a *Arte Callejero en Caracas*, un ensayo fotográfico que muestra algunas de las manifestaciones de Arte Urbano presentes en la ciudad, tomando como puntos de referencia las

características que hacen de éstas expresiones una forma de arte y su intervención en los espacios públicos de Caracas.

## **CONCLUSIONES**

Al momento de iniciar este proyecto la preocupación o interrogante principal que se planteaba era si realmente las manifestaciones de Arte Callejero alcanzaban en Caracas el nivel de expresiones artísticas, o si simplemente constituían una práctica sin relevancia dentro de las muchas que caracterizan el quehacer urbano de la sociedad venezolana actual. Luego de llevar a cabo la investigación las conclusiones son las siguientes.

Es indudable la presencia de manifestaciones de Arte Callejero en la ciudad de Caracas. Éste constituye, al igual que la mayor parte de las formas de arte, una aproximación estética a una realidad, ya que sus distintas expresiones denotan preocupación por la forma, por la técnica, por la calidad de la ejecución, por el color, etc.

Como ya fue establecido a lo largo de la investigación, la ciudad, en su dimensión espacial y conceptual, se constituye a partir de los sesenta en un lugar a intervenir y en una fuente de inspiración para muchos. Las formas artísticas comienzan a preocuparse por la problemática cotidiana, por los asuntos sociales, políticos y económicos cuyo foco de irradiación suele estar en las grandes urbes. Los procesos creativos se liberan y a la vez se encadenan a sociedades cada vez más agitadas, más superpobladas, más contrastadas. Caracas no escapa a esta realidad.

El Ensayo Fotográfico *Arte Callejero en Caracas* es muestra de esta situación al presentar una selección de imágenes retrato de acciones y obras que si bien poseen una carga artística enorme también reflejan las inquietudes de una población principalmente joven. Inquietudes que exceden la intención meramente estética. Si hay algo que distingue a este tipo de arte de aquel que usualmente encontramos en los museos y las galerías, es que el Arte Callejero asume igualmente atribuciones extra-artísticas y esto viene

dado por su contextualización dentro del llamado Arte Urbano; el servir como drenaje y sublimación de la violencia diaria es tal vez, una de sus funciones importantes.

La violencia es un elemento con mucha presencia en las expresiones de arte callejero observadas en Caracas y no solamente en forma de “pintas” con fuertes cargas de rabia, que manifiestan el descontento de alguna parte de la población. Numerosas manifestaciones, sobre todo las más elaboradas, aluden a la violencia sustituyéndola o denunciándola de alguna manera. Así, el hip hop y específicamente el break dance, al igual que los malabares en la calle, dos de las expresiones observadas directamente, constituyen una manera de canalizar los problemas de algunos jóvenes de clase baja que sustituyen la violencia con el arte.

También en algunas formas de graffiti y stencil se pudieron apreciar alusiones directas a la violencia: la denuncia de la guerra y el reclamo de la paz. Un graffiti-mural en el viejo edificio del Teatro Altamira que retrata específicamente la represión militar; el stencil de la conocida figura de Mickey Mouse sosteniendo una metralleta o el de un tanque de guerra que dispara una flor. Es evidente que esta generación de artistas intenta hacer visible una problemática y una necesidad: la paz.

La pobreza es otro de los aspectos que se infiltra en algunas de las manifestaciones de arte callejero en Caracas. Las mismas reflejan pobreza y señalan pobreza. La reflejan cuando el vestuario “colorido” de un malabarista en un semáforo luce pálido, o cuando simplemente no lo tiene porque lo que gana está destinado a cubrir sus necesidades básicas. Cuando un graffiti queda a medio terminar o cuando un afiche no se puede reproducir porque el material es sumamente costoso, el arte o su ausencia reflejan pobreza. La

señalan, por ejemplo, cuando un afiche ubicado en Las Mercedes presenta a una niña en harapos acompañada del texto “La lucha por la locha”.

En suma, sí existe en Caracas un Arte Callejero que tiende a evolucionar y a adquirir fuerza, que se preocupa por la ejecución y por la calidad de sus manifestaciones. Sí existen artistas que se preparan, que escogen y prefieren la calle como su medio de expresión, y ello se ve reflejado en la investigación, las entrevistas y la producción fotográfica que integran el presente trabajo. Sin duda, el Arte Callejero responde a las necesidades de la sociedad en la que se inscribe y en consecuencia asume sus matices.

Podría decirse entonces, a manera de sugerencia, que un complemento importante para una investigación como esta sería un estudio sociológico de las causas que motivan la aparición y auge de las manifestaciones de Arte Callejero en la Caracas de hoy día. Cuando se inició la investigación se planteó la posibilidad de cubrir ambos ángulos, pero por cuestiones de amplitud y necesidad de delimitación se decidió finalmente determinar la situación actual del Arte Callejero al identificar sus principales manifestaciones y su constitución como expresiones artísticas. Así, el objetivo general de la investigación queda cubierto con la presentación de *Arte Callejero en Caracas: Ensayo Fotográfico sobre algunas manifestaciones de Arte Urbano*.

Para cumplir con el objetivo general fue necesario llevar a término cada uno de los objetivos específicos que se habían planteado, a saber: identificar los antecedentes del arte callejero en el arte del siglo XX; establecer los principales movimientos de arte urbano en el mundo, específicamente lo relativo al arte en la calle; elaborar un estudio que plantee

el panorama actual del arte callejero en nuestro país, específicamente en la ciudad capital, y finalmente, aplicar los conocimientos necesarios para la elaboración de un ensayo fotográfico que transmita el mensaje planteado.

La totalidad de estas metas fue eventualmente alcanzada mediante procesos como la revisión y selección de fuentes bibliográficas, electrónicas y hemerográficas; la realización de entrevistas a personalidades con manejo de información relevante relacionada al tema; la observación directa y las tomas fotográficas de la muestra escogida. Sin embargo, a lo largo de la realización del proyecto se presentaron algunos obstáculos.

En primer lugar, parte de la bibliografía sugerida no se consiguió en las bibliotecas visitadas, pues la constituían publicaciones relativamente recientes o agotadas, razón por la cual no podían ser adquiridas en las librerías. Algunos de los casos tuvieron solución utilizando un contacto en el exterior que realizó la compra de los textos y los envió a Venezuela, pues para el momento la herramienta de Internet no podía ser utilizada para comprar. En pocos casos, dada la imposibilidad de acceso a la bibliografía tanto en Caracas como en el exterior, se tuvo que prescindir de algunos títulos sugeridos para el desarrollo teórico de la investigación.

El segundo problema surge al momento de realizar la búsqueda de antecedentes del Arte Urbano y específicamente del Arte Callejero en Latinoamérica y Caracas. Por ser un tema relativamente reciente son escasas las publicaciones existentes relacionadas directamente con el mismo. Esta situación se solventó con el asesoramiento de la Comunicadora Social María Elena Ramos y con las entrevistas realizadas.

Ramos, autora de algunos de los textos revisados para el proyecto, puso a disposición parte importante de sus fuentes de información, las cuales estaban conformadas por libros, catálogos, artículos, y páginas Web que contenían información confiable. Una vez obtenidos estos datos, aunados a la valiosa información que brindaron los entrevistados fueron completados los capítulos referentes a las manifestaciones de arte en la calle en América Latina y Caracas.

Una recomendación, que para futuros investigadores puede constituir una limitante, sería la consideración de un compañero de trabajo para la realización conjunta del proyecto. A lo largo de la producción fotográfica siempre fue necesaria la compañía de otra persona que fungiera como asistente y como seguridad por tratarse de un trabajo en la calle. Además, en la realización de un ensayo fotográfico, que requiere de varias visitas y numerosas tomas, puede resultar importante la distribución de los gastos económicos ya que se trata de un proyecto costoso. Sin embargo, cabe destacar que la realización individual no fue un obstáculo importante en este caso.

Por último, se considera la inclusión de esta nueva modalidad de producción e investigación para Trabajo de Grado como un paso adelante hacia la constitución de la imagen como un elemento fundamental en la mención Artes Audiovisuales. En *Arte Callejero en Caracas*, el Ensayo Fotográfico no sólo ha permitido transformar en acciones concretas una serie de conocimientos teóricos y prácticos sino también ha dado la oportunidad de ahondar en el análisis del objeto de estudio de manera participativa y sumamente creativa.

## **REFERENCIAS**

- Almada, Adriana (2003) Lo(s) público(s). Arte, consumo y espacio social Asunción (Paraguay) Ediciones Faro para las Artes.
  
- Barreda, Fabiana (s.f) La construcción del sujeto en las performances de María Teresa Hincapié (Artículo en línea) Consultado el 19 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://centrocultural.psi.uba.ar/galeria/subjetividad2.htm>.
  
- Baudrillard, Jean (1987) Cultura y Simulacro (Tercera Edición) Barcelona (España), Editorial Kairós, S.A.
  
- Berrocal, Brenda (2002) El teatro reconquista la calle (Artículo en línea) Consultado el 26 de julio de 2004 de la World Wide Web: [www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/quint/teatro/30-6.html](http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/quint/teatro/30-6.html)
  
- Binder, P. y Haupt, G. (1997) Documenta X (Artículo en Línea) Consultado el 19 de agosto de 2004 de la World Wide Web: [http://www.universes-in-universe.de/doc/oitica/s\\_oitic1.htm](http://www.universes-in-universe.de/doc/oitica/s_oitic1.htm)
  
- Blumenkron, J., Ferguson, I. y Ferrer, P. (2004) Graffiti: ¿arte o vandalismo? (Artículo en línea) Consultado el 3 de agosto de 2004 de la World Wide Web: [http://www.noticiaenlinea.com/Secciones/Cultura/notas\\_principales/terciaria.html](http://www.noticiaenlinea.com/Secciones/Cultura/notas_principales/terciaria.html).
  
- Bonito Oliva, Achille (2003) La Ciudad Radiante Valencia (España), Centro Cultural Bancaixa.
  
- Cavazza, José L. (2004) El Festival Internacional de Hip Hop llega al Parque de la Independencia (Artículo en línea) Consultado el 2 de agosto de

2004 de la World Wide Web:  
[http://www.lacapital.com.ar/2004/04/24/escenario/noticia\\_94455.shtml](http://www.lacapital.com.ar/2004/04/24/escenario/noticia_94455.shtml)

- Club Comfenalco (2001) Exposición No Lugar Medellín (Colombia): Autor.

- Cruz B., Arturo (2003) Para desarrollar el teatro de calle, los artistas deben “aprender el lenguaje de los lobos” (Artículo en línea) Consultado el 29 de julio de 2004 de la World Wide Web:  
<http://www.jornada.unam.mx/2003/oct03/031021/07an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1>

- Díaz, C. y Rodríguez, M. (2001) Una mirada curiosa al graffiti como movimiento artístico en la ciudad de Caracas Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

- Do Couto, Henrique (2003) *Los papidandis del Hip Hop* Plátano Verde Número 1, Página 28. Caracas.

- Fusco, Coco (2000) Corpus Delicti: Performance Art of the Americas Nueva York, Ediciones Routledge.

- Galería de Arte Nacional (1990) Los 80 Panorama de las Artes Visuales en Venezuela Caracas, Editorial Arte

- Giller, Sarah (1997) Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape (Ensayo en línea) Consultado el 20 de julio 2004 de la World Wide Web: <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>

- Grupo Art-O (s.f) Trayectoria (Artículo en Línea) Consultado el 3 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://www.geocities.com/artodecaracas/arto.htm>
- Grupo Escombros: Artistas de lo que queda (2003) 1988-2003 La Plata (Argentina): Autor.
- Guevara, J. L. y Núñez, J. (2002) Gráfica en la Calle, de Venus a Plaza España Caracas, Fundación Museo de Bellas Artes.
- Guzmán W., Ricardo (s.f) Entrevista con Felipe Ehrenberg (Artículo en Línea) Consultado el 19 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://www.origina.com.mx/numero52/felipe.htm>
- Aviles, Jaimes (2004) Colorido retrato musical de las voces de la plaza pública (Artículo en línea) Consultado el 19 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://www.jornada.unam.mx/2004/abr04/040427/02an1cul.php?origen=cultura.php&fly=1>
- Jaimes Q., Humberto (2003) Mentalidades, discurso y espacio en la Caracas de finales del siglo XX Caracas, Fundación para la Cultura Urbana.
- Lyotard, Jean-François (1998) La Condición Postmoderna (Sexta Edición) Madrid (España), Ediciones Cátedra, S.A.
- Lyotard, Jean-François (1986) La Posmodernidad (explicada a los niños) (Segunda Edición) Barcelona (España), Editorial Gedisa, S.A.

- Marchán F., Simón (1994) Del Arte Objetual al Arte de Concepto (Sexta Edición) Madrid (España), Ediciones Akal, S.A.
  
- Méndez G., Alexis (1997) Búsqueda y desarrollo de un concepto para definir el término "incomunicación" desde una perspectiva posmoderna, a través del estudio de Lyotard, Baudrillard y Vattimo Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
  
- Monsalve, Yasmín (2003) *Colores en diálogo natural* El Universal (Tiempo Libre) Cuerpo 2, página 7.
  
- Moreno, G., Puerta, J. y Saturno, P. (1998) Caracas: Laberinto de visiones Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
  
- Mujeres Públicas (s.f) Acciones (Artículo en línea) Consultado de la World Wide Web el 12 de agosto de 2004: <http://www.muje共和icas.com.ar>
  
- Perea, Roberto (2002) El teatro de calle provoca un vínculo más directo con el espectador (Artículo en línea) Consultado de la World Wide Web el 29 de julio de 2004: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/07oct/teatro.htm>
  
- Pérez, Mercedes (2004) Stencils, el heredero del graffiti (Artículo en línea) Consultado el día 2 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://www.clarin.com/diario/2004/06/20/sociedad/s-04201.htm>
  
- Phillips, Susan (1996) Graffiti Definition: The Dictionary of Art (Ensayo en línea) Consultado el 20 de julio del 2004 de la World Wide Web: <http://www.graffiti.org/faq/graf.def.html>

- Ramos de F., Consuelo (s.f) La Instalación en Venezuela (1969-1995) Historias y Protohistorias (Ensayo en línea) Consultado el 24 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://www.revele.com.ve/pdf/extramuros/vol1-n14/pag209.pdf>
  
- Ramos, María E. (s.f) De las formas del Arte Caracas, Universidad Nacional Abierta, Ediciones de la Dirección de Cultura.
  
- Ramos, María E. (1995) Acciones Frente a la Plaza Caracas, Fondo Editorial Fundarte.
  
- Ramos, María E. (2002) Fotociudad: estética urbana y lenguaje fotográfico Caracas, CANTV, C.A.
  
- Rico, Diana (s.f) Elementos de la denuncia, Nación Hip Hop (Artículo en línea) Consultado el 2 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://www.corporacionverbigracia.com/palabra/hiphop.htm>.
  
- Römer, Margot (2003) La Transestética Postmoderna Caracas, Publicaciones UCAB
  
- Sainz B., Karina (2004) Radio Bazuka toma por asalto la FM (Artículo en línea) Consultado el 3 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://www.el-nacional.com/canales/entretenimiento/MusicaN.asp?ID=817>
  
- Sandler, Irving (1996) Art of the Postmodern Era From the Late 1960's to the Early 1990's Boulder, Colorado (Estados Unidos), Ediciones Icon.

- Santalla P., Zuleyma. (2003) Guía para la elaboración formal de reportes de investigación Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
  
- Silva Tellez, Armando (1998) Imaginario urbano (Tercera Edición) Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo Editores.
  
- Silva Tellez, Armando (1988) Graffiti: una ciudad imaginada Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo Editores.
  
- Silva Tellez, Armando (1989) La Ciudad como comunicación (Ensayo en línea) Consultado el 17 de enero del 2004 de la World Wide Web: <http://www.felafacs.org/dialogos/pdf23/silvatellez.pdf>
  
- Stowers, George (1996) Graffiti Art: An Essay Concerning the Recognition of Some Forms of Graffiti As Art (Ensayo en línea) Consultado el 20 de Julio del 2004 de la World Wide Web: <http://www.graffiti.org/faq/stowers.htm>
  
- Tamayo, Ramón (2003) El Teatro de calle y la Narración Oral (Ensayo en línea) consultado el 26 de julio de 2004 de la World Wide Web: [www.circulocuentos.com.ar/boletines/mayo2003.htm](http://www.circulocuentos.com.ar/boletines/mayo2003.htm)
  
- Terra (2004) Historia del Festival Internacional de Teatro (Artículo en línea) Consultado el 14 de agosto de 2004 de la World Wide Web: [www.terra.com.ve/fitc/historia/](http://www.terra.com.ve/fitc/historia/)

- TSP (2004) Proyecto del TPS para el Foro Social Mundial (Artículo en Línea) Consultado el 2 de agosto de 2004 de la World Wide Web: <http://proyectotrama.org/00/ASOCIADOS/WSF/valija.htm>.



**Anexo A**  
**Entrevista a William Niño**

## **Conversación telefónica con William Niño Araque**

**Arquitecto**

**31 de julio de 2004**

**¿Qué significa para ti el concepto de “ciudad como espacio para la creación? ¿Cómo se aplica en Caracas?**

La pregunta es muy amplia. Mira, la ciudad como espacio para la creación tiene como dos instancias, no me gustaría dividirlo así en instancias, pero tiene como dos áreas. Una que es la ciudad misma, que es salir al campo abierto y actuar, que es un campo gigantesco de creación, porque es el campo donde actúan los arquitectos, los urbanistas los planificadores, los artistas, los paisajistas, y hay una visión muy limitada del arte, pensando que el arte es solo la estatuaría o la decoración o la escultura. Y resulta que la creación es amplísima, hay obras de arte que provienen de cosas que no están propuestas como obras de arte, de la planificación misma, o del diseño, de la ingeniería, del paisaje, de la siembra de especies vegetales y terminan siendo obras de arte. Se van convirtiendo en el tiempo.

Lo otro es que la ciudad también es un medio, de manera que la ciudad es un tema de reflexión, esa sería la segunda instancia. Entonces uno toma la ciudad y a partir de ese tema de la ciudad, de la multiculturalidad, de la complejidad, de los híbridos, de los espacios ambiguos que generan todo ese mosaico gigantesco y complejo de culturas, pues uno se retira y hace la obra. Entonces es la reflexión de escritores, ensayistas, pintores, fotógrafos, artistas que utilizan la ciudad. Una muestra de ello es lo que está haciendo ahorita Alexander Apóstol en la sala Mendoza, es la ciudad el tema de reflexión. Una muestra de lo otro sería la ciudad modificada, la ciudad en la que se actúa, la ciudad que se hace, que fue Villanueva cuando hizo la Ciudad Universitaria, o Cipriano Domínguez cuando hizo las Torres del

Centro Simón Bolívar, o Carlos Gómez cuando actúa sobre el Parque Vargas, o Soto cuando realiza una Obra, o Alejandro Otero cuando monta una obra sobre la Plaza Venezuela.

Yo siento que la ciudad en términos más convencionales, como lugar, para ser embellecido con obras de arte ya está adquiriendo como un cansancio, eso corresponde un poco como a una actualización de lo que en el siglo XIX fue la estatuaria, y la creación de los espacios conmemorativos. Yo creo que la ciudad se ha complejizado de tal manera que hay un desencanto sobre las posibilidades de la igualdad social, el hombre del siglo XX demostró el fracaso de la modernidad, las utopías de la igualdad, toda una cantidad de cosas, que hacen que la obra de arte no sea vista como una cosa exclusivamente placentera. La manera de exacerbar los conflictos, las tragedias, la melancolía, las patologías, también tiene que ver con el arte. El arte no sólo es bello y bonito desde una perspectiva romántica. El arte también tiene atado a su condición y a su vocación, a su perspectiva, no solamente la elegancia en términos convencionales, el arte tiene atado la miseria y el dolor y eso yo creo que es la tragedia a su vez de lo sublime, de manera que todo lo que representa la ciudad de hoy con todas sus contradicciones más violentas e impunes, es el territorio para que actúen los artistas. Entonces, ahí hay una perspectiva gigantesca de comportamiento para las próximas décadas, dónde arte no se va a limitar a abrir una perspectiva serena, sosegada, para colocar acentos de belleza en el paisaje, sino que el arte va a tener también el compromiso de acusar, poner los acentos sobre las miserias más dolorosas de comportamiento y expresión de la sociedad contemporánea.

**Consideras que en Caracas existe una tradición y práctica consagrada del arte fuera del museo.**

Considero que Caracas es un territorio extraordinario para la intervención del arte. La naturaleza misma actuó con la creación de un paisaje litoral, un paisaje interno, un paisaje de montaña, con toda la maravilla que representa el trópico, el caribe, las lluvias torrenciales y las especies vegetales de un escenario paradisíaco para la localización de una ciudad en medio de un paisaje arcádico. Esa Arcadia maravillosa, tuvo la posibilidad de ir creciendo a partir de grandes proyectos que tienen cierta coherencia. A pesar de lo que se dice de la anarquía, tienen coherencia, y han generado una ciudad con una posibilidad de crecimiento según la perspectiva de la sociedad occidental, del renacimiento y la ciudad moderna y la ciudad latinoamericana muy particular. En ella han actuado grandes momentos y grandes arquitectos y artistas y han hecho de la ciudad una vocación para que ella se entienda con el arte en el espacio abierto. Hay obras extraordinarias, está el ejemplo de la Ciudad Universitaria, están los ejemplos titánicos del Círculo Militar, y el Paseo Los Próceres, las escalas de la Avenida Bolívar, el Humboldt en la cúspide de una montaña, los viaductos, los túneles, ahí hay todo un ejercicio de arte aplicado desde la ingeniería, la vialidad, todas cosas que no se han podido descubrir y que representan un laboratorio de formas y comportamientos que históricamente se califican y adquieren un valor de obra de arte.

Yo lo que creo es que últimamente estamos viviendo una avalancha de miseria que nos ha impedido valorizar todo lo que se ha construido hasta años recientes. Esa avalancha de miseria nos ha distanciado del arte y los artistas no han utilizado esa misma miseria como acusar con obras de arte lo que está sucediendo, acusarlo desde mi perspectiva ya convencional porque yo si creo en la ciudad occidental y creo en la ciudad de los espacios abiertos, de los espacios públicos, del encuentro con una naturaleza vestida y elegante y amatoria del arte, yo creo en esa naturaleza. La otra naturaleza, la naturaleza del arte vinculado a la miseria que es inobjetable y es

igualmente válida, es muy dura, yo me niego a entenderla. Pero la ciudad ahorita está en un proceso de pérdida de su capacidad imantada de ciudad. Entonces a lo mejor esa fuerza que imante la ciudad la debe remitir el arte, es una perspectiva para los próximos años.

**Es una realidad que muchas de las intervenciones que se hacen en la ciudad son realizadas de manera hostil, no son planificadas. Es el caso del graffiti, como uno de los más importantes. ¿Tú crees que esto forma parte de una concepción estética urbana?**

A mi el graffiti me parece que es una, la única tal vez, expresión contemporánea del arte que se ha aplicado. El arte corresponde también a esa visión que yo te digo, lo que está en contradicción con el esplendor de la decoración y la serenidad. El graffiti proviene de señalar las miserias, o si no de señalar el autismo o la contemporaneidad desde otras perspectivas, desde la perspectiva de una nueva tribu, que es la tribu de los jóvenes metropolitanos, que es también muy importante y valiosa, es tan valiosa como las perspectivas de los renacentistas o tradicionales, los modernos latinoamericanos, o de los progresistas a ultranza, o los convencionales formales, o los estetas crónicos. Todos los grupos se tienen que expresar. Yo viendo un poco a la estética crónica, de la estética a toda costa, una estética placentera, pero los jóvenes contemporáneos exigen una expresión, que hasta ahora esa clase social, por definirla de alguna manera, ese grupo social, no se expresaba en la ciudad. Siempre se ha expresado el poder, las élites, siempre ha habido como un sistema formal de expresión del arte. Esa expresión pues tiene un comportamiento, anárquico, autista, de guerrilla, subversivo y en otros casos no. Y que está unido a informaciones que provienen de otras latitudes, de los japoneses, de los neoyorquinos, de las grandes ciudades, está atado al metro, a lo oscuro de la ciudad, a la

vandalización en algunos casos, en otros casos a la expresión. Entonces me parece que el graffiti es absolutamente válido y estimulante además. Entonces habría que buscar mecanismos para que convivan porque es la expresión de hoy, es una de las expresiones de hoy.

**¿Crees que existen otras manifestaciones de este tipo de arte que viene de la calle, como los malabaristas, por ejemplo?**

Más o menos, no la conozco mucho. No la entiendo mucho. Lo único es que junto con las expresiones de los grupos anárquicos civilizados, que son los que merecen respeto, está la expresión de los técnicos, de los expertos en ciudad, que también merece respeto, y además es su trabajo. Los expertos en paisaje urbano, en iluminación, en especies vegetales, en normas para la publicidad.

La publicidad, es el otro medio de expresión del arte que ha entendido la escala de la ciudad con más intensidad y acierto que los mismos artistas, y a mi me conmueven esas vallas gigantescas colocadas en puntos estratégicos del paisaje, en algunos lados compiten con el paisaje y le hacen daño al paisaje, pero en otros lo reavivan, acentúan y enriquecen, musicalizan la ciudad. Frente a tan mala arquitectura, hay vallas publicitarias que para mi son más importantes visualmente.

**¿Cual crees tú que es la perspectiva con respecto al arte en la calle en la ciudad de Caracas?**

Ahorita en Venezuela estamos en un momento muy oscuro, no se cual es la perspectiva. En Caracas especialmente creo que la perspectiva ya se ha dicho muchas veces, que el futuro de la ciudad está en su pasado, en su pasado reciente, hay que retornar a una valoración de todo, de las escalas

del paisaje caribe y tropical, de la condición de mar, de la condición del discurso que expresan las zonas informales, los barrios marginales, los ranchos, la buhonería, todo eso requiere una redimensión desde una perspectiva del arte también. El desafío es involucrar, hacer de todo eso un discurso de la ciudad donde no quepa la tragedia la violación, los violadores, los saqueadores, las invasiones, porque todo eso está vinculado con la buhonería, con la especulación del espacio público, con la especulación de los promotores que hacen edificios donde no caben a dimensiones que no caben. Entonces hacer como todos, lograr como una armonía, me parece que es el gran desafío para hacer que la ciudad tenga un gran sentido porque me parece que el destino de la ciudad contemporánea es el fracaso pero no es así. Las ciudades latinoamericanas se han recuperado y ahí están los ejemplos de Bogotá, de Guayaquil, de Santiago de Chile, de Buenos Aires, que son ciudades que cada vez están mejor, Sao Paulo y Río de Janeiro, por qué Caracas está condenada a un fracaso teniendo un escenario infinitamente mejor, entonces yo creo que allí hay una convivencia del arte que es necesaria para los próximos años.

**Anexo B**  
**Conferencia dictada por María Elena Ramos**  
**Fundación Provincial**

## **Resumen de la Conferencia dictada por María Elena Ramos**

### **El Arte en la escena urbana Latinoamericana**

#### **Fundación Provincial**

**9 de junio de 2004**

Existen un conjunto de variables que determinan la relación del arte con la ciudad propiamente latinoamericana, algunas de ellas son las siguientes:

- El subdesarrollo visible
- El crecimiento y estetización de algunas urbes latinoamericanas y paralelamente, el progresivo deterioro de otras
- Las revoluciones de izquierda o las dictaduras de derecha
- Las migraciones y exilios económicos y políticos
- La desasistencia, vulnerabilidad y violencia en cualquier ámbito
- Las constantes crisis
- El constante cambio y la necesidad de adaptarse al mismo
- La discontinuidad
- La fiesta y las tradiciones populares
- La naturaleza
- La precaria educación
- Lo sagrado y lo desacralizado

Haremos ahora un breve “recorrido” por intervenciones artísticas en ciudades latinoamericanas. (Un segundo grupo de artistas los veremos después en imágenes)

En Panamá un grupo de artistas intervienen la ciudad en el proyecto CiudadMultipleCity, de los curadores Gerardo Mosquera y Adrienne Samos, que ya desde el propio título alude a la doble cultura lingüística del país, a la ambigüedad cultural y la multiplicidad que aquí llaman la “multiplicidad” .

En Panamá Brooke Alfaro, un artista que trabaja en el interés antropológico, realiza un video –Nueve- que sacude el piso de la comunidad, al poner a cantar a dos bandas rivales de barrio y luego mostrar de tal modo las imágenes que, para los efectos, los mortales enemigos “cantan juntos”. Una experiencia que genera nuevas exigencias y expectativas de integración, por parte de la gente de los barrios en donde las dos bandas son un azote.

En Managua, la artista costarricense Priscilla Monge realiza su performance en un vehículo con altoparlante, y a la manera de los que anuncian los mítines electorales o la venta de productos comerciales, va leyendo lentamente poemas de grandes autores universales, o nacionales de dimensión universal, como Rubén Darío.

En Buenos Aires, el “grupo de arte callejero” GAC, preocupado por los temas políticos y sociales, deja señales en las calles donde habitan “los genocidas” del período militar.

En Caracas se sufre el síndrome de la diosa en la autopista. La amenaza de traslado de la escultura de María Lionza genera un inusual escándalo que la prensa cultural consigna diariamente durante meses, movilizándolo a muy distintos grupos -arquitectos y urbanistas, artistas, autoridades locales, tribunales de justicia, ciudadanos corrientes, seguidores de cultos religiosos-. Lo que se moviliza aquí es una compleja trama: a la vez el sentido de identidad cultural, el de religiosidad, el de apego por los sitios urbanos arraigados, el de la memoria de un pueblo.

En varias ciudades de Venezuela un grupo de artistas, reunidos como “Gente de la Cultura”, convoca a las personas para unir, a través de la costura en plazas y parques, un río de banderas, y con él recorre calles y autopistas en interminables filas humanas que, en momentos de fuerte polarización y radicalidad ideológica, elevan con sus brazos la inmensa bandera del arte como protesta política. Finalmente el río de banderas es decomisado una

noche, con lo cual la policía participa y da una forma de cierre a este evento colectivo.

En Perú también se mueven las banderas. El Colectivo Sociedad Civil extiende desde Lima a todo el país el proyecto Lava la bandera: “un ritual participativo de limpieza patria”, creado inicialmente como reivindicación de la Plaza Mayor como la casa de todos, en el decir de Gustavo Buntinx, uno de los actores del proceso. Fue este uno de los trabajos artísticos “duros” en las postrimerías del gobierno de Fujimori. Empezaron lavando banderas en fuentes públicas y continuaron lavando emblemas de municipios o estandartes de distritos, uniformes del ejército, la propia constitución fujimorista o hasta la bandera del “Japón, deshonrado por la protección otorgada al mandatario prófugo”.

En Cali los desplazados cuentan los dramáticos relatos de sus violentas migraciones de ciudad en ciudad en su país en guerra, en forma de canciones que improvisan al instante para videos -profundamente conmovedores por sus contenidos humanos y por su sensible forma estética- que son luego divulgados en espacios públicos.

En La Habana varios artistas hacen seguimientos individuales de las edificaciones de su ciudad, dejando sutilmente su sentida constancia: a la vez de su belleza y de su ruina.

Un artista colombiano elige vallas vacías de las ciudades latinoamericanas, así como fachadas cerradas de locales, en una decisión fotográfica que remite al asunto temático: el problema económico, el debilitamiento de las fuentes de empleo, la escasez de producción, de mercado, de anuncio.

En La Asunción la artista Paola Parceriza muestra cómo el Hospital del Seguro está “herido” –de corrupción, de desasistencia- al intervenirlo con bandas que simulan inmensas cascadas de sangre que caen abundantes desde los pisos más altos.

En Sao Paulo se han realizado cuatro ediciones del encuentro ArteCidade. De la última dice Aracy Amaral, crítica brasilera: “Este grito que es ArteCidade IV, que expone los intestinos de la ciudad (y huelen mal...o nos asombran por su vitalidad) es un proyecto sin término”.

Antes de pasar a ver algunas imágenes del arte contemporáneo en ciudades de América Latina, quiero recordar algunos artistas venezolanos que fueron pioneros en este tipo de manifestaciones. Pedro Terán, con sus experiencias Huellas o Caminando un año, en Londres; Diego Barboza, con sus Muchachas con Redes, en Trafalgar Square, o con El Ciempiés, durante manifestaciones políticas en Hyde Park, en Londres. Carlos Zerpa, con sus performances callejeros sobre la patria, la violencia, la religiosidad, que sufrieran en su momento la represión policial. O Juan Loyola.

Y otro tipo de arte urbano ha tenido Caracas: La integración de arte y arquitectura en nuestra Ciudad Universitaria es un caso de estudio para los analistas de este tema en distintos lugares del mundo. O, más recientemente, obras urbanas como la Escultura Cívica de Otero, la Fisicromía de Cruz-Diez, la Esfera de Soto, o el Mural de Zapata en la autopista han sido y son también paradigmáticas y motivo de distintos tipos de reflexión.

**Anexo C**  
**Entrevista a Macjob Parabavis**

**Entrevista a Macjob Parabavis****Artista Plástico y Profesor de Arte Contemporáneo****10 de agosto de 2004****¿En qué consiste tu obra actualmente?**

Mi trabajo es algo que se va haciendo un proceso diariamente. Mi obra es parte de lo que me ha formado y de lo que quiero formar. Va en distintas direcciones y estas direcciones tienen que ver primero con mi condición de artista, el rol del artista, lo que se entiende hoy en día como obra de arte, el concepto de arte, pero sobretodo me gusta abordar aquellas cosas que quedan fuera de lo artístico convencionalmente o institucionalmente, o lo que está antes de lo artístico y para ello me he valido de material que he compilado en la calle, evidencias más allá de lo que es propiamente taller, instituciones, este tipo de cosas. De decirte así con palabras precisas en qué consiste mi trabajo, no puedo, porque no te voy a decir, mi trabajo es esto porque no tengo setenta años. Pero más o menos lo que te puedo decir es que mi trabajo va hacia lo que son representaciones contra culturales, poner en antagonismo, o poner polos en oposición, ponerlos en tensión, crear tensión con los trabajos. Tensiones, más allá de lo que significa contemplar una obra y poder apreciar su parte formal, bella, es más que todo el contenido, me enfoco mucho hacia el contenido de los trabajos y la relación que hay entre espectador y representación, o espectador y aparición.

**Algunos ejemplos de tu obra**

Recientemente hice un performance en forma de charla que se llamó “Charla de comida vegetariana para carniceros” donde asistieron carniceros de la candelaria, fue dictada por una cocinera y un nutricionista, se hizo en el

Museo de Bellas Artes, en un evento que se llama “Como en la Tele” que es hasta diciembre, donde están invitando a artistas que realicen distintos tipos de experiencias artísticas más allá de lo que es el museo en sí como institución. Se me dio esa oportunidad, en ese momento yo tuve que visitar 47 carnicerías y fue duro para mí porque es casi una labor titánica, quijotesco tratar de invitar a un carnicero, porque ellos creen que es una broma, no están vinculados mucho, no tienen casi cultura artística, entonces ese fue uno de los retos más importantes. Al final de la charla se entregaron certificados de participación avalados por la institución tal y cual como si fuera una charla normal. Por supuesto, un certificado a quienes dictaron la charla y un certificado a los participantes, en este caso los carniceros.

Fue muy divertido. Básicamente la idea de ese trabajo era vincular dos realidades que aparentemente no tienen relación pero que sí la tienen por el hecho de comer y por el hecho de que yo creo que hay que tener un estómago silvestre o más o menos un estómago que tenga cierto tipo de capacidad de adaptación a las circunstancias en que tú te encuentres. Creo que a veces esas nociones de que más carne o más vegetales, son más posturas digamos, más complejos y de vanidad que otra cosa. Entonces bueno de ahí me vino ese trabajo que realice recientemente en el MBA.

Hay otro trabajo que voy a mostrar ahorita en esta edición de este año del Salón de Arte Nacional Aragua, yo tengo aquí parte de la maqueta en una revista que te puedo mostrar, que es un trabajo que se llama “Soluciones Habitacionales”. Tiene que ver mucho con mi vida en lo que es en sí mi tiempo nómada, porque en mi trabajo hay un tanto de eso, del nomadismo.

### **¿Cómo llegas a este tipo de prácticas?**

Por lo general, lo que es experimental, lo que es devenir, es segregado por las instituciones y se trabaja en lugares alternos como universidades,

colegios, centros alternos, etc. Después la institución lo toma cuando pasa un tiempo como de cinco, quince, diez años. Digamos que es difícil aquí en Latinoamérica, sobretodo en Venezuela, que poco a poco se vaya dando esa aceptación documental, esa aceptación de la institución oficial con respecto a las prácticas artísticas experimentales. Todavía se sigue rindiendo mucho culto al objeto como arte, a la cosa preciosista, a la cosa delicada, a la cosa bonita, a la cosa que se tiene que ver bien. Creo que eso mientras se siga pensando en esa forma, que no son todos por supuesto, pero que es una gran cantidad de personas, no hay desafío, no hay osadía, no hay riesgo, y creo que parte esencial de lo que es arte, es eso, asumir retos, cosas desafiantes. Desafiantes en términos sensibles e intelectuales, no desafiantes de destruir la ciudad.

**¿Entiendes a la ciudad, específicamente a la ciudad de Caracas y a sus calles y espacios públicos, como un lugar para la creación?**

Sí, yo creo que la calle es una extensión de mi estudio o de mi taller, por ahora. Mi taller comprende tres partes, mi mente, mi casa y la calle. Por supuesto que la calle me da unas cosas que no realizo en mi casa y así sucesivamente. La calle por la clandestinidad, me parece muy importante aquello que es misterioso, aquello que está detrás de. Aquí hay como varias caras de la ciudad, y precisamente me gusta esa parte de la ciudad que no se ve en los periódicos, que no se ve en los medios de comunicación, por lo general y también me gusta eso que está ahí siempre frente a nuestros ojos pero que uno de una forma u otra puede tomarlo y puede trabajarlo sensiblemente. La ciudad cada día me asombra, cada día la miro con ojos nuevos, soy como un niño ante la ciudad, no me agoto de vivir la ciudad. Soy cien por ciento urbano, veo todo lo que se produce en la ciudad, el fanatismo,

el hacinamiento, la super población, la velocidad, la decadencia, el lujo, todo los contrastes, los veo, los choques.

**¿Crees que el arte que sale del museo asume atribuciones extra artísticas, más allá de la estética, de lo bello, del preciosismo?**

Yo te voy a decir algo con respecto al museo. El museo es un mausoleo, sacraliza los objetos artísticos cuales sean, llámese documento, llámese objeto u otra cosa. Lo que realmente se da como prácticas experimentales o prácticas limitadas o disolución de fronteras, de los muros del museo, no suceden en los museos. Como te digo, los museos primeramente segregan y después ellos toman lo que en un momento se dio y que debieron tomar en su tiempo. Eso ha ido cambiando relativamente sobretodo en Europa y Norteamérica, donde hay mucho más aceptación, ya hay museos para instalación o performance, específicamente para eso. Aquí nosotros estamos bastante atrasados con respecto a eso, de hecho algunos artistas, no todos, creen que el que aquí se dedica a una disciplina artística del arte de acción, cualquiera que sea happening, body art, todo eso, que ya también es un término clásico llamarlo así porque simplemente es arte de acción. Definir esas cosas era necesario en el arte moderno, o a finales del siglo XX, ya no importa definir eso porque no interesa, no importa tampoco si tu trabajas con arte conceptual, o con minimal, porque tampoco interesa, los lenguajes están cruzados, todo está cruzado. Entonces, yo creo que el museo por lo menos aquí, le ha costado bastante asumir esa posición, siempre hay una reticencia, una resistencia a aceptar cosas que de alguna forma u otra induzcan a nuevas posibilidades expresivas y le dan sobretodo cabida a las personas que más o menos tienen cierta consagración y cierto reconocimiento en lo que es el arte de acción en Venezuela. Cosa que bueno, ya tuvieron su tiempo, me parece importante como referencia

histórica pero hay personas, otras más, que están haciendo cosas más lanzadas, con más impacto y el museo es una camisa de fuerza. Aquí los artistas muchas veces son irrespetados por parte de las mismas personas que trabajan fuera de los museos, un artista en Norteamérica o en Europa es un señor, te respetan porque eres visionario, estás creando, estas viendo el mundo desde otra perspectiva, es como un científico. Eso aquí no lo pueden entender, entonces uno de alguna forma tiene que hacer valer su condición de artista como crítico para poder cuestionar a esas personas, que no se dan cuenta y que asumen más a veces su rol laboral más como un “divismo” o una posición frívola ante una realidad concreta que es Latinoamérica, trópico, calor.

**¿Crees que existe en Caracas y en Venezuela una tradición y práctica consagrada de este tipo de arte de acción?**

Mira no hay eventos así como decirte un festival automotriz, que se hace todos los años en Caracas, no existe eso. Este tipo de eventos dedicados al arte de acción no ha tenido continuidad, hasta ahora no son eventos como política cultural de Estado, porque en Venezuela mientras no exista una Política Cultural de Estado va a seguir sucediendo la discontinuidad. Es decir, un gobierno hace las cosas de una forma, otro las hace de otra forma, no es por ejemplo como en Francia que existe una política cultural de Estado y los eventos que se hacen, se hacen todos los años. Aquí no existe eso y lo que se ha dado, se ha dado durante los años setenta, ochenta... Se ha dado más que todo por artistas que se han puesto de acuerdo junto con curadores, junto con críticos de museos, de galerías, para la realización de un evento. Uno de ellos fue por ejemplo, Marco Antonio Etedgui, fue un actor muy importante que además organizó eventos; Claudio Perna, Juan Loyola, Antonieta Sosa, que ha formado parte de eso, entre otros artistas. Pero los

museos deberían tener una sala, como un observatorio, o una zona libre, o una zona digamos de distensión para que ahí se produzca constantemente, o por lo menos dos o tres veces al año, producciones artísticas contemporáneas experimentales, sobretodo donde este el arte de acción.

**¿Crees que la idea de “Ciudad como espacio para la creación” o “ciudad como museo” se refiere únicamente a la ciudad intervenida por artistas consagrados como tales?**

No siempre porque, qué es un artista consagrado, alguien del cual se conoce su nombre. Ser un artista consagrado no significa que todo lo que hagas es bueno. Hay gente anónima que hace cosas muy buenas. Si eres artista consagrado es porque tienes años, tienes trayectoria y tienes obras importantes, tienes investigaciones importantes, pero no significa que todo lo que hagas es bueno. Ahora, yo creo que he visto más cosas anónimas en las calles que a mi modo de ver son artísticas, que trabajos de artistas consagrados venezolanos. Por ejemplo, he visto gente que trata de darle adornos a los árboles, gente que agarra y se la pasa construyendo como tipos de casitas cerca del Guaire. Existe, yo me he dado cuenta como una etnografía urbana, gente que de alguna forma siendo nómada, o siendo clandestina, hace la subcultura de la ciudad, construyendo casitas, poniendo carteles. Una cosa que me llama mucho la atención es por ejemplo, los tipos de anuncios, siempre estoy viendo los tipos de anuncios que se publican, mecánicos o manuales, eso es un gran potencial en cuanto a expresividad y en cuanto a idiosincrasia. También ese desenfado o esa crispación política de la gente de escribir ideas y pensamientos en las paredes, también me parece impactante, que son muchas veces denigrantes y ofensivas con relación a personajes políticos o gente del medio artístico, eso también me llama la atención. Es decir, si nosotros vivimos en una cultura de la imagen y

estamos sobre saturados de ella porque hay cable, porque hay Internet, yo creo que si tu eres artistas y trabajas cualquier y tipo de imagen, llámese grabado, fotografía, pintura, video, eso tiene que de alguna forma superar esa sobresaturación de imágenes, no puede pasar desapercibido, porque es algo que si, formalmente es bello, pero hasta ahí y ahorita el arte es más información, es más idea, es más confrontación.

**¿Consideras que existe un arte callejero en Caracas? En ese caso ¿En qué consiste?**

Mira, que si hay un arte callejero. Te podría decir que hay personas que le interesa el arte en la calle y hay personas que hacen arte para la calle y que hay personas que hacen arte desde la calle. Aquí, de manera extensiva no hay ese arte callejero como tal, nosotros no podríamos hablar de que todos los graffiti que se ven en la calle forman parte o constituyen parte de arte callejero. Los graffiti forman parte del imaginario colectivo de nuestra ciudad pero no son necesariamente algo que está planteado como arte callejero. Creo, por nuestros quinientos, seiscientos años de historia que aquí se pueden hacer muchas más cosas y quedan más cosas por hacer con respecto al arte callejero. Por ejemplo, yo ahorita estoy conformando un grupo de trabajo con un amigo que se llama Balacera. Nosotros tenemos una serie que es seleccionar aproximadamente más de veinte, treinta vallas publicitarias y chorrearlas todas con pinturas de aceite. Otras piezas que son líneas de neón o líneas fluorescentes en espacios grises de la ciudad. Cosas así por el estilo porque abordar la ciudad aquí no es tan fácil tampoco porque, primero por la inversión que tu haces en cuanto al tipo de trabajo y también que tienes que buscar de manera estratégica en qué parte de la ciudad y cómo lo realizas. Sí hay personas y se sabe de personas en Venezuela que tuvieron mucha relación con lo que es desarrollo de trabajos

de arte callejero, Juan Loyola fue uno, Claudio Perna también hizo arte en la calle, un señor que le dicen El Grillo que hacía graffiti también, entre otros. Pero quedan muchísimas cosas por hacer, muchísimas. Te lo digo por la información que yo he tenido y que he visto con relación con respecto a México, a Brasil, a Argentina.

**En tu opinión ¿En qué momento se encuentran estos movimientos artísticos, en tu caso el arte de acción? ¿Hacia dónde crees que va?**

No te lo puedo responder porque tendría que sacar mi cabeza fuera del planeta y ver dónde está. Lo que te puedo decir es que ahorita hay personajes, artistas internacionales contemporáneos que son como un Steven Spielberg en el arte de acción. Ya el arte de acción, aquí en Venezuela lo que se conoce como lo que fue en los años setenta y ochenta, ya eso está desfasado totalmente. Si tu te pones a investigar sobre el arte de acción contemporáneo te vas a dar cuenta que son cosas más sociopolíticas, más geopolíticas, cosas de mayor contundencia. Independientemente del grado de provocación que tengan. Siempre hay allí uno que otro que tienen grados de provocación pero hay otros que son más digamos, más directos. Yo lo que te puedo decir es que ya se han formalizado en el mundo los estudios y los espacios para esta práctica artística. En Holanda, en Austria, en España, ya existen estudios de postgrado Performance, existen instituciones que se encargan de la difusión, promoción e investigación del Performance, existen galerías y museos donde tienen espacios exclusivamente para instalaciones y Performance. Se puede decir que ya eso constituye una disciplina formalmente establecida en otras partes del mundo y donde es natural trabajar en ello y tiene el mismo valor que tiene cualquier objeto artístico llámese pintura o escultura. Hay un punto bien importante que ha sucedido aquí en Venezuela, no todos, pero la mayoría de los artistas que han

trabajado en el performance son descalificados y desprestigiados porque otros artistas creen que la persona que hace ese tipo de trabajos no investiga, o improvisa, o hace cualquier cosa, o no es visceral, o prescinde de lo manual para hacer algo artístico, y resulta que no. Realmente hacer un performance es algo bien complejo, porque de alguna forma eso que estas tratando de armar como conjunto tienes que llevarlo a un grado de simplicidad que pueda hacerse digerible y que de alguna forma pueda llegar como impacto, no como comprensión sino como impacto. De un artista que te podría mencionar, que es una referencia importante a nivel internacional, es un norteamericano que es esposo de Bjork, que se llama Matthews Barney, el ha hecho unos performance maravillosos, y más allá hay otro que se llama John Boo, y otro que se llama William Poppe, otro que se llama Bob and Roberta Smith, que es un solo señor que tiene dos nombres, entre otros. De hecho hay festivales internacionales en México, en Inglaterra, en Estados Unidos, en distintas partes del mundo donde participan personas de todas partes del mundo. Se entregan premiaciones y todo, e inclusive se entregan becas para desarrollos de trabajo de investigación sobre el performance. Es decir, que eso ya en otras partes del mundo está bien establecido, incluso hay editoriales que se encargan si tu tienes un cuerpo de trabajo sobre el arte de acción de cinco a diez años hay editoriales que se encargan dependiendo del tipo de trabajos que sean, de publicarte un libro con todos tus trabajos. Ahora, te digo esto sin ánimos de que creas que la forma en como sucede la producción artística y es promocionada industrial y comercialmente es mejor que aquí, no, simplemente es distinto porque son dos realidades distintas. Pero lo que si te puedo decir es que aquí podría ser mucho mejor de lo que es y que el atraso no es un atraso material, es un atraso de mentalidad y hay que realmente entender que siempre van naciendo nuevos procesos con respecto a lo que ya se conoce y que hay que brindar el mayor apoyo y el mayor respaldo posible a las cosas que van

emergiendo y que son frescas, sobretodo que son frescas, porque hay mucho digamos mucho culto a brillos falsos.

**En cuanto a ciudades como Buenos Aires, Sao Paulo, Ciudad de México, ¿sientes que están un paso adelante con respecto a Caracas?**

Yo te puedo decir algo, en los libros que yo he revisado de arte contemporáneo y de artistas de acción, por lo general los artistas que salen de Latinoamérica o son mexicanos, argentinos o brasileros, y una que otra vez un ecuatoriano o un guatemalteco o un cubano. Eso te dice algo, no te lo puedo responder pero te dice algo. Y a parte de eso, hace falta mayor difusión del arte contemporáneo en Venezuela. Recuerda que no es que nosotros somos una cultura de dependencia de identidades, pero digamos el arte está avanzando de una forma en el exterior y aquí estamos avanzando de otra y nosotros no podemos creer que vamos a avanzar al mismo ritmo o al nivel que está aquello porque bueno obviamente la economía es otra, la sociedad es otra, los niveles de organización son otros. Pero lo que si te puedo decir es que llegar a esa parte donde ya confluye lo internacional, significa básicamente que tú estás inducido has llegado a un lugar o a un sistema artístico donde se supone, o se entiende, o se cree, o se ve que lo que están ahí son artistas importantes y que son los mejores, o están entre los mejores.

**Anexo D**  
**Entrevista a Jorge Parra**  
**“Domingo Mondongo”**

**Entrevista a Jorge Parra****Actor y Malabarista argentino****Nombre Artístico: Domingo Mondongo****23 de Agosto de 2004****¿En qué consiste tu trabajo?**

Yo soy actor pero acá hago una función de circo teatro que tiene que ver con la juglaría, que hago malabares, una función de humor con malabares.

**¿Cuánto tiempo llevas haciéndolo?**

Teatro llevo desde los dieciséis años. Esta función no, esta función tiene como cinco años, más, tiene como cinco años así con malabares pero tiene como nueve años sin malabares. Hace cinco años que hago malabares más o menos bien. Pero antes lo que hacía era más cortito y tenía otras cosas que ahorita no tengo, pero no tenía malabares.

**¿Dónde y cómo aprendiste?**

Yo estudié. Lo que más vas a ver en la función es Clown que es payaso en inglés, nada más que se usa el término clown porque suena más bonito supongo. Porque uno no asocia con el payaso la palabra clown, aunque en eso los ingleses deben estudiar payaso en ves de clown. Estudié en Argentina, después de haber estudiado actuación estudié clown, cabaret, comedia del arte, todo eso. Malabares aprendí en una escuela pero haciendo talleres, no haciendo la escuela completa. También hacían talleres de acrobacia, de otros elementos, de globo-magia, de zancos. Pero realmente donde aprendí es con la gente porque como que los malabaristas, como

somos muy pocos nos sentimos así como de la familia y donde nos vamos cruzando nos ponemos a jugar, nosotros no le llamamos practicar sino, nos cruzamos con alguien y decimos “vamos a jugar”. Lo tomamos como algo lúdico y nos ponemos a jugar y jugando nos vamos enseñando.

### **¿Cuántos sitios has visitado realizando estas funciones?**

Recorrí Argentina mucho, después subí por Chile, estuve en Bolivia, en Bolivia estuve mucho, después me fui, bueno yendo y volviendo, volvía a Argentina, subía, después hice Bolivia, Perú, Ecuador, de vuelta a Argentina, después subí de vuelta hasta Colombia, Venezuela y de Venezuela he ido a Dominicana, dos veces a Argentina también de vuelta, y esos son los que conozco.

### **¿Consideras este tipo de prácticas arte callejero? ¿Por qué?**

Es que el arte es todo un concepto, que se yo por ahí entras a los museos y ves algo que si vuelves a encontrar en la calle lo patearías no lo levantarías, y vos decís, esto es arte y vale fortuna tal vez. Es una cuestión de concepto también ¿qué es arte? También se trata de ver si está creado como arte. Esto sí, esto está basado en la juglaría. De las más antiguas experiencias que tiene el teatro la juglaría es una de ellas. Cuando el artista se basaba en trabajar generalmente de a uno en la calle transmitiendo su experiencia, algunos a veces lo hacían a través de la música, del canto, algunos a través de malabares, siempre fue necesario para los juglares tener muchas herramientas, porque estaban ellos frente al público pelado, sin nada. Ahora a lo mejor es mucho más fácil. Yo tengo sonido por ejemplo, ya tengo otra herramienta que en aquel momento un juglar no tenía, entonces tenías que pararlo arriba de una mesa y tratar de atraer el público y acá yo hago una

función, yo tengo instalado el sonido, entonces el público más o menos ya sabe donde pararse. Obvio que hay que utilizar lo más posible de tecnología, todo lo que sirve para hacer que la función se vea más bonita. Yo estoy de acuerdo con que la gente use la tecnología para hacer la función y no que se vea más o menos, como que un folclorista o un cantante no use micrófono, porque bueno antes no se usaba micrófono, siendo que eso va a mejorar su espectáculo.

### **¿Cómo y cuando se consolidan las prácticas del teatro de circo, de los malabares en las calles de Latinoamérica?**

Mira, hace aproximadamente unos doce, trece años por Argentina aparecen los malabares. Yo te hablo de lo que conozco, que igual los primeros que empezaron con los malabares estaban por el sur. Eso tenía que ver por esto de que en ese momento España estaba barato y Argentina tenía una moneda fuerte y entonces era como un viajar para allá para Europa y los espectáculos callejeros en Europa son muy comunes, pero muy comunes, de hecho, hay gente que por ahí ve mis funciones y dice “uy, ¡qué fino! Igual que en la Rambla de Barcelona” pero si lo ven aquí en Caracas, acá en la Plaza de los Museos o en cualquier lado suponen que no, que es otra cosa. Pero cuando lo asocian con la Rambla de Barcelona, con las plazas de París, entonces “uy qué fino, como en Europa”, la gente te dice “como en Europa”. En Argentina también se toma de ahí, se agarra y se empiezan a hacer espectáculos de calle, todo lo que tenga que ver con la juglaría, los malabares, espectáculos que no tienen más de tres, cuatro personas, a veces, ponele como mucho cinco, porque tenés tres músicos, dos malabaristas, o viceversa. No muy grande porque los estos espectáculos generalmente viven de la gorra. Lo que pasa es que tanto en Europa como en Argentina, Chile, en Bolivia también hay una cultura fuerte de la gorra, la

gente no pone limosna, sino pone algo como si fuera al teatro. Por ejemplo, si una entrada al teatro vale seis mil bolívares, no van a poner seis mil bolívares, pero por lo menos te pone dos mil. También es eso de valorizar el espectáculo, el artista no te está cobrando de antemano si no te está cobrando luego, si a vos te gustó, poné lo que te parece digno, pero digno. Lo más común es que la gente por falta de costumbre, te mande con unas moneditas como si fuera una limosna. De hecho en la Rambla se hace muchísima plata, pueden hacer en una función doscientos euros. Está bien que doscientos euros para ellos no es tanta plata como para nosotros, pero bueno. Yo tengo un amigo en estos momentos trabajando allá y que están haciendo eso, o bueno los café a la noche, se va y hace funciones de diez minutos, prendes fuego entre dos o tres y ya. Claro son tres, pero están levantando ciento cincuenta euros por café, pero hacen cinco, seis cafés. Pero es cultural, es cultural. Acá, como que lo cultural tiene que ser caro, el público quiere algo caro que está en el Teresa Carreño, que impresiona, a lo mejor después va y es una cagada pero tiene una propaganda terrible. Entonces es una cuestión también de cómo te enseñen que es la cultura y como te lo han metido a la cabeza. Allá tanto en Europa, como en el sur y en Colombia también, o en Argentina o en Chile, hay mucho teatro en la sala de muy buena calidad, hay muchos actores muy muy buenos a la gorra, en la sala. Es decir, uno puede ver la Banda de la Risa, que a mí me parece de lo más alucinante, la podés ver y pagar a la gorra porque el estado subvenciona para que el espectáculo pueda ser a la gorra, entonces estás acostumbrado y sabés que Gallardo es muy buen actor, de una gran trayectoria, es un gran director, pero es a parte actor de televisión, de cine, entonces es como que una imagen muy conocida y hace espectáculo a la gorra y como que la gente cuando ve otro espectáculo a la gorra sabe que ese espectáculo también puede tener una calidad. A lo mejor hay mucho espectáculo que no tiene la calidad, pero por lo menos lo ven y lo valorizan.

Determinan si vale la pena, o no vale la pena, total como en estos espectáculos no tenés que pagar entrada te vas, si no te gustó te vas, eso es lo de menos.

**¿Qué importancia se le dan a estas prácticas en Latinoamérica? ¿En qué ciudades se asume con más fuerza y con más seriedad?**

Donde más fuerza tiene es en el sur. En el sur, tanto en Argentina tienen más fuerza los espectáculos, hay más funciones en las calles. En Chile al igual que en Brasil también lo hay, también hay espectáculos de calle pero lo han tomado más como atleta, a lo mejor ves un artista buenísimo tirando nueve pelotas. En Argentina también lo hay pero a lo mejor le buscan más la vuelta al espectáculo, estos son más atletas. Acá digamos que es algo relativamente nuevo, el auge no tiene más de cuatro años. Lo que sí tiene más tiempo es cierta gente que lo viene practicando desde hace más tiempo, no es algo totalmente nuevo. Lo que hace que tome mucho impulso en Argentina es la plaza al vivir de la gorra, que el artista pueda vivir de eso. El problema es que acá de lo único que uno puede vivir es del "tigre". Hay gente que por ejemplo hace semáforo como función. Cuando empezamos hace cuatro años se veían unos semáforos bonitos, el problema es que ahora los semáforos ahora lo han tomado como algo que se está haciendo feo. Es algo feo como se ve, entonces claro la gente también te da limosna, pero porque es algo feo lo que se está haciendo y porque muchas veces se hace desde ese punto de vista "voy a pedir una limosna" nada más que en ves de pedírtelo directamente te tiro tres pelotitas. Yo no estoy en contra de que se haga semáforo, yo estoy muy a favor de que se haga semáforo pero de que se haga bonito, que sea un espectáculo de treinta segundos. Cuando andaba por Colombia no tenía función, tenía una función pero de siete personas no solo, entonces por ahí salíamos a hacer semáforo y teníamos un semáforo planeado que era con vestuario. Salía un angelito a malabarear con clavos

blancas, entonces el estaba malabareando y después aparecía yo vestido de diablo, con fuego y lo sacaba corriendo y el salía a pedir la gorra mientras yo malabareaba con fuego. Era nada, pero era más bonito que otras cosas, le intentábamos poner estética y lo otro es que nosotros salíamos a la calle a hacer una función, es decir, el estado del cuerpo de alegría, de satisfacción por hacer algo que te gusta, no por hacer algo que estás obligado o porque lo necesitas para comer. Hay que educarlos, ellos no tienen la culpa, hay que ayudarlos. Muchas veces lo más común que se hace desde nuestro sector es criticarlos y dejarlos fuera, qué se yo. El otro día leí un chiste de Zapata que decía algo como “ser malabarista o recoge latas”, sería más o menos como decir sos pintor, o pintás porque te dan plata, más o menos así. Hay veces que uno expresa su forma de cultura con la pintura y otras veces también pintas por dinero. Y en la escritura, bueno en el periodismo es algo muy común que se puede ver, el mal periodismo, por ejemplo. Pero la cuestión es criticarlo para que mejore el mal periodismo, no destruirlo. Entonces pasa eso con estos malabaristas, en estos momentos como que buscan destruirlo y listo, chao. Yo creo que hay que ayudarlos, pero no es fácil porque yo no tengo las herramientas, pero por ahí me cruzo con ellos y bueno les enseño un poco más a malabarear, los aconsejo que se vistan más bonito, les digo cómo. Cuestiones que no son fáciles porque esos chamos se están buscando para comer ese día. Tienen una necesidad distinta, ellos necesitan comer, lo del vestuario, la estética, lo otro, como que para ellos les viene después y es totalmente comprensible. Yo me molesto a lo mejor de verles el vestuario y ellos me dicen “yo no tengo para comer, qué me voy poner en vestuario, qué me voy a comprar un juego de clavos que vale cada clavo de esas treinta y cinco euros... si tuviera ciento diez euros no se si estaría acá”. Es totalmente comprensible, pero sí, eso los lleva a que tengan herramientas caseras, hechas por ellos, lo que crean en su material.

### **¿Cómo ha sido el desarrollo de las prácticas del malabarismo y teatro de calle en Caracas desde sus comienzos hasta hoy?**

Como te digo, de cuatro años para acá aparece mucha gente pero esto se fue formando en Caracas a través de los viajeros. Eso de la juglería, del viajar, en casi todos los países se formó igual. Acá empezaron a ver algún viajero que pasaba con los malabares y todo eso y entonces así fueron aprendiendo. Uno de los primeros es Alejandro, un gordo, él es uno de los primeros en malabarear acá. Después otro malabarista se llama Nicky, que él fue al revés. Estaba de viaje en Argentina, vio los malabares entonces fue y se puso a estudiar en la Escuela de Circo de Argentina. Fue al revés digamos, él fue viajando y lo vio y se fue a aprender. Después, para la gente que viajaba con juglería, no era muy conveniente y no lo es tampoco ahora la plaza acá y ahora mucho menos. Antes lo que tenía bueno para los viajeros era la moneda, la moneda era fuerte. Entonces los malabaristas o los artesanos, venían mucho, hacían dinero que no le servía para vivir en Venezuela a lo mejor. Ganaban sesenta mil bolívares, que acá no era nada, pero en ese momento sesenta mil bolívares eran noventa dólares, cien dólares, por decirte algo. Entonces era muy útil para ir a Colombia, o para irte a Ecuador que en ese momento valía un dólar veintiocho mil sucres, con un dólar vivías todo un día. Con un dólar estabas en un hospedaje que te daban las tres comidas por un dólar. Eso fue hace cinco años, seis años, que es cuando yo pase por ahí. Entonces imagínate, entonces era común que la gente hiciera eso. Y lo otro es que el camino más tradicional es llegar a México, no es pasar por Venezuela, no se por qué. Pero muchísimos viajeros viajan a México. No muchísimos viajeros hacen este recorrido por este lado. Pero bueno ahora están pasando mucho y el hecho de que haya más cirquero acá y el Internet y que nos comunicamos y los invitamos y la Convención de Circo, que es ahora del 6 al 12 de octubre. Viene mucha

gente de distintas partes del mundo. Vienen sólo a la Convención de Circo y el atractivo principal es al revés, es justamente que para ellos es económico venir a la Convención de Circo de Venezuela y que a parte estás en una playa del Caribe, porque se hace en la Sabana, que no es lo mismo que estar pasándose el frío europeo o el frío de Estados Unidos. Entonces ellos vienen acá, nos intercambian su información que es muchísima, tienen muchos años, hay mucha más historia, mucha más cultura de eso. Es más o menos como la gente que viene a tocar tambor acá, es decir, los europeos no saben lo que es eso, no tienen cultura de tambor y vienen acá y quedan fascinados con eso. Intercambiar cultura y globalizarnos es lo bueno.

**¿Entonces consideras que es una práctica que aquí ha ido evolucionando?**

Sí, está evolucionando. La pauta te la da que, bueno una de las tantas pautas es que hay una Convención Internacional de Circo, esta es la segunda edición, no se hace una convención de circo, como no se hace un festival de teatro sin que haya antes teatreros. Los teatreros generaron ese festival de teatro, no lo vamos a comparar, no tiene comparación, ni hablar, pero digo por el hecho que haya gente de circo, hace que se genere la convención de circo, el hecho que haya gente de circo hace que haya obras de teatro que meten el elemento del circo, cosa que habitualmente no se hacía. Si vos te das cuenta y vas al teatro en los últimos dos o tres años, en las obras de teatro vas a ver que usan elementos como el “clown” digamos el payaso como escuela, usan elementos como el malabar, usan elementos como la tela, la gente de la danza hace muchísimo tela y lo hace de una forma muy bonita. Esos elementos han sido introducidos por la gente del circo, claro los otros lo han tomado como herramientas para alimentarse y para hacer crecer su propio arte, pero esa información va llegando y es

porque ya somos muchos. Los mismos chamos del semáforo, seguramente ellos no fueron a Europa a ver hacer semáforos, pero han visto y han ido aprendiendo y lo han ido tomando. Otro ejemplo, las empresas. Las empresas te llaman para hacer no solo funciones, sino un ejemplo, necesitan un performer, una trapecista, tres malabaristas, gente que haga un número aéreo, cable, lo que quieran y nos llaman a nosotros y nosotros le armamos el performance para la empresa. El espectáculo que la empresa quiera, nos pagan para que hagamos un espectáculo propio para ellos, que tal vez dure la convención, el evento que ellos realicen y nada más, ese día. Ha habido espectáculos de circo, en el mismo teatro, en el teatro Río Caribe ha habido dos o tres espectáculos de circo, el año pasado Corpbanca presentaba un espectáculo que se llamaba “La Magia del Circo, Misión diversión” el cual fue premio TIN al Mejor Espectáculo Infantil, bueno muchos. Algo que no se veía, se ve. En las plazas también se ve, no mucho por esto que te digo que la gorra no es rentable, la gorra es pasa y “ah, dale unas monedas”, como que no se valoriza, es difícil. Fíjate, mi función me es cara hacerla en una plaza. Me es cara por el vestuario, uno se arruina los vestuarios, se arruina los juguetes, siempre pierdes algo, no se por qué, porque soy muy desordenado, pero siempre pierdo algo. Las cosas para hacer malabares son muy caras, como no se consiguen acá. Bueno ahora para la convención uno de los grandes atractivos que tiene es que vienen jugueteros a vender juguetes. Entonces la gente va a la convención a comprar juguetes también, porque los traen a muy buenos precios, porque al venir a la convención, no se les cobra, o se les cobra un monto muy pequeño como es casa, comida, todo eso y ellos venden juguetes ahí y los traen a muy buen precio porque son los mismos fabricantes. Entonces ellos los traen acá y todos van a la convención y compran juguetes, tienen juguetes. Fíjate, por noviembre, diciembre vas a ver un auge de malabares, clavos, todo nuevo, porque todos tienen sus juguetes nuevos que vinieron de la convención. Yo ahora para

hacer una plaza, voy con mi sonido y está bien necesitas el sonido, la permisología, muchas veces no te aceptan. Aunque no es tan difícil ahora, ese es otro mérito, ahora conseguís permiso para hacer funciones en las plazas, antes no, te echaban. Vos ibas les pedías el permiso y no, primero no y después sí. La forma de entrarle era llevárselo a una persona con el CD de tu función, etc. Lo que pasa es que es una plata. Yo lo tengo, yo tengo hecho el CD porque es el que uso para venderme, tengo mi página y todo eso. Pero hay gente que no lo tiene, entonces la forma era que a veces iba a pedir permiso con mi CD y con mi página yo y me llevaba a unos invitados, esa era la excusa para que pudieran hacer funciones porque como ellos no lo tenían, no los dejaban. Pero bueno es así. Después las mismas alcaldías nos han ido contratando para que le hagamos funciones, upara eventos. Ya te digo, la movida ha crecido muchísimo y la tendencia a crecer es indudable, lo vas viendo, cada año ves más gente que hace esto y eso es lo bueno. Mientras más haya, va a significar que hay más cosas malas, pero también va a haber más cosas buenas. Y mientras uno pueda ir viviendo de esto y dignamente, más lo van a ir queriendo y más los mismos artistas se van a preocupar por hacer un buen trabajo. Si tú no puedes vivir de tu profesión y hay otra cosa que sí te permite vivir, seguramente, bueno te puede gustar mucho tu profesión pero necesitas comer todos los días, por eso es lo importante de esto.

**¿Qué importancia tiene el espectáculo en la calle, en la plaza frente al que se hace en la sala?**

En la calle para el artista es mucho más difícil trabajar. En el teatro te metiste, te prendieron la luz, estás vos ahí y ya pagaste la entrada, te tienen que ver, como que es más fácil, al menos en ese sentido. Este espectáculo en la calle es con el público y para el público, no es que hay una cuarta

pared y lo que pasa allá no me importa, somos nosotros los actores y yo mi personaje y ya. Acá es con el público, el público está vivo, está presente, fijate que se mete, te habla, se relaciona, es parte de tu función. El público hace a tu función. Esa es la diferencia. Lo importante de las plazas es que son públicas. Entonces esa es otra de las grandes importancias, vos les estás llevando algo al público general, al público juglar, no es alguien que fue a verte sino alguien que pasó y que miró y si le gustó se quedó si no le gustó se fue. Hay en muchos lugares festivales internacionales de teatro. En Canadá es el más común, donde se empezó haciendo. Ahora hay en muchos lados y se hacen festivales internacionales de juglaría o teatro de calle de este tipo a la gorra. Donde el festival te paga el hospedaje y comida y un cincuenta por ciento que ellos llaman. Por ejemplo, Nany Cogorno, no se si has escuchado su nombre, que vino aquí al festival internacional, ahora está en Canadá donde le daban trescientos dólares y la gorra de lo que hiciera con las funciones. Entonces te entra una plata fija. En un momento en Argentina se quiso fomentar el turismo en ciertas regiones, entonces lo que hacían era que se fueron a buscar a los espectáculos estos a las Plazas de Buenos Aires y se los llevaron para que la gente a la noche, como no había mucha movida, porque son pueblos pequeños, donde las playas son bonitas pero no hay discotecas, la infraestructura, entonces lo que se hacía era llevar a estos artistas para que la gente tuviera una función gratis. No te daban plata en ese caso, por lo menos que yo sepa, lo que hacían era que te daban casa y comida, tú conseguías la casa que alquilabas y había un viático, no es que te llevaban la comida todos los días, pero te daban treinta mil bolívares, por decirte algo, más la casa que estaba alquilada y tú pues tenías el permiso para hacer la función todos los días a la gorra. Pero como la cultura es fuerte de la gorra, se podían levantar no se, trescientos, cuatrocientos pesos que en aquel momento eran trescientos, cuatrocientos dólares. Entonces imagínate, en la playa, en la temporada, es un hormiguero de

gente. Hay un payaso muy conocido en Argentina que se llama Chacovachi, que en la ciudad donde él trabaja que él es uno de los primeros le han hecho un anfiteatro para que él pueda trabajar, un anfiteatro de esos que montan con gradas en un baldío y que la gente hace colas para ir a ver la función gratis. Él ya tiene un espectáculo que se llama Circo Vachi que es a la gorra pero la alcaldía, porque la gente quiere ir, le ha montado un anfiteatro para que puedan ver el espectáculo. Y así, en varios lugares. Como en otros lugares se basan en la música. Te estoy hablando de esto porque esto fue lo que generó esta movida que ya estaba en la calle. En Argentina podés encontrar artistas bailando tango, tocando música, en Chile también, un cuentero, un tipo que se para y cuenta chistes, así lo que llamarías el Conde del Guácharo acá, así un tipo que se para y cuenta chistes y la gente se para y lo ve. Así, eso es muy común, como que está más en la calle. En verano la gente sale mucho a la calle y se hace eso. Aquí sería ideal porque todo el tiempo es clima bonito. Entonces acá sería ideal, pero bueno no se ha logrado eso, se ha intentado precisamente con las alcaldías, pero todavía como que existe una resistencia a tomarlo realmente. A veces te ven y generas desconfianzas, te ven como un bicho raro, o le apareces con el pelo verde, o tienes unos “drellos”, es que también son como que bastante particulares los malabaristas. También, a veces hay gente que no cuida su aspecto, entonces cuando vas la gente te asocia directamente con ellos. Pero es como en todo, entonces si de muy poquitos hay una pequeña proporción mala y viste precisamente a los malos, entonces te cuesta mucho conocer a los otros. Somos poquitos en comparación a los teatreros tradicionales, a los artistas plásticos, a cualquiera, acá somos poquitos.

**De todos los países que has visitado a lo largo de tu trayectoria ¿cuál te ha gustado más y por qué?**

Yo acá realmente vine a renovar la visa, era por quince días, me robaron el pasaporte me tuve que quedar tres meses, me dieron el pasaporte y todavía estoy acá desde hace cuatro años. Me he ido, he vuelto, me vuelto a ir, he vuelto, me gusta muchísimo Venezuela, me gusta el clima, me gusta la gente, me gustan las mujeres, me gusta la rumba, como es el venezolano de amistoso, me gusta mucho, me ha ido bien y no me puedo quejar. El problema es no poder estudiar mucho acá, no podés hacer talleres y eso porque no hay de la especialidad, se está fomentando sí, pero también recién ahora se está fomentando. Me gusta mucho Caracas en especial. Me gustaba mucho mucho Medellín, yo siempre pensé que me iba a quedar en Medellín que es muy parecido a Caracas, con la diferencia que acá en media hora tenés la playa y en Medellín tenés que darle horas y horas para llegar a la playa. La otra es esa paranoia que tiene todo quien llega a Colombia, no que vive en Colombia, porque cuando vives te das cuenta que no es tan malo, a mí no me pasó tan fuerte esas cosas, no se siente tan inminente el peligro de la guerrilla pero como hacés para sacarte de la cabeza lo de la guerrilla, los paramilitares, está todo el tiempo eso, estás pendiente. Me acuerdo que por ejemplo para mi mamá yo siempre estuve en Venezuela y que estuve muy poco tiempo en Colombia, es mentira yo estuve seis meses en Colombia y mi mamá decía “Jorge llamó de Venezuela” y era mentira yo estaba en Colombia, pero era por miedo. Nada, el sensacionalismo, pero no es que deja de ser peligroso. Es más cuando yo llegué a Venezuela dijeron “ah, ya está en Venezuela” era un alivio. En realidad no sabían que era porque en esa época no jugaba nadie al fútbol entonces no sabían, mis sobrinos no tenían ni idea de que era Venezuela porque ellos eran chiquititos, como no conocían ningún jugador de fútbol venezolano, para mis sobrinos que son del campo, si no juegan al fútbol, no existen.

**Anexo E**  
**Entrevista a Diego Flores**  
**“Speedy Kid”**

**Entrevista a Diego Flores****B-boy A.K.A Speedy Kid****18 de Agosto de 2004**

Mi nombre es Diego Flores y mi A.K.A es Speedy Kid, pertenezco a Speedy Angel's family, soy el director del grupo.

**¿Qué me puedes decir del movimiento del Break Dance en Venezuela y específicamente en Caracas?**

El B-boying en Venezuela se divide en dos fases, la Old School y la New School, igual que en todas partes. La Old School llegó a Venezuela más o menos en el año 85, 86, por medio de una película llamada "Break Dance" que pasaban en los cines. Debido a esa película el movimiento tuvo mucho auge aquí en Venezuela y hubo muchas personas que comenzaron en la práctica del B-boying pero más como moda, por querer imitar lo que vieron, era algo nuevo, algo que rompía los esquemas y yo pienso que quizás fue la mejor época en Venezuela porque hubo más masas, hubo bastantes grupos de B-boying, la gente los apoyaba a nivel de eventos, pero a nivel de cultura yo creo que no porque llegó en forma de moda y no de cultura.

**¿A qué tipo de eventos te refieres?**

Hacían competencias en el Poliedro de Caracas, guerra de minitecas más que todo. Entonces cada miniteca llevaba su grupo de B-boys y cuando tocaba una miniteca ponían su música y los b-boys hacían lo suyo en el piso, lo propio. Al final la que mejor sonara y mejores b-boys tuviera ganaba.

Pero la movida comenzó en Los Próceres, se reunían en Los Próceres, después llegó al CCCT, después llegó a las Mercedes y más que todo se metían en los centros comerciales, bailaban y los sacaba la policía.

Después llegó el merengue, la época de Natusha, Roberto Antonio y eso se apagó por completo, porque como te digo era una moda no una cultura.

Después el B-boying llega como en 1999 aquí a Venezuela, por un grupo de muchachos que se reunieron en Los Próceres, provenientes de El Valle, después a la semana me les uní yo que soy de San Antonio y después fuimos haciendo que creciera el movimiento propagándolo por toda Venezuela. Ya en Los Teques bailaban y en otros lados pero bailaban por moda y no sabían que era el B-boying. En realidad todo comenzó por moda. Yo estaba viendo a un B-boy en un video de MTV, estaba cantando Limp Bisquet y estaba lcy-rock y Powern, que es uno de nuestros B-boys favoritos, que vive en California y es de Puerto Rico. Entonces yo comencé a imitarlo, después me uní a la gente de Los Próceres y se fue convirtiendo más que por moda en una forma de vida, fui investigando, conocí más del B-boying, la historia de cómo comenzó en Estados Unidos, cómo llegó a Venezuela y ya se convirtió como en una forma de vida, ya no lo tenías en la mente sino en el corazón, en las venas y ya lo convertimos en una cultura que tiene como cinco años más o menos de época de New School y ya la gente lo está tomando como cultura. Todavía hay muchos que lo hacen por moda, pero hay gente que ya sabe que pertenece al Hip Hop, que es uno de los cuatro elementos del Hip Hop, ya más o menos saben qué es el B-boying, qué quieren expresar con el B-Boying, un poquito de la historia y todo eso.

**¿Cuáles son los principales exponentes de esta práctica en Caracas actualmente?**

Hay muchos grupos, pero te voy a hablar de Venezuela porque no son demasiados. En Caracas está BCV Boys que es un grupo de chamitos que practican frente al Banco Central de Venezuela y por eso su nombre BCV Boys. Está Dinamic Street, que son unos B-boys de La Pastora que ya quedan tres nada más, eran un grupo grande, ahora son tres y practicaban en Santa Capilla. Está en Los Teques Flying Legs que es uno de los grupos que tiene más nivel en Venezuela, son muy buenos, están ahorita con Venezuela Subterránea. Hay B-boys en Guatire, Guarenas, no recuerdo nombres. En Barquisimeto está Esencia, está Black & White, está... bueno hay varios grupos. En San Cristóbal están SC Breakers, que ahorita se cambiaron el nombre y no se como se pusieron ahora. Y bueno gracias a Dios nosotros propagamos esa cultura por todo el país, tuvimos un poquito de apoyo de los medios de comunicación y pudimos propagar esta movida, esta cultura y dimos talleres en Mérida, en Barquisimeto. También en Maracay están bailando mucho. Yo creo que después de Caracas viene Maracay y en Chacaíto también se reúnen unos chamos que están comenzando en la movida y se reúnen todos los sábados allá y ese es otro grupo que hay aquí en Venezuela. Y nosotros, Speedy Angels, que practicamos aquí en la Universidad Central, somos uno de de los que comenzamos esta movida, somos como pioneros de la New Shool y también hemos tenido la bendición de Dios de compartir en muchas tarimas, salir en programas de televisión, propagandas, radio y todo eso.

### **¿Cómo nace Speedy Angels y quienes lo conforman?**

Cuando yo comencé a bailar conocí al Enano y sin querer, sin darnos cuenta, hicimos como un dúo y claro éramos pioneros del B-boying entonces estábamos ayudando a dar a conocer la cultura y hubo un B-boy Old School que se llama Drink y el nos invitó a pertenecer a un grupo de la vieja escuela

que él tenía que se llamaba Breakers de Venezuela. El Enano y yo fuimos parte de ese grupo, duramos un año ahí y allí conocí a Jesús Dorta el mejor coreógrafo Funky Style de Venezuela y él me invitó, me guió al mundo artístico y ahí yo conocí a La Corte, Psico Squad, a Nino, Estación Central y decidí formar un grupo porque yo veía que los B-boys de Venezuela no me traían ningún beneficio y todo lo hacíamos nosotros. Se lo comenté al Enano, él me apoyó y nos llevamos junto con nosotros a Kiwi, Chino y al Mini. Nos fuimos a Los Próceres, practicábamos allá lunes, miércoles y viernes, a partir de las cuatro de la tarde y éramos cinco. Después gracias a Dios fuimos creciendo a nivel artístico y compartimos tarima con muchos grupos. Mi filosofía de Speedy Angels era crear un grupo que no solamente tuviera talento sino también personas humildes, conocedoras del B-boying, del Hip Hop, no sólo talento sino instruidos y bien inteligentes. Entonces yo considero que Speedy Angels es una selección de los mejores B-boys tanto como talento, como personas. Entonces fui uniendo más gente al grupo. Uní a Oliver, integré a Otto, después entró Little G, ahora Guericano Boy, después el Gordo, después Turbo Man, después Popping Pesh, después Aniel, hasta llegar a los catorce B-boys y un DJ que se llama DJ Bongó. Entonces Speedy Angel está formado por quince integrantes, trece B-boys, una B-girl que es la mujer, Kiwi, y un DJ.

### **Como grupo ¿Cuál ha sido su trayectoria?**

Nosotros tenemos como grupo tres años de trayectoria. Como te dije tuvimos la bendición de Dios de entrar al mundo artístico y compartir con grupos como La Corte, Psico Squad, Estación Central, Nino, Zona Siete, Calle Ciega, La Nueva Calle, A Punto Cinco, no sólo como bailarines sino como coreógrafos también. Estamos también bailando con un grupo llamado De la Funky que está dirigido por Jesús Dorta y es sólo Funky Style y un poquito

de Free Style, de Street dancing, de todo eso. También hemos participado en competencias nacionales e internacionales quedando entre los primeros lugares. En Colombia en octubre fuimos a la ciudad de Bogotá y ganamos el primer lugar en una competencia internacional allá llamada Re Danza y después fuimos esta vez en abril a Medellín y quedamos campeones internacionales del primer Festival de Hip Hop Internacional de Medellín, trayéndonos el primer lugar representando a Venezuela. También fuimos a la Ciudad de Bogotá como jurado, eso fue en Julio. El Enano y yo fuimos de jurado a una competencia organizada por una marca de ropa allá en Colombia de Hip Hop que se llama Yara. Y bueno aquí en Venezuela a parte de compartir como bailarines también estamos como jurado y coreógrafos. También hemos participado en diferentes eventos, festivales de Hip Hop, de salsa, con las mejores academias de Venezuela, haciendo show junto con ellos o como Speedy Angels.

**¿Se definirían como un colectivo urbano y parte del movimiento urbano de Caracas actualmente?**

No exactamente colectivo en el movimiento urbano, pero esta es la calle y esto se creó en la calle y todo lo que hemos aprendido, lo hemos aprendido en la calle y no hemos participado en ninguna academia, nadie nos ha enseñado solo la calle, el piso es lo que nos ha servido de material y de apoyo para nosotros llegar a este nivel de B-boying. Y sí nos consideramos urbanos por eso, pero no específicamente del colectivo porque cada quien tiene su especialidad y es diferente pero somos la calle.

**¿Consideras al B-boying una expresión del arte callejero?**

Por supuesto. Es una expresión de la calle y hay mucha gente que ve a la gente bailando en la calle y creen que son malandros, pero no, no se dan cuenta de qué es lo que quieren expresar. Hay mucha gente que expresa odio, alegría, hay mucha gente que incursionó en el Hip Hop, no sólo en el B-Boying sino en alguno de los cuatro elementos del Hip Hop, para alejarse de cosas malas. Yo conozco mucha gente que eran drogadictos, que eran asesinos y a través del Hip Hop salieron de eso, canalizaron todas sus cosas malas y son buenos cantantes, son buenos b-boys, son buenos graffers, son buenos DJ ¿sabes?. Totalmente arte callejero.

**Anexo F**  
**Macjob Parabavis: Correo Electrónico**

**Macjob Parabavis: correo electrónico**

**12 de agosto de 2004**

**Recibido de: arepastv@yahoo.es**

**Archivo adjunto: Síntesis Curricular del artista**

MACJOB PARABAVIS

1972 nace en Caracas. Vive y trabaja en Caracas-Venezuela

**Exposiciones individuales:** CROMOS. 2003 Instituto de Educación Especial “Año Internacional del Niño” Guarenas – Estado Miranda.

**Exposiciones Colectivas:** V Bienal Internacional de Radio Arte. 2004. Centro Nacional de las Artes. Ciudad de México – México. VII Salón CANTV Jóvenes con FIA 2004 Ateneo de Caracas. Salón Municipal de Pintura. 2004 Maracay. 61 Salón Michelena 2003 Ateneo de Valencia – Carabobo. Salón Municipal de Pintura “Juan Lovera” 2003 Galería BIV Caracas. II Salón de Arte Exxon Mobil 2003. GAN Caracas.

ENTRE PÁGINAS. 2002 GAN. Caracas. ISOTROPIAS. 2002. Galería La Espiral Universidad Metropolitana. Caracas. 60 Salón Arturo Michelena 2002. Ateneo de Valencia – Carabobo. III Salón Universitario de Arte 2003. UCV. Caracas. 27 Salón Nacional de Arte Aragua.

**Performance recientes:** FILO. Performance: Charla sobre comida vegetariana para carniceros. Evento: “Como en la Tele”. Museo de Bellas Artes. 100 ESTO. I Salón de Fotografía UCV. Galería Universitaria. Caracas. EJES. I Encuentro de Artes Escénicas versión Performance. UPEL Caracas. ESTO VALE MUCHO Y ES UN OBSEQUIO. Colectivo Red 21. Puesto de

buhonero frente a la Plaza Bolívar. Caracas. ESTADO MENTAL. UPEL. Caracas. SUEÑOS DEL DESHIELO. III Salón Universitario de Arte UCV. Caracas. CAMPAMENTO. Evento 13HORAS. Sala Mendoza. Caracas.

**Distinciones y membresías:** Co-fundador de RAV Radio Artística Venezolana 2002. Caracas. Premio Harins Leipins 60 Salón Arturo Michelena. 2002. Mención de Honor Salón Municipal de Pintura “Juan Lovera” Caracas. Mención de Honor Salón Universitario de Arte de la UCV. Caracas.

Licenciado en Educación mención Artes Plásticas. 1996-2002 UPEL-Caracas.

Técnico Medio en Artes Visuales mención Diseño Gráfico y Fotografía. 1992-1996. Caracas.

Consultor Creativo en NOIR Laboratorio de Comunicación Visual. Caracas.

(Actual) Profesor de Análisis Plásticos e Historia del Arte Contemporáneo. Escuela de Artes Visuales “Cristóbal Rojas” Caracas.

**Anexo G**  
**Entrevista a Sergio Barrios**  
**“Hase”**

**Entrevista a Sergio Barrios****HASE****Diseñador Gráfico y Graffitero****17 de junio de 2004**

**¿Qué significa el concepto de “ciudad como espacio para la creación?”  
¿Cómo se aplica en Caracas?**

Bueno hubiese sido fino que hubieses ido a la charla del miércoles (refiriéndose a charla en la ONG), porque justamente el tema que toqué fue ese, el de la ciudad como espacio. Nelson (Garrido) me pidió que hiciera una charla sobre arte urbano, y comencé especificando: lo que yo voy a hablar, lo que yo hago, no es arte urbano completo, es simplemente un específico del arte urbano que nosotros denominamos o se ha denominado “graffiti hip-hop”, cosa que igualito ni siquiera creo que tenga nada que ver con el hip-hop hoy en día pero bueno, por sus orígenes lo llamaron así. Entonces me dije, qué puedo decir en esta charla, de emocionante, para no decir: un tag es tal cosa, una bomba es lo otro, sin los conceptos básicos, ni la historia, ni nada de eso. Además que es distinto que de la charla un teórico, un analista, que te puede decir qué es una bomba, qué es un tag, y otra cosa es que te lo diga una persona que lo ha hecho durante años y pensé, qué aporte le puedo dar. Entonces era un poco explicar que nosotros los que pintamos tenemos como una especie de lenguaje que existe entre nosotros desde el punto de vista formal y en cada una de las piezas que hacemos. Ese lenguaje es súper amplio en el momento en que tu evalúas el contexto y el formato en donde está la imagen. Eso quiere decir que para nosotros tiene un significado el lugar en donde está la obra, si lo haces en una pared, entonces comienza a contar el material, comienza a contar el entorno en donde está, la ubicación: si está en el centro, si está en las afueras de la

ciudad, si está en un lugar escondido, si está en un lugar visible, si está en un lugar elevado, qué tuvo que hacer la persona para llegar a ese lugar, si pasan policías, si no pasan policías, si se ve de día, si no se ve de día... todo ese montón de cualidades, de factores, que son los que comienzan a darle importancia para nosotros. Entonces me ha pasado que voy con gente en el carro y veo una pieza y la persona con la que estoy no entiende cual es mi impresión porque mi impresión solamente la entiendo yo que por haber estado metido en la movida entiendo que el “bicho” se arriesgó porque por ahí pasan muchos policías o porque esa pared no la habían pintado nunca... Entonces comienzan a haber un montón de factores que le dan muchísimo significado a la obra, aparte del acabado estético simplemente, y entonces por eso es que yo creo que la ciudad como espacio para la creación termina siendo como lo más importante para nosotros. Para mí en específico, en especial, no vale nada una pieza metida en mi cuarto, para mí eso es como no tener nada. Cantidades de chamos vienen y me muestran sus bocetos en el cuaderno y hasta que no salgan a la calle a hacerlo, no significa nada. Por eso la ciudad como espacio para la creación es lo más importante y es lo que crea las limitaciones y define prácticamente el valor de la obra en sí.

La ciudad como espacio se aplica a Caracas porque cada ciudad por su particularidad de arquitectura tiene un significado totalmente distinto. En este caso hay muchísimos edificios y muchísimos centros, entonces aquí el espacio es bastante amplio para llegar a intervenir y que la gente te vea. La gente tiende a recorrer toda la ciudad, uno diariamente se traslada de Este a Oeste. (La ciudad) tiene la particularidad de que es muy rotativa, de que la gente la rota mucho, se ve mucho toda la ciudad y la gente sale mucho a la calle. En cuanto a los efectos de la policía, para nosotros es una gran dificultad, cosa que es difícil expresar para el resto del mundo que no se da cuenta muchas veces de esos significados que nosotros que sí vivimos aquí decimos: “mira que arrecho este carajo que se montó allí y que lo han podido

agarrar los pacos que pasan por debajo y uno sabe que hubiese pasado si lo hubiesen pillado los pacos”, y un tipo que viva en Suiza, donde no te pasa nada aunque te agarren haciendo la peor vaina del mundo, nunca se va a imaginar el riesgo que corriste para hacer esa “cagada”. Al final es un lenguaje muy caraqueño para nosotros.

### **¿Consideras que existe un arte callejero?**

Bueno sí, obviamente considero que existe un arte callejero.

### **¿Qué determina que las prácticas callejeras sean consideradas arte o no?**

Ahí comienza el conflicto para mí. Yo siempre he sentido que este rollo del arte callejero está como bastante ligado a lo anti-comercial. Entonces yo siempre he sentido que todos estos movimientos callejeros que terminan en cierta forma metiéndose en la parte comercial dejan de ser arte en cierta forma. Entonces yo creo que esa sería una de las limitantes más importantes. De resto no se, cualquier tipo de intervención callejera que llame la atención, que se vea como algo innovador, algo fuera de lo normal...

### **¿Anti - comercial en qué sentido?**

Alguien podría venir a decir que Hase es comercial, porque todo el mundo sabe quien es Hase, me vienen a hacer una entrevista, yo tengo mi calcomanía, tengo mi franela, entonces eso podría ser comercial pero yo no creo que eso sea comercial porque mi intervención en lo urbano, mi arte en la calle no es con un fin lucrativo. Si aparte de eso yo hago una franela y la vendo yo creo que eso no tiene nada que ver con lo que se ve en la calle,

entonces en ese caso yo no creo que sea comercial. Lo que quiero decir comercial es que uno use el espacio urbano o la calle para hacer el acto comercial. Sería una cosa que tú me digas, bueno quiero que pintes algo para mí y yo te pago. Como lo de Nike (refiriéndose a estenciles en la calle), lo de nike yo no pienso que sea arte urbano para nada. Eso me parece algo muy diferente a lo que nosotros hacemos, mucha gente podría decir “es lo mismo, es un estencil, es un graffiti, están rayando la ciudad sin permiso y eso” pero para mí eso yo no lo considero arte, esa sería en realidad la limitante entre arte y no-arte.

**¿Si existe el arte callejero, cuáles serían sus principales manifestaciones en Caracas?**

Bueno yo en realidad me he dedicado a estudiar el rollo del graffiti más que todo. Aquí nosotros generamos como una distinción, esta que te estaba hablando hace rato que es el graffiti hip-hop entonces nosotros consideramos que hay como dos estilos, que es el estilo de “el Grillo”, el de “los Raa” y todos esos chamos que estaban pintando más que todo en los años ochenta y lo distinguimos de nuestro movimiento que lo creamos en el noventa y cinco más o menos. Lo traje yo de Inglaterra de un viaje que hice y lo comencé a practicar aquí con mis amigos que en esa época montábamos patineta y al principio fue como bastante difícil difundirlo, costó muchísimo, además que no se conseguía ningún tipo de material, no había internet, así que te podrás imaginar el nivel sin internet, el nivel de información era demasiado difícil. Yo no había visto ni una revista en mi vida, lo poco que habíamos visto era porque yo viajé y conocí a un español que había ido a estudiar inglés para allá y él que tenía la misma edad que yo pintaba en España y me metí en la cabeza que tenía que venir a pintar para acá. Porque uno siempre tenía una idea de que eso existía, pero uno nunca terminaba de

hacer el clic. Y decidí venir a Caracas a hacer esa vaina. Además yo estaba escuchando allá hip-hop entonces por supuesto todo se me ligó muchísimo y entonces investigamos en las revistas de patineta, donde aparecía una foto de un tipo haciendo un truco en los lugares pintados pues... Entonces comenzamos a pintar, en los inicios con un marcador así de estos, salíamos cuatro chamos con un solo marcador y por supuesto conocíamos cada tag nuevo, nos enterábamos “mira hay un tag nuevo en una esquina en Chuao” e íbamos y lo estudiábamos y bueno poco a poco fue surgiendo. Después se puso a pintar conmigo Ore. El y yo nos comenzamos a dedicar más a la movida. Después continuamos viendo qué experimentábamos hasta que llegó el boom del internet a la par con nosotros que empezamos a llamar más la atención y todo vino como ligado y comenzó la movida y después de unos cuantos años, ahí por el 2000, fue que comenzó como el “boomcito” y estalló y comenzaron los chamos del Santiago de León que son así como que los más famosos. Lo que pasa es que hay una gran diferencia con Europa y con los Estados Unidos, allá hay una tendencia al hurto de materiales, ellos roban todas las latas, cosa que para ellos allá es muchísimo más fácil y aquí es muchísimo más difícil. Aquí para ir a Epa y robar 15 latas, está como muy difícil. Además el riesgo que corres aquí no es nada comparado con el que corres allá. Tengo amigos allá que se han robado un carrito de supermercado lleno de latas de pintura y aquí no puedes hacer eso porque te persiguen hasta morir, te caen a tiros, cualquier cosa pues. Entonces aquí es como más difícil por eso. También que aquí te ven pintando y siempre existe el riesgo de que la policía te caiga a tiros, que te lleven preso y caer preso aquí no tiene nada que ver con caer preso allá. Además que aquí terminó siendo, más que todo una movida bastante de clase media entonces es bastante distinto a lo que es allá. Allá son pura gente pobre, gente humilde y aquí todo lo contrario, creo yo. Aquí hay

realmente muy pocos que sean de un nivel bajo que esté pintando y que tengan posibilidades de robarse las latas.

### **Otras formas de graffiti**

Yo diría que el graffiti en cierta forma ha evolucionado, yo lo llamo evolución, aunque si otros graffiteros me oyen diciendo eso dirían que es lo contrario. Pero cada uno tiene su filosofía con respecto al movimiento, hay algunos que dicen que el graffiti es nada más salir a rayar, en cambio bueno yo si he sentido que el graffiti va más allá, yo siento que esa nueva modalidad de hacer tus calcomanías, tus afiches en cierta forma es también un graffiti porque bueno yo siento que el graffiti es simplemente tu nombre, tu personalidad, reventada a llamar la atención con tu nombre que es como la esencia de todo lo que uno hace. Entonces bueno por qué no puedes llamar la atención con tu nombre de otras formas. La diferencia entre que lo hagas con una lata de spray, con una brocha, o en un papel, yo siento que es exactamente lo mismo. De ahí surge este rollo de los afiches que son esos dos que están ahí. El de la derecha es el mío que ese soy yo cuando estaba en forma, y el otro lo hizo mi novia (“La lucha por la locha”). Los tuvimos pegados en la calle pero ya no quedan casi. Los imprimimos nosotros en casa y eso es como otra movida que surge, eso de los afiches. Aquí en Caracas no ha habido ninguno, somos nosotros los que hemos desarrollado esa modalidad hasta ahora. Lo otro son los stencil que es una práctica que viene acompañada de esta, que aquí se ha desarrollado muy poco cosa que es burda de rara, y eso que es como más barata, más sencilla, de mejor calidad. En la cota mil tengo uno que lo hice para un museo, para el Jacobo Borges que hice como una exposición hace tiempo, hace unos dos años para una exposición de Venezuela Subterránea que yo también trabajo con ellos. Al final no se por qué no se ha desarrollado. Aquí, ha habido muy pocos,

había uno de meteoro que hacían por la Trinidad, hay otro que es como una cara muy extraña, que sólo he visto ese y está como por la salida de Altamira de la cota mil, los de él (Sandro) y los míos, son los únicos que se han visto. Pero esa modalidad es muy sencilla, lo único es que al salir a la calle tienes que cargar con los cartones, pero siempre al final sabes que te va a quedar fino, eso está garantizado. Y bueno lo de las calcomanías, y los afiches si es comprensible (que no se halla desarrollado) porque es como más complejo el proceso, es difícil imprimir los afiches de uno, es un gasto más complejo.

### **¿Qué motiva a los graffiteros?**

Yo creo que la motivación general es totalmente egocéntrica, es tú hacerte famoso, que tu nombre se haga famoso, que todo el mundo lo lea y que todo el mundo conozca tu nombre, eso es como la motivación inicial de casi todos. Ahora hay otros que se terminan dedicando a los dibujos que llamamos piezas que la mayoría de las veces vienen siendo legales, entonces es como otra motivación. Ellos se inclinan más por la belleza del acabado estético de la obra entonces ellos inclusive dicen, cosa que me parece ridícula, que ellos hacen obras para revistas por ejemplo. Inclusive hay gente que no respeta a ese grupo, a pesar que desde un punto de vista externo hagan prácticamente lo mismo, para nosotros termina siendo una vaina totalmente distinta, ellos siguen en el círculo, uno sabe quienes son ellos, que están haciendo, y uno inclusive también hace ese tipo de trabajos a veces, pero la meta de uno no es hacer ese tipo de trabajo, no es como el objetivo, el mío, por lo menos. Porque además en ese tipo de trabajos yo creo inclusive que el nombre pierde significación totalmente, yo creo que a nadie le importa en realidad qué dice allí. Eso del rollo egocéntrico no cuadra mucho allí y a mi personalmente me parece que es muchísimo más interesante ese rollo que uno tiene que calcular, que si aquí cae sombra, que si aquí no cae sombra,

uno inclusive tiene que estudiar que si aquí en la noche vienen los carros y pega la luz en esta dirección porque ellos vienen viendo para acá, uno sabe que vienen los carros a tanta velocidad entonces el acabado tiene que ser hasta aquí. De repente eso te ayuda a decidir que no lo vas a rellenar completo porque de donde la gente lo ve lo ve relleno perfecto. Ese poco de factores me parece como lo más de pinga de la vaina. Igual que me parece que debe pasar lo mismo con este chamo que hace las tallas de los árboles, que tiene que buscar un árbol que sea la madera, ponerse a tallar, de que no vaya a salir el vecino a decirle, mira que estás haciendo tu ahí, volver varios días después porque me imagino que la talla no la hace toda en un solo día, entonces ese tipo de cosas. A mi me parece que los mismos chamos que de repente hacen malabares, que yo tampoco los apoyo pero bueno, tienen que estar pendiente de que no los atropellen, que no se les apague el fuego... A mi en cierta forma ellos no me gustan porque compiten con gente que necesita pedir dinero, entonces me parece como un poco injusto, porque la mayoría de los chamos como que ni siquiera necesitan pedir dinero. A mi me parece que los niños de la calle son los que realmente tendrían que estar en ese papel y me parece un poquito injusto ya que uno por más que sea no les da trabajo, porque difícilmente alguien le da trabajo a un niño de la calle, entonces la posibilidad que tienen ellos de conseguir dinero es prácticamente imposible y entonces sale a pedir dinero a la calle un chamo que tiene posibilidades de trabajar, a competir con ese pobre niño, eso me parece un poquito injusto.

**Anexo H**  
**Realización de un Stencil**

## Seguimiento fotográfico del proceso de realización de un Stencil

10 agosto de 2004



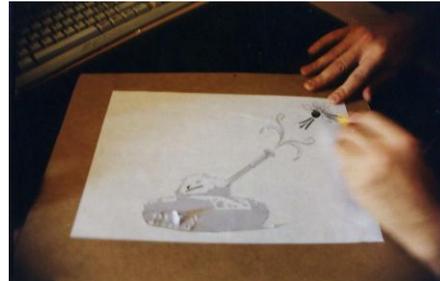
1. Imprimir imagen



2. Pegar imagen sobre cartón



3. Cortar cuidadosamente los espacios vacíos de la plantilla



4. Imprimir imagen en la pared

