



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
“TRABAJO DE GRADO”

**ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA OBRA DE ERGO EN EL MARCO DE LAS
INTERVENCIONES URBANAS EN EL ESPACIO PÚBLICO DE CARACAS**

Trabajo de Investigación presentado por:

GABRIELA INSIGNARES KUIMAN

TUTOR: CARLOS EDUARDO RAMÍREZ

Caracas, 2011

AGRADECIMIENTOS

A Ergo por llevar a cabo este proyecto conmigo e involucrarse hasta el punto de no sólo ser el sujeto de estudio sino ser el apoyo necesario para que todo esto se llevara a cabo.

A María Elena Ramos por brindarme la información pertinente a mi tema de estudio y abrirme las puertas de su casa.

A mis padres por el apoyo.

Y a todos aquellos que de una u otra manera han sido parte de esta travesía.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	5
Marco Teórico	
- Capítulo I: Arte público	
1.1 Orígenes del arte en la calle	8
1.2 Evolución del arte en las calles de Caracas	13
1.3 Hacia la definición de arte público	18
1.4 Algunas de las manifestaciones	22
1.5 El esténcil como manifestación del arte público	24
1.6 Trayectoria artística de Ergo	28
- Capítulo II: Espacio Público	
2.1 Ciudad	37
2.2 Hacer ver, ciudad-arte	39
2.3 Espacio Público	42
2.4 Uso del espacio público	45
2.5 La obra pública	47
2.6 Ciudad-Artista	49
2.7 El Espectador	51
2.8 Caracas como espacio público para el arte	53
- Capítulo III: Fotografía	
3.1 Imagen – Acto	55
3.2 Lo-que-allí-fue Fotografía Documental	60
3.3 El todo da sentido a las partes, Ensayo Fotográfico	64
3.4 Relación Texto – Imagen	66
Marco Metodológico	
- Planteamiento del problema	69
- Objetivo general	70
- Objetivos específicos	70
- Justificación	71
- Delimitación	72
- Procedimiento	73
- Propuesta visual	75
- Ejecución del plan	76
- Contactos y permisos	78

- Locaciones	81
- Recursos humanos y técnicos	82
- Presupuesto	83
- Análisis de Presupuesto	85
- Selección de fotografía y ensamblaje de ensayo fotográfico	86
- Resultados	87
Conclusión	89
Referencias Bibliográficas	91
Referencias Electrónicas	93
Anexos	
- Anexo A Entrevista María Elena Ramos	97
- Anexo B Entrevista ERGO	117
- Anexo C Entrevista El-Ale	129
- Anexo D Entrevista Santiago Pol	140
- Anexo E Entrevista Humberto Valdivieso	147
- Anexo F Entrevista Fe.- Luis Bonilla	152
- Anexo G Entrevista María Teresa Novoa	160

INTRODUCCIÓN

Existe información de que desde las primeras conformaciones de grupos humanos existía el uso del arte como elemento público. Por eso el siguiente trabajo de investigación surge de la necesidad de entender la ciudad y sus espacios como lugar para el desarrollo del arte urbano.

Lo que trataremos a continuación está relacionado con el arte que surge a raíz de los movimientos de vanguardias originados en el siglo XX, en donde la premisa era que el arte debía acercarse más hacia la vida, más hacia lo cotidiano. Es decir concebirlo como, entre otras cosas, algo cercano a las actividades del hombre.

La relación arte-ciudad es elegida como objeto de estudio ya que es la ciudad el lugar en el cual el ser-urbano desempeña la mayoría de sus actividades. Y su carácter efímero y dinámico se convierte en soporte que complementa las acciones que en ella se desarrollan.

Esta relación, casi dialéctica, entre estos dos elementos es la que motiva a dar espacio a un artista urbano local y de esta manera tener una aproximación a las prácticas de este arte en nuestra ciudad.

Conocer de dónde surgen este tipo de manifestaciones, en primera instancia, y conocer cómo ha sido su evolución a través de los años en nuestra ciudad permitirá un mejor entendimiento del por qué de las imágenes que vemos en las calles de Caracas.

De igual forma conocer cuáles son las actividades que se encuentran dentro de esta concepción de arte urbano resultará importante para quienes se acerquen a este trabajo de investigación ya que se trata de un tipo de arte que incluye muchas categorías dentro de su realización. El estencil, una de estas actividades no sólo debe ser comprendida como una de ellas sino que se debe entender a fondo en qué consiste ya que esto servirá de apoyo teórico a la hora de acercarnos al trabajo del Ergo, artista en el cual se centra este trabajo, ya que él se fundamenta en esta técnica para la realización de sus intervenciones en los espacios públicos de la ciudad.

Se hace mención del término espacio público ya que este es un concepto que está vinculado estrechamente con la relación arte-ciudad lo que hace obligatorio dedicar uno de los apartados para su explicación por incluir, a su vez, a la ciudad, a la obra que se

encuentra en ella, al artista y su espectador. Entendiendo el uso que suelen tener estos espacios se puede concebir a una ciudad como Caracas como lugar apto para ser intervenido pensando en lo público.

El resultado de este trabajo consta de un ensayo fotográfico que logre dar una visión de este tipo de manifestaciones. Por ello es necesario, para entender de forma global la propuesta a plantearse, tener conocimiento de los parámetros teóricos en los cuales se ha fundamentado el registro fotográfico documental final. Y comprender el por qué de la forma de transmitir el mensaje basada en la imagen-texto. Estos aspectos mencionados, arte y ciudad, son los que se quisieran transmitir a través de la fotografía como medio.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I ARTE PÚBLICO

Orígenes del arte en la calle

Al hablar del arte en la calle nos estamos refiriendo a un tema, que como lo comenta María Luz Cárdena en el 2008, posee el mismo grado de antigüedad que el concepto de calle.

Es decir, desde que la calle es calle —en las antiguas y primeras polis—, tiene lugar el arte como una manifestación natural que no requiere ser justificada, discutida, impuesta o explicada: arte y vida se conjugan en una misma experiencia que abarca la totalidad de los aspectos de lo humano (...) (María Luz Córdoba, 2008, p. 5).

En cuanto a esta relación arte-vida, es necesario señalar la premisa de las vanguardias del siglo XX “la vida es más importante que el arte, es decir: el arte tenía que parecerse a la vida, subsumirse, mimetizarse con la ella y siempre iba a estar por encima del arte” (Ramos, comunicación personal, 03 de febrero de 2011).

María Elena Ramos (2001), en el libro *De las Formas del Arte*, resalta el carácter popular, callejero, comunitario y compartido que tiene desde su inicio las prácticas artísticas. Los dioses y héroes, tanto griegos como romanos, hasta la caída de este último Imperio, eran llevados hasta la plaza pública; posteriormente, las fiestas callejeras medievales influirían de alguna manera en el teatro, la danza y las artes visuales.

Los espacios construidos para otros fines como lo son los templos, las calles, las plazas y los edificios públicos, fueron adquiriendo, con los años, funciones secundarias como ser un medio para el arte.

A partir del siglo XIX, la manera en que se producen los acercamientos a las diferentes prácticas del hombre se van modificando. Según el profesor Andrea Huyssen, las características que definen al postmodernismo como movimiento serán:

Primero un fuerte sentido de futuro, de discontinuidad y de crisis generacional, y una negación del modernismo, unido a la reminiscencia de los movimientos vanguardistas tempranos, como el dada y el surrealismo. La segunda característica se refiere a su ataque al arte burgués institucional. La tercera, por su parte al uso de tecnología en forma de video y computadoras, a través de la cual se había adquirido un optimismo futurista y, como una cuarta característica, destaca Huyssen la validación de la cultura popular. (Huyssen, 1992, p.9 cp. Römer, 2003, p. 61-62).

A partir de los años 70, el postmodernismo empieza sus influencias tanto en la arquitectura, como la pintura y el cine, según comenta el profesor.

Basándonos en este contexto y en estas características, artistas como Marcel Duchamp surgen como padrinos de este tipo de manifestaciones, Römer (2003) consideraba tanto a Duchamp, como a John Cage y Joseph Beuys, precursores del postmodernismo y de una nueva visión del arte. Lo que unía a estos tres personajes no era su ingenio artístico, sino que incluía el desapego hacia los valores modernos como el dinero, el poder o el prestigio. Sus obras siempre implicaban un cambio con lo establecido, un choque, convirtiéndose incluso en una propuesta difícil de entender para el público. “Fueron tiempos en que la despreocupación por la crítica y la incompreensión del público eran una constante y hasta una necesidad, pero nunca un obstáculo” (Römer, 2003, p.10).

Según Arthur Dante la historia del modernismo terminó con la pregunta “¿Por qué soy yo una obra de arte? Ya que el modernismo tenía implícito un carácter local, materialista y estaba interesado en la forma y el gusto; con el postmodernismo los artistas se liberaron de estos parámetros y “fueron libres de hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que

desearan, o sin ningún propósito. Esta es la marca del arte contemporáneo (...)” (Dante, 1999, p. 36-37).

Estos cambios en la manera de aproximarse y entender la realidad se verán expuestos en diversos contextos históricos. En un documental realizado en la ciudad de Córdoba titulado *Paredes Hablan*, se ha querido vincular el fenómeno del graffiti o las pintadas, como sucesor de lo ocurrido en 1968 llamado Mayo Francés; según Javier Flores (2008) la calle se convierte en soporte de las acciones o cambios que se buscaban. Frases como “Seamos realistas, pidamos lo imposible” no sólo se escuchaban en las manifestaciones sino que también eran escritas en las paredes. De esta manera, el Mayo Francés se convierte, para Flores, en un antecedente de lo que se considera actualmente Graffiti, y una de las primeras expresiones del arte en la calle.

Paralelo a este movimiento, en la ciudad de Nueva York nacen a finales de los años 60 y principio de los 70, nuevas formas culturales originadas en el seno de las minorías marginadas.

El graffiti nace como expresión gráfica de este amplio movimiento cultural en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales. Allí se genera una terminología y un lenguaje icónico y textual autóctonos y originales que son de imprescindible conocimiento para la comprensión adecuada de las nuevas formas del arte contemporáneo que muy probablemente estén marcando las pautas de lo que será la producción artística del siglo XXI. (De Diego, 1997, ¶3).

Esta afirmación se traduce en un ilimitado uso de espacios y materiales, así como de temas para la realización del arte de hoy. Para Baudrillard “El arte se ha realizado hoy en todas partes. Está en los museos, en las galerías, pero también en la basura, en los muros, en las calles (...)” (Baudrillard, 1998, p. 11).

A pesar de que el postmodernismo fue permeando rápidamente las diferentes sociedades, Marina Yufevera (2011) comenta cómo en países como Rusia, las tendencias urbanas, asociadas a la postmodernidad, se dieron mucho después y sin tener mayor relación con Mayo Francés.

Mientras que para los 80 el arte urbano ya circulaba en la mayoría de los países del mundo, la Unión Soviética se encontraba cerrada a estas nuevas propuestas. Para 1985, se tenía conocimientos de movidas asociadas al break dance y al graffiti, sin embargo este tipo de actividades se daban en un ambiente de crisis y desinformación. Al verse abolida la Unión Soviética, las olas de información de Occidente, que llegaban al país, eran lo suficientemente grandes como para crear un caos en esta sociedad en la que sus habitantes sólo tenían conocimiento de estas manifestaciones a través de fotografías, videos o revistas. Ya en 1995, piezas de graffiti invadían la arquitectura de las ciudades rusas, que al igual que en el resto del mundo en sus inicios eran rechazadas por la sociedad, alimentando a los más rebeldes a aumentar la producción de estas pintas a pesar de las dificultades para encontrar latas de spray.

En el caso de Latinoamérica, el surgimiento de las pintadas, inscripciones en lugares públicos de forma ilegal, está estrechamente vinculado con las “pintadas políticas”.

La diferencia en la evolución de estas artes tanto en América como en Europa ha devenido de forma diferente como se puede concluir de lo antes mencionado.

(...) aunque los graffiteros siguen trabajando íconos codificados, no son únicamente repetitivos, invasivos, vandálicos hacia otras obras de arte; por el contrario, desde finales de los 90 aparecen muestras con alto contenido poético y estético, íconos con carácter y peso propio, que han sido reconocidos como obras de arte. (Novoa, 2008, p. 27).

Las transformaciones que ha experimentado el arte urbano son innumerables, incluso a nivel tecnológico, y están fundamentadas por la época y

por las exigencias del mercado, esto no sólo se puede observar en la calidad de las piezas sino en el aumento de sus colores. Hay diferencias “(...) al ver un graffiti de los años 90, a ver un graffiti actual, los trazos y la consistencia de la pintura no son los mismos, eso es lo que define la estética de la evolución del arte urbano.” (El-Ale, correo electrónico, 16 de febrero de 2011).

Evolución del arte en las calles de Caracas

Hablar de los inicios de estas prácticas urbanas en la ciudad de Caracas sigue siendo, según palabras del profesor Humberto Valdivieso, “un territorio oscuro” debido a que no existe una investigación puntual sobre el tema.

Sin embargo es algo que se puede ir esbozando. María Elena Ramos comenta que desde el siglo XIX se puede ver una vasta producción de esculturas en la ciudad de Caracas, por lo general asociadas a la celebración de los héroes de la nación.

Esta proliferación de esculturas va a estar relacionada con la época en la cual el barón Haussmann marcó pauta en lo relacionado con el arte, el monumento y la ciudad. En este sentido, el desarrollo de Caracas como espacio público va a estar determinado en un principio por estas influencias que cobrarían vida con Guzmán Blanco en 1870.

La pregunta que nos lleva a la actualidad es: ¿a partir de qué momento se empezó a ver en Caracas información en otros soportes? A esta interrogante el diseñador gráfico Santiago Pol, muy francamente, responde que se trata de un fenómeno tan gradual que se le hace difícil determinar el momento en el que sucede un cambio como este. Sin embargo comenta que en la época de Pérez Jiménez, y algunos años después ya en la democracia, se utilizaban masas de betún y cera enrolladas en papel periódico, que al momento de secarse se convertían en grandes creyones y con eso podían escribir consignas con las que pedían, por ejemplo, libertad para los presos políticos. Con la llegada del aerosol la evolución fue en aumento.

Este tipo de manifestaciones artísticas suelen estar asociada a los movimientos de vanguardia, en el caso venezolano grupos como El Techo de la Ballena o el Círculo del Pez Dorado eran grupos de artistas formales que trataban de entablar un discurso acerca del arte para el arte.

(...) El Techo de la Ballena, El Zapato Roto, El Círculo del Pez Dorado y El Grupo Subterráneo, todos estos son movimientos de artistas, básicamente de artistas plásticos de los años 70. Tenían características distintas, los de El Techo de la Ballena, por ejemplo, fue un movimiento literario fundamentalmente, literario y plástico, El Círculo del Pez Dorado era de artistas plásticos, El Zapato Roto era poético y plástico y El Grupo Subterráneo eran arquitectos, pintores o escultores. El ingrediente en común que tenían los cuatro movimientos era que eran grupos que de alguna manera estaban comprometidos con causas políticas o eran de izquierda. (Pol, comunicación personal, 18 de mayo de 2011).

“(...) el primer arte urbano en Venezuela fue el cinetismo, pero eran maestros que buscaban hacer arte, es decir entendían que el arte debía salir a las calles (...) pero era un arte académico” (Valdivieso, comunicación personal, 04 de febrero de 2011). Estos artista cinéticos no tocaban el tema político porque sus obras eran abstractas sin embargo vinculaban a la gente con la obra para que, a través del goce, desarrollaran una solidaridad con los espacios públicos.

A pesar de este sentido estético en los cinéticos, Valdivieso comenta, con respecto a esta etapa inicial, que no era una época asociada a lo urbano, este punto era entendido a su vez desde lo social, el arte no tomaba la calle en forma de guerrilla, no había conciencia de lo cotidiano, de la acera. Quizás algún grupo, como el llamado *Grupo Guaire*, en el cual participó William Niño, tenían este tipo de intervenciones pero seguían siendo muy académicos. Ellos trataban de tomar los barrios a través de performances, pensando en el Guaire como opción, pero seguían siendo académicos “no es como ocurre ahora, que son expresiones juveniles que nacen espontáneamente”.

Según Ramos, la temática que se manejaba en América Latina, con respecto a las artes de vanguardia, era diferente a las que funcionaban en países de Europa o en Estados Unidos. “(...) la tónica en general de los artistas latinoamericanos se ocupaba más de los temas políticos y los artistas europeos y

norteamericanos se ocupaban más de otros temas, por ejemplo el ecológico (...)” (Ramos, comunicación personal, 03 de febrero de 2011).

En los 70 se pensaba en la transformación del mundo, “en un arte militantes, militante en lo social o militante en la vanguardia” comenta Valdivieso en esta misma entrevista.

Santiago Pol agrega que las compuertas a este tipo de manifestaciones las abrió las necesidades de expresión a nivel social. Los carteles de este diseñador, en sus inicios, estaban enfocados a la propaganda política para el Partido Comunista y ocupaban grandes escalas. Para ello Pol hacía el dibujo a una escala pequeña y lo proyectaba desde una gran distancia para hacer el marcado de la silueta de la figura.

En el prólogo del libro “*No pinte paredes*”, la agencia de publicidad ARS habla de los universitarios de la época como las voces de estas paredes. Los estudiantes de la escuela de Letras eran quienes pretendían que la imaginación fuese lo que tomase las riendas de poder. Grupos como *Poder Joven* se vieron contagiados por este espíritu de expresión e hicieron uso de las paredes imprimiéndoles un estilo propio a los mensajes que se venían leyendo. Seguido a este grupo aparecieron personajes como *El Oso* y *El Tucán* quienes combatieron los muros del Este de Caracas.

“De graffitero el más antiguo que yo recuerdo es Grillo y los RAA, pero estamos hablando de los 80, era lo que uno veía” (Valdivieso, comunicación personal, 04 de febrero de 2011). En el caso de *Grillo* era un graffitero pintaba grillos por la zona de Bello Monte y su cercanía con la autopista, después se dedicó a la venta de sus piezas y las vendía en las tiendas de los museos.

Otro grupo paralelo de la época eran los RAA, ellos no tenían zona en específico sino que se podía ver sus marcas por toda la ciudad.

“Los Raa” fue lo primero que pude ver, rayaban en paredes, en el piso y yo apenas era un niño, (“los Raa” ya pintaban paredes cuando yo aun no había nacido, desde los 80’s), también en esa época existía el grupo

“cincomentarios” luego en el año 1997 hubo un boom del grafiti y salieron a relucir mas personajes que traían un poco más de lo que se veía en otros países, el crew “Cartel de Expresión Latina” (CEL), también “Conexión del Este” (ESC), entre otros colectivos de graffiti. (El-Ale, comunicación personal, 18 de marzo de 2011).

El Chino era un mendigo o una persona de bajos recursos que salía a la calle y hacía retratos con caligrafía china. Duilio DiGiacomo, se apodaba *AR-EPA*, y era un joven que se dedicaba a hacer juegos de palabras del estilo “Italianata Tropicali”, y su zona se delimitaba entre Las Mercedes y Chuao.

A partir de los 80 la influencia del movimiento punk fue más marcada, esto influyó considerablemente en la propuesta que este tipo de arte iba a tener. Ya en los 90 se vería acentuada una corriente nihilista que le quitaba toda la responsabilidad social y política a los artistas urbanos. Ahora las pintas que se veían estaban determinadas por una especie de voluntad personal, se trataba de hacer las cosas porque se querían hacer y no por la necesidad de cambiar el mundo.

(...) todo este movimiento fue creciendo desde los 90, y está ahorita, yo no diría en un clímax pero en un apogeo importante, donde se ha tomado conciencia del fenómeno de la calle, esto empujado por la influencia extranjera que es muy importante (...) (Valdivieso, comunicación personal, 04 de febrero de 2011).

Esta “expresión por expresión” se puede considerar como la corriente actual de los realizadores urbanos, quienes se mueven más por necesidades estéticas que por necesidades sociales como la vista en los 70.

Cuando se le preguntó a Ergo, quienes pensaba él que eran los principales artistas que conformaban la trayectoria del arte urbano en Caracas su respuesta fue la siguiente, englobando así el panorama actual de este tipo de manifestaciones.

Para mí hay dos grupos distintos de artistas urbanos en Caracas. Por un lado, los grupos que apoyan la línea política del gobierno. Hablar del arte urbano en Caracas sin hablar de la Guerrilla Comunicacional, o el Ejército Comunicacional de Liberación, sería obviar una parte importante de la identidad del arte urbano local. Pero eso no es todo lo que hay. Es más, existe un grupo que visualiza el arte urbano de una manera distinta. Gente como Fe, con su reproducción de las grandes obras; Flix con sus comentarios incisivos (y sus robots!); El-Ale llevando el estencil por todos lados; Miss Hask con su calidad y toque femenino. Pero siguen siendo pocos. Caracas tiene mucho talento en el graffiti, pero el grupo de artistas urbanos sigue siendo limitado. Pero es temprano – tenemos toda la vida por delante. (Ergo, comunicación personal, 30 de enero de 2011).

Actualmente artistas como Yaneth Rivas, con sus intervenciones que hablan de la cultura pop femenina o Ergo con sus retratos, revelan otras formas de expresión asociadas más al problema estético. Artistas como Fe, trabajan, con sus reproducciones, criterios absolutamente postmodernos asociados al concepto. La conciencia social si bien no se pierde, se transforma y es llevado al ámbito personal. “(...) es una necesidad expresiva de su propia conceptualización (...)” (Valdivieso, comunicación personal, 04 de febrero de 2011).

Hacia la definición de arte público

Cuando se hace referencia al término “arte en la calle”, éste también incluye(...)arte público, arte en los espacios público, arte exterior, integraciones al paisaje, integraciones a la arquitectura, land art, arte al aire libre, graffiti, site-specificity, arte en la esfera pública, arte público crítico, arte urbano espontáneo. Numerosas son las variaciones que merodean el asunto del arte en la calle. (Cárdenas, 2008, p. 8)

Por ello, se decidió contemplar en este apartado algunas definiciones que ayuden a esclarecer las características que determinan a estas expresiones como públicas.

Cárdenas define el arte en la calle desde lo social. Nos habla de un arte que no se limita al ámbito artístico sino que incluye “una toma de posición y consciencia de asumir el acto creador”. Se trata de un arte “por y para el pueblo, un arte al alcance de todos, un arte vinculado a la comunidad, un arte que fortalece la conciencia ciudadana acerca del espacio cívico y natural...” (Cárdenas, 2008, p. 7).

El artista Ergo, completa esta definición de carácter social al dar respuesta a la pregunta ¿Qué temática aborda el arte urbano? Con lo cual expresa: “El arte urbano es principalmente social. No político, ni militante, sino social. No de una manera monolítica, sino más bien de una manera individual: cada artista urbano busca compartir su visión social individual”. (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011).

Para este artista, el arte urbano busca la transmisión de mensajes, que si bien los cataloga como “individuales”, siempre tienen la inclusión como principio rector. Convirtiendo de esta manera los espacios públicos en lugares compartidos, a través de sus mensajes.

Las nuevas culturas urbanas han renovado las formas tradicionales y antiquísimas del graffiti, para plantear

su derecho a disentir y resistir a los que propugnan un discurso pictórico y cultural uniformado por críticos y medios de comunicación de masas y limitado a los museos y facultades de Bellas Artes (Cárdenas, 2008, p. 14).

Como ejemplo de este arte, Cárdenas señala a Banksy, un inglés de identidad incierta que busca a través de su trabajo una visión diferente a la planteada por los medios de comunicación; hace referencia a Sam3 quien, fundamentado en la premisa de Joseph Beuys: “artista somos todos”, utiliza la calle como soporte de su obra por implicar una mayor espontaneidad y naturalidad en su trabajo. Por último, describe el trabajo del artista Ron English como una obra activista fundamentada en la simbología norteamericana que la descompone y la critica.

Por su parte, María Teresa Novoa intenta hacer una definición del arte urbano partiendo de este último término, al mencionar que más del 70% de la población actual vive en área urbana, por lo tanto “como tendencia predominante del asentamiento colectivo humano, reconoceremos la cara creativa del arte urbano en variadas expresiones que van desde lo espontáneo y cotidiano a lo académico” (Novoa, 2008, p. 18).

Bajo esta concepción el artista venezolano El-Ale describe la temática que aborda el arte urbano. “El tema principal es la calle, arte urbano sin calle no sería urbano”. (El-Ale, correo electrónico, 16 de febrero de 2011). Sin embargo, partiendo de que los temas abordados en cada pieza dependen del realizador que la lleve a cabo, también se incluye como temática lo político, la protesta, la amenaza y el amor.

El arte urbano (...) será un conjunto de expresiones que son propias de la ciudad, de la urbe, de la *polis*. Son obras que están subordinadas a la condición urbana, o, dicho de otra manera, que han sido inspiradas por ella (...) (Novoa, 2008, p.20).

Al referirnos a la calle, debemos acercarnos entonces a la definición que Oscar Sotillo hace de ella como “elemento fundamental de lo urbano”, lugar en

donde confluyen las experiencias vinculadas con el ser humano. “La calle es una maquinaria de legitimación dinámica y plural, que llega a los extremos de lo efímero y la desmemoria”. (Sotillo, 2008, p.32)

Para Sotillo el arte de la calle se basa en las dinámicas surgidas dentro de la sociedad con su entorno “(...) apelando a su imaginario popular histórico y filtrando de manera peculiar las influencias de las maquinarias de difusión de conceptos, contenidos, imágenes y modos considerados culturales.”

A pesar de que la mayoría de estos conceptos representan una parcialidad o la totalidad de lo que significa el arte urbano, o arte en la calle, es necesario explicar lo que surgió en los años 70’ llamado: Arte Público.

Luján Baudino (2008), historiadora de arte y gestora cultural, en su ensayo *Una aproximación al concepto de arte público*, hace referencia al carácter social que este tipo de arte tiene, “(...) su intención última es la de volver a ser ciudadano, es recuperar el sentido cívico tomando conciencia del valor del espacio público y nuestro rol dentro de la sociedad a través del hecho artístico”.

El estudio de Baudino se centra en la definición de Siah Armajani, artista y escultor, de origen iraní radicado en E.E.U.U quien plantea:

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano. (Armajani, 2000, p. 73 c.p. Baudino, 2008, p.3).

Este tipo de arte, continúa Baudino, tiene sus bases en el asunto estético, es decir, el cuidado por la forma y el elemento artístico están fundamentados en el compromiso del artista con la obra y el espacio público en la cual se desarrolla.

Para El-Ale “El significado de realizar imágenes en la ciudad, simplemente es salir del encierro que tiene la mente al crear imágenes, es ir más allá con un mensaje. Quieres que todos lo sientan y lo interpreten a su manera” (El-Ale, correo electrónico, 16 de febrero de 2011).

Las personas que realizan intervenciones urbanas, suelen estar pensando más en el problema estético que en la firma, es decir que la pieza de creación posea contenidos pertenecientes a la cultura popular de su entorno. Este tipo de artistas se convierten en reactivos frente su necesidad de expresión.

“Lo que le interesa al artista es la interacción de ese momento, lo demás pasa, no está pensado para trascender, la experiencia en este tipo de arte es suficiente, que la experiencia haya ocurrido, si hubo una experiencia ya eso valida un tipo de arte... (Valdivieso, comunicación personal, 04 de febrero de 2011).

Este tipo de arte público no debe ser limitado al marco de la calle, ya que en su concepto hay incluso una diferencia ontológica de lo que implica el monumento urbano. Para este arte, el espacio público debe ser entendido como “(...) los espacios de libre acceso, es decir, los proyectos de arte público pueden ser realizados en espacios virtuales o físicos que sean accesibles al ciudadano”. (Baudino, 2008, p. 4).

Javier Maderuelo, citado por Baudino en su ensayo, menciona que los rasgos determinantes de este tipo de arte parten de la necesidad de llevar consigo la noción de estética social, con capacidad comunicativa y funcional. Se trata en definitiva de que estas obras no ocupen espacios arbitrarios dentro de la ciudad.

Para Ergo, este sentido de integración que tiene el arte urbano con la ciudad se convierte en algo determinante en cuanto a la calidad del trabajo realizado. El reto de trabajar en estos espacios, es lograr verlos desde otra perspectiva, de crear algo en función al espacio que pueda contribuir de una manera u otra con el entorno. La intervención se convierte en la posibilidad de transformar el espacio.

Algunas de las manifestaciones

Según María Teresa Novoa, el arte enmarcado en esta modalidad suele abarcar muchos tipos de expresiones, tanto efímeras como culinarias, performances, circo de calle, música, arte lumínico, murales, esculturas, entre muchas otras. Para ella, este tipo de arte debe ser visto como una totalidad, donde cada obra, incluso la que ornamenta a la ciudad, debe ser vistas como parte de esta multiplicidad expresiva.

Algunas surgen de manera sorprendentes, como el paisaje que metamorfea las paredes de un quiosco de periódicos en la esquina de Cervecería en la avenida Urdaneta; otras nos remiten a frases jocosas, a meditaciones o protestas (...) el hombre come-fuego o la niña malabarista se asociaron a los cambios de luz del semáforo. En el boulevard de Sabana Grande, o en el entorno de la plaza Bolívar, ya empezaron a disfrutar de esculturas vivientes, que fusionan la estética y el instante de movilidad con la resistencia (...) (Novoa, 2008, p. 23).

Para María Elena Ramos, esta distinción es también bastante amplia, a su vez ella incluye: las gigantografías en los edificios, los reflectores que iluminan sus fachadas, los carteles, las instalaciones, el happening, las vallas, el video performance, entre muchas otras.

Visto así, el universo de las obras de arte urbano es amplio, pero aún siéndolo, su acepción desde años recientes se asocia exclusivamente con expresiones como el graffiti, la música hip hop, el break dance, el rap, el reaggetón y los DJ. (Novoa, 2008, p.23).

En búsqueda de ampliar este concepto nombraremos algunas de las acciones que se han realizado dentro de este tipo de arte para ejemplificar. Entre ellas podemos mencionar lo que ha ocurrido en el mercado de pescado en Barcelona, España, en donde el pescadero resulta ser un barítono que empieza a

cantar y a este se le van sumando personas que asisten al mercado como consumidores. También están las acciones de Priscila Monjes quien recitaba de poemas de Rubén Darío por el parlante de los camiones de verduras que recorren la ciudad de Nicaragua. Intervenciones como las realizadas por Ramses Ransaval en Petare con “el sube y baja” en dónde se buscaba que los ciudadanos llegasen a un equilibrio en medio de conversaciones mientras se balanceaban sobre dispositivos pintados con la bandera de Venezuela. O a través de los juegos de ajedrez de Sandra Vivas en el cual se utilizaban dibujos en vez de fichas. También está el happening realizado por Yaneth Rivas quien intervino una parada de autobuses en Chacaíto con sus carteles referidos a la cultura pop femenina venezolana. Otras acciones más políticas como las realizadas por el grupo GAC argentino quienes con la misma gráfica de las señales de vialidad daban a conocer en qué calles vivían asesinos de la época de la dictadura. O la misma Plaza Venezuela recuperada con luminarias que según Novoa logran cambiar la actitud de quienes entran en contacto con este tipo de obras.

El estencil como manifestación de arte público

Se suele usar la palabra graffiti para todo lo que se encuentre plasmado en la pared, sin embargo, gracias a la globalización, esta palabra ha ido perdiendo su connotación política, adquiriendo de esta forma el carácter específico que sus variantes traen en su técnica. “Me refiero a varios tipos de graffiti menos verbales que icónicos, en sus variantes técnico-estilistas diferenciales. “Graffiti hip hop”, “graffiti estencil”, “graffiti diseño”, entre otras modalidades plásticas que jerarquizan la imagen”. (Claudia Zokak, 2009, p.5).

A pesar de que se suele hacer esta derivación directa del graffiti al estencil, El- Ale (2011) al comentar sobre los inicios de esta técnica menciona que “el estencil no lo creó un graffitero, el estencil o plantilla es una técnica que se utiliza para plasmar muchos materiales a parte de la pintura en spray”. Es decir, el estencil estaría más asociado, para él, con el mundo de la serigrafía, transferencia, repujado entre otras técnicas. Las grandes empresas la han utilizado desde hace muchos años, “simplemente es un método de impresión más, como cualquier otro, pero *old school*”

Esta técnica consiste en la selección de una imagen “(...) pegar cartones y pasar una cantidad desproporcionada de tiempo con un cuchillo en mano, haciendo curvas y líneas sin lógica aparente.” (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011). Para Ergo, quien utiliza esta técnica en sus intervenciones, el estencil permite recrear lo que quieres a pesar de incluir en su desarrollo un período de tiempo en el cual no se tiene mayor guía.

El artista urbano El-Ale nos habla de esta técnica como un proceso que resume de la siguiente manera:

(...) tengo una imagen a color (una fotografía), realizo la síntesis grafica (simplificar muchos colores a dos colores o los que quiera), modifico las formas originales de la imagen (vectorizo en un programa que se llama Illustrator), imprimo sobre cartulinas resistentes al spray, recorto la imagen con

un exacto numero 11 y la imagen esta lista para ser plasmada en cualquier superficie, esto es lo que se llama estencil o mejor conocido como plantilla. (El-Ale, correo electrónico, 16 de febrero de 2011).

María Cecilia Guerra hace un trabajo en el 2006 acerca del movimiento del estencil en Buenos Aires del cual tomaremos algunos elementos para la comprensión de esta manifestación. Uno de ellos es el carácter social y otro el comunicacional. En sus inicios los realizadores de estencil se encontraban al momento de realizar las obras. Era en ese momento cuando se podía crear el diálogo. A medida de que se extendió este tipo de técnica se empezaron a formar grupos que recolectaban fotografías de estos trabajos para hacerlos visibles en Internet. Generado con esto un flujo de influencia bastante notable.

Guerra describe la técnica como el uso de una plantilla recortada, obtenida de una radiografía o acetato, dispuesta sobre una pared a la cual se le aplicará spray para obtener así una impresión. A pesar de que no requerir mayores recursos, sí se hace necesario el conocimiento de la técnica “(...) porque la tarea de resolver una buena síntesis formal implica una etapa previa proyectual. Se trata de generar la armonía de la forma considerando las limitaciones del medio, en el que sólo se pueden generar imágenes en alto contraste.” (Guerra, 2006, p. 5). Si se agrega color a la pieza, la técnica se vuelve más complicada por necesitar el empleo de más plantillas.

La generación creadora de este movimiento es la gestada frente a la televisión como medio de comunicación. Se trata de jóvenes que han sido influenciados predominantemente por contenido norteamericanos que utilizan las computadoras y los avances de hoy en día para “proyectar los sedimentos fragmentados en su memoria de este fondo común de imágenes”. (Guerra, 2006, p. 3).

Estos jóvenes se encargan de crear productos masivos que expresen mensajes de forma gratuita, por medio de un gasto mínimo. Se trata de jóvenes formados en las escuelas de diseño, de comunicación social, en las de danza o de

arte. “Pero su relación con la calle no es transformar la cultura sino crear uno códigos individuales”. (Valdivieso, 04 de febrero de 2011).

Para una artista contemporánea como Yaneth Rivas el esténcil como técnica resulta económico y la economía en el material resulta clave. Se trata de un material nacido del desecho, es un “material efímero”, una opción que no requiere mayor patrocinio “sino que sea completamente autogestión, autónomo.” Lo importante de esta técnica es que la obra es antes, durante y después de su ejecución.

Según Ergo, el esténcil se convierte en un elemento más de su visión. El hecho de que sea una acción predeterminada le abre muchas posibilidades. Permitiéndole intervenir la obra antes de ejecutarla ya que al momento de realizar la intervención no se cuenta con mucho tiempo. “Toda intervención de antemano termina valiendo la pena.” (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011). Para el artista El-Ale lo que proporciona el esténcil como técnica se basa en lo “rápido, preciso y trabajado”.

En cuanto al caso venezolano, es muy temprano para hablar de cómo ha sido la evolución de esta técnica. “Mi tendencia será decir que lo que hemos visto es un crecimiento en el uso y las dimensiones de los esténcils, de tamaño carta a dimensiones de murales.” (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011).

(...) en el caso del graffiti-esténcil en Venezuela tampoco tengo un registro exacto de quien fue el primero en utilizarlo con un spray sobre una pared. Sólo puedo decir con certeza que el boom del esténcil apenas se difundió en nuestro país hace 3 años y uno de los máximos exponentes es “Ergo” y mi persona por crear la primera marca referida al esténcil “CCSTENCIL”. (El-Ale, correo electrónico, 16 de febrero de 2011).

Para este artista, el hecho de que no existieran representantes de un esténcil “con consciencia”, a pesar de tener más de media década como técnica, fue motivo para crear en el 2007 “CARACAS STENCIL DESIGN” basándose en la ciudad de Caracas e incorporando la técnica al mercado de la industria textil. “Con

la elevación de este arte se construye una nueva propuesta que está desde hace mucho tiempo en la calle, pero que es nueva en el mercado”.

Para esta técnica el entorno es algo vital. Se trata de “un signo que juega permanentemente con los mensajes aledaños, con la significación de la arquitectura que lo soporta y con la cantidad de transeúntes que por allí circulan”. (Guerra, 2006, p. 6). Esta conexión con el entorno lo que busca es resignificarlo, ya que al tomarlo en cuenta, el mensaje adquiere mayor fortaleza.

Trayectoria artística de Ergo

Las entrevistas que se pueden encontrar en el blog del realizador de estencils Ergo, www.estencilvenezuela.blogspot.com, muestran la fecha aproximada en la cual este personaje empezó a llamar la atención de los diferentes medios tanto impresos como electrónicos.

La primera entrevista publicada tiene fecha de junio de 2009 y revela, después de unas cuantas preguntas y respuestas, el significado del seudónimo Ergo.

Ergo es una palabra que siempre he usado cuando hablo. Cuando empecé con los estencils me gustó el nombre porque dejaba claro que había un proceso, un pensamiento que llevaba al resultado. Que los dibujos eran el producto de una serie de ideas. (www.camionetica.com, 2011, ¶9)

En una entrevista realizada por correo electrónico dos años después comenta, manteniendo de cierta manera la misma esencia, que “Ergo es una palabra bellísima, que encapsula la esencia de la lógica. Usarla como pseudónimo fue una manera de sugerir un proceso de pensamiento previo detrás del arte”. (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011)

Saúl Guerrero es quien se encuentra detrás de Ergo, un joven antropólogo de origen inglés, específicamente de la ciudad de Bristol, que vivió por mucho tiempo en la zona de Chacao en Caracas - Venezuela. En esta zona desarrolló la mayor cantidad de sus trabajos mientras se alejaba de la etiqueta de artista por traer consigo un carácter prepotente. La consideración que tiene él de su trabajo es la de una persona que sale a pintar. La revista Zipper (2009) lo describe como “(...) mucho más que una persona con un don para ilustrar, es parte de todo un movimiento de buen arte urbano”. Según titula el artículo dedicado a él en la revista Urbe en el 2009 “ERGO es otra vaina”.

No se trata ni de un diseñador gráfico, ni de un grafitero, excusando a quienes lo confundan como tal.

“Pero no todo el que trabaja con aerosol es grafitero y la única forma es demostrar que puedo hacer otras cosas con el *spray*. Lo que me mueve a mi no es lo mismo que mueve al grafitero. Yo no quiero marcar territorio ni que se familiaricen con mi nombre. Yo dejo mi firma para identificar mis imágenes. En tal caso, lo único que compartimos es el medio”. (Revista Sala de Espera, octubre 2009, p. 57).

Su técnica es el estencil. “(...) el método ideal para el principiante y para el obsesivo compulsivo. Yo soy ambas cosas, así que me viene como anillo al dedo”. (Ergo, correo electrónico, 30 de enero 2011).

La técnica implica que el trabajo que se realiza tiene una preconcepción. Es decir amerita una inversión de tiempo previo a su ejecución. En una entrevista a la revista Estampas Ergo comenta que el estencil realizado en Caracas es pobre en cuanto a sus ambiciones. Sus dimensiones obligan que su estructura sea poco elaborada. “Si buscas generar un aporte importante, el estencil tiene que relacionarse con el espacio de una manera más contundente. Creo que fue allí donde me destacué”. (Ergo, cp. Villasmil, 2010, ¶ 8). Para Ergo lo fundamental en el arte urbano es la relación con el otro. El mensaje tiene que llegar ya sea conceptualmente o por sus dimensiones.

Después de culminar sus estudios secundarios en Japón, continuarlos en Escocia con una licenciatura en Antropología Social y finalizarlos con una especialización en Irlanda; Ergo regresa a Caracas en 2007 para consolidar en esta ciudad su mensaje.

Sus inicios, como comenta en la entrevista realizada por correo electrónico, fueron simples y caóticos, pero sobre todo autodidacta. Se trataba de descubrir la mecánica que había detrás de un proceso. A pesar de no verse inclinado desde siempre hacia el arte urbano, en sus primeros años en la ciudad, empezó a relacionarse con las prácticas de estencils al fotografiarlas. Al llegar a Venezuela,

fue de gran entusiasmo para Ergo ver cómo gente joven salía a la calle y expresaba su manera de ver el mundo.

Yo empecé porque lo que quería era fotografiar y documentar los estencils que había aquí en Caracas. Iba caminando y tomando fotos y luego las montaba en el blog. Luego me di cuenta de que no había tantos y de que la calidad no era tan buena. Entonces me animé, comencé a hacer los míos y también los montaba en la página hasta que llegó un momento en el que estaba sacando más estencils de los que estaba documentando. (*Ergo, cp. Parra, 2010, ¶ 2*).

La frustración por el entorno, la necesidad de exteriorizar sentimientos y hacer catarsis en el espacio público fueron los motores internos que movieron a Ergo a salir a la calle. Se trataba, como él comenta, de hacer las paces consigo y en el proceso contribuir al arte urbano que se venía desarrollando en la ciudad.

(...) es la motivación y la perseverancia para salir a la calle y hacer lo que uno quiere hacer que marca la verdadera diferencia. Uno lo siente o no lo siente, y eso quizás es lo único que me separa de la persona común y corriente. (camionetica.com, 2009, ¶ 4)

En este mismo portal Ergo agrega que la gente al llegar del exterior lo que suele hacer, y si de arte urbano se trata, es comparar lo que existe en otros países sin dar mayores aportes a lo existente en Venezuela. En su caso, estas comparaciones sirvieron de incentivo para salir a la calle y contribuir de forma personal con este tipo de manifestaciones artísticas.

Agregado a esto, existe en los incentivos de Ergo una propuesta estética vinculada con los mobiliarios de la ciudad. Salir a la calle también implica embellecer los espacios que por lo general la gente suele pasar por alto. Allí es de dónde sale la idea de intervenir las casetas de electricidad que existen en la ciudad pero que nadie las mira. Al trabajar sobre ellas la gente las reconoce y las utiliza incluso como referencias, es allí cuando ocurre la transformación de la ciudad.

Para mí el mensaje siempre incluyó un punto acerca de nuestra responsabilidad, la de todos los ciudadanos, de tomar las riendas en el rescate de esos espacios. Si no te gustan, si te crean ruido, o simplemente te parece que son un potencial no utilizado, entonces sal, haz algo, y demuestra las alternativas (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011)

La necesidad de humanizar los distintos soportes que conforman la ciudad y su interés por la gente es lo que lo cataloga como “intervencionista de los espacios público”, según él mismo hace referencia en una entrevista otorgada a la Revista Look Caras en el 2009.

Su meta es la transformación participativa de la ciudad. Este tipo de movimiento artístico es uno de los mejores medios por su carácter incluyente que no requiere mayor llamado. El espacio público significa para Ergo un reto y una oportunidad

El reto de ver ese espacio desde otra perspectiva, de crear una intervención que se acople a ese espacio y contribuya de una manera u otra. Una oportunidad de transformar algo, y en el proceso, votar con los pies, como dicen por ahí. (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011)

A pesar de que su mensaje actual se vincula con lo social, sus primeras intervenciones se acercaban más hacia lo político. El medio le permitía decir cosas que nadie estaba diciendo. “Mamá” y “Evo” era uno de sus primeros mensajes plasmado en la pared de la Embajada de Bolivia. A este le siguió un estencil de mayor dimensión de Gandhi con una ametralladora. “Rápidamente me di cuenta de que en el fondo esas cosas son súper infantiles. No logras nada ni cambias nada”. (Ergo cp. Morales, 2009, p. 55).

En ese proceso me encontré con el retrato de una mujer. Simplemente la silueta que salía al hacer el contraste, me pareció súper linda y salí a la calle a hacerlo. Y me gustó la idea de salir y hacer retratos de gente que fuera distinta, que no fuera el perfil de la gente que uno ve en las vallas y en la

calle. Seguí buscando retratos de gente y un día comencé a probar espacios. (Ergo cp Morales, 2009, p. 56).

Sus primeros trabajos se veían en muros y columnas, pero les faltaba definición. Al decidir no trabajar más en paredes residenciales, la caseta de teléfono ubicada a cuadra y media de su casa fue el primer lienzo sobre el cuál trabajó. Las casetas, por su forma, le dan al retrato los límites necesarios sirviendo así de marco. En esta primera caseta el rostro que se realizó mantiene la línea del resto de sus estencils: niños, gente mayor, afroamericanos. “Cero gente blanquita-catirita, creo que la publicidad sobresatura con ese patrón de belleza y estoy seguro de que la mayoría de las personas no se identifican con esas caras” (Ergo, cp. Parra, 2010). En la Revista Zipper (2009) se comenta que “Se excluyeron perfiles de gente comercialmente bonita. ‘Creo que hay suficientes propagandas de protector solar (...) Esa gente no existe en el día a día caraqueño, representarlos sería apoyar un concepto errado de lo que somos’”. “Prefiero una mirada profunda, un perfil perfecto. Si los medios no me lo dan, pues ¿por qué no pintarla yo mismo?”. Agregaba Ergo en una entrevista para la revista Contrabando en agosto de 2009.

Tras sus estadías en África, surge en Ergo una reflexión sobre las carencias que sufren los habitantes de ese continente.

Él dice que no busca reivindicar a nadie, pero sin duda lo está haciendo. El hambre la peste y la miseria han golpeado el continente negro, Ergo lo sabía, pero no sólo se enfocó en darle una mano incondicional. Decidió extraer del carbón, el diamante más brillante, el principal atractivo de África: su esencia, su identidad y sus rasgos y lo exportó hacia Caracas para tallarlo bajo su óptica en espacios de la ciudad que suelen pasar desapercibidos. (URBE, 2009, p.10).

Los rostros de niños y personajes que Ergo recrea son de personas que ha conocido a lo largo de sus trabajos en países como Chad, Argelia, Afganistán, Etiopía, Nigeria y Ghana. "Hay una razón por la cual toda esa gente debe estar en

mis estencils, son personas que he conocido, me han impresionado, y que no sé si viven aún" (Ergo, cp. Villasmil, 2010).

La evolución de su trabajo monocromático continúa con el uso de otros soportes para sus creaciones. El empleo de contenedores de basura en sus intervenciones hace que la técnica varíe sin perder el concepto de transformar espacios ignorados uniendo lo social y lo humano con la estética pública.

Después de un año, tras haber intervenido más de treinta casetas y tras haber intervenido algunos contenedores de basuras, Ergo busca la intervención de espacios mayores. Configurándose en algunos trabajos como elemento decorativo. Este es el caso de la pared que antecede a la tienda *Greenella* en Las Mercedes, un mural de 11mtrs. x 3 mtrs. que sirve de entrada al local.

Estas intervenciones a grandes escalas implican un reto logístico en la composición de la imagen para el artista. Se trata de crecer en dimensiones más que en número. Este cambio de formato ha traído consigo reuniones con algunos diseñadores para asociarse a otras personas sin perder lo humano de su trabajo.

Una de las intervenciones que no incluía casetas, era la de un portón perteneciente a la familia Valedón de dimensiones 2.20 mtrs. x 2.56 mtrs. En este trabajo, Ergo determinó el espíritu de la gente que vivía en esa casa para realizar su obra. La pieza final fue el perfil de una mujer que no denotaba ni soberbia ni melancolía sino que tenía un tono de esperanza que invita a quien lo vea a descubrir la mirada de esta mujer.

Mis trabajos para galería comenzaron en Por el Medio de la Calle 2009. Oficina N.1 me contactó, querían exponer ese lado del arte. Yo les hice una obra; ellos me pidieron una 2da. Después de eso lanzaron una expo grupal para el arquitecto del Parque del Este, Burle Marx. Para esa expo me pidieron dos o tres obras más y de ahí en adelante la gente empezaba a ver lo que estaba produciendo, el estilo, el formato y se empezaron a interesar y a comisionar. Lo que me tripea más ahora es lo que está empezando a pasar, la gente que me cede espacios de su casa. Portones,

paredes de casa y eso es como trabajar en la calle, pero como con más tranquilidad. (Ergo, cp. Parra, 2010, ¶ 12)

Además de estos trabajos, Ergo también ha participado en la intervención de una de las paredes del local nocturno El Teatro Bar ubicado en La Mercedes. Así como en la realización de la portada del disco *Aquí fue* del grupo *Los Paranoias* en el 2009.

Posterior a esto Ergo incursiona en las obras sociales al participar en la subasta *Cajas que ayudan* organizada por la Fundación Mezherane en apoyo a la Cruz Roja Venezolana. También extiende sus límites geográficos al participar en ese mismo año en la intervención de un mural en la Plaza Bolívar de Caracas y presta sus imágenes para la elaboración de franelas por parte de los diseñadores venezolanos de Piropo Desing.

A partir del 2010 Ergo se va del país y reside de forma intercalada entre Bruselas y Londres. Es en esta última ciudad en la cual trabaja actualmente con la organización internacional *Action Against Hunger*. Este tipo de residencia le ha permitido realizar trabajos en el resto de Europa en países como Bélgica, Barcelona, Portugal y Londres.

En Europa he perdido mucho el miedo a salir a pintar donde quiera porque siempre me digo: Luego de pintar en Caracas, ¿qué es lo peor que puede pasar aquí? Caracas me permitió generar una confianza y desarrollar prácticas como pintar siempre de día o tener el apoyo de personas de la comunidad, conversar con la gente (...) (Ergo cp. Villasmil, 2010, ¶ 13)

A mediados de ese mismo año es invitado de nuevo para el festival *Por el Medio de la Calle* 2010, y realiza una intervención de dimensiones 2.40 mtrs. x 2.40 mtrs a color, mostrando así parte de la evolución de su trabajo. Seguida a esta intervención, Marióm Vargas hace la presentación de su cortometraje "Ergo CCS" en el ciclo de cortometrajes Corto/Circuito en el cine El Trasnócho.

Su obra, según él mismo comenta, está dirigida a quien voltee a mirarla, habla de la gente, y es para la gente. El objetivo es el mismo, entablar un diálogo

sobre temas sociales. Sobre lo que implica vivir en una sociedad diversificada unida por lo humano.

Pinto en la calle porque los espacios públicos nos pertenecen a todos. Hemos subcontratado la gerencia y el mantenimiento de esos espacios a una entidad, que puede ser la alcaldía o la gobernación, pero si el parque frente a mi casa está cayéndose, tengo el derecho y la obligación de mejorarlo, porque es tan mío como del alcalde. Probablemente mi interpretación de una mejora en el parque no vaya a gozar del consenso de toda la comunidad, pero yo digo que si tienes un mensaje y no te gustan los espacios que te rodean, sal y haz algo al respecto. (Ergo cp. Villasmil, 2010, ¶ 3)

Pintar en la calle significa para Ergo libertad. Significa que la gente vea lo que quiera ver. Al colocar una obra en la calle incluyes al otro, lo invitas a que participe. "El arte urbano se integra a su espacio, y es ese elemento de integración que define la calidad del trabajo. Mientras más y mejor está integrado, mejor se considera". (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011)

El haberse desempeñado, por más de ocho años, como asesor en nutrición infantil para el Ministerio de Salud, ONG's y la UNICEF en varios países de África y Asia, despierta en Ergo inquietudes que surgen al ver otras realidades. Sus temas tienen que ver con la puesta en perspectiva de esa otra realidad en contraposición con la venezolana. "El esténcil es una manera de hacer catarsis de sentimientos acumulados, traerme un poco de ese mundo para este lado". (Ergo cp. Villasmil, 2010, ¶5)

Se trata de una obra que cambia el comportamiento de los transeúntes al tener contacto con ella.

No solo a nivel interpretativo, pero muchas veces de una manera tangible. Por un lado creo que la gente siente la necesidad de hacer algo con las imágenes; usarlas como plataforma para decir algo mas, como mensaje al cual contestar. Pero de vez en cuando también ocurren las

intervenciones artísticas que usan mi trabajo como punto de partida. Para mí todo eso es parte del proceso, y del diálogo que uno busca entablar a través del trabajo en la calle. La idea siempre es buscar una reacción de parte del transeúnte, no necesariamente importa cuál sea. (Ergo, comunicación personal, 30 de enero de 2011)

Actualmente Ergo se inicia en una nueva etapa, deja atrás el fotorealismo que venía trabajando con el estencil e incursiona con las posibilidades del imaginario. Retoma el dibujo, el lápiz y el papel manteniendo la calle como catalizador para seguir dibujando y mejorar la técnica. Mantiene el estencil y le agrega color.

CAPÍTULO II ESPACIO PÚBLICO

Ciudad

“La cosa humana por excelencia”. Así es como califica a la ciudad el antropólogo Claude Levi-Strauss. Tulio Hernández (2010) la considera como una concentración humana en un lugar específico en el que se generan identidades y pautas. Por su parte Constantin Dioxiadis comprende a la ciudad como un “*antropocosmo* (el espacio del hombre), en donde crezcan íntegramente los sistemas básicos: hombres, naturaleza, arquitectura, redes viales, sociedad y en el que el desarrollo de uno de estos sistemas no implique un deterioro significativo de los otros elementos (...)”. (Dioxiadis, 1978, 132 cp. Ramos, 2001, p. 163).

Adelanto una etimología útil: en cualquiera de nuestras lenguas indoeuropeas (representadas por las dos matices: griego y latín) la palabra “ciudad” siempre designa lo mismo: una aglomeración, una muchedumbre, una agrupación. (Nuño, 1995, p. 4).

En la introducción al libro *Ciudad, espacio público y cultura urbana* Tulio Hernández menciona la composición de ciudad que el ingeniero y urbanista Corrado Beguinot desarrolla. En este sentido nos habla de tres ciudades; la ciudad de piedra que se refiere a la conformada por estructuras físicas como las casa, las calles y las plazas; la ciudad de relaciones que se constituye por las relaciones humanas que se llevan a cabo en la ciudad de piedra, como lo es alimentarse, estudiar, comprar, etc.; y por último, la ciudad simbólica o subjetiva, la cual es percibida según criterios individuales. En esta ciudad es en dónde se manifiesta el arte, los mitos y el imaginario. Este carácter de apropiación que tiene este tipo de ciudad es el que va a estar relacionado con el concepto de espacio público que posteriormente veremos desarrollado. Es en este espacio en donde confluye lo urbano y la ciudad.

Esta también se puede ver constituida a su vez es dos órdenes, el primero es el referido al soporte físico, al territorio de la arquitectura y el segundo referido a otra dimensión en la cual surge el ciudadano como participante activo. Es la dimensión de la percepción y los afectos. “El conjunto que integra al recinto físico junto con sus moradores, posee una significación objetual, mientras que la ciudad como ‘precepto y afecto’, adquiere significaciones subjetivas. Nuestra idea de ciudad sintetiza ambos extremos”. (Cardozo, 2002, p. 136).

La ciudad, según Marta Zátanyi, es el punto de partida de la civilización. Es el lugar dónde se efectúa el paso de lo rural a lo urbano. Estas ciudades que Ramos llama híbridas, habitúan a sus habitantes a tener un pensamiento y un acto creativo, abierto y heterogéneo, comprendiendo con esto la estética de la ciudad como algo enmarcado en lo diferente, simultáneo y yuxtapuesto.

El espacio de la ciudad no es sólo el conjunto del trazado de sus plantas, de sus edificios representativos, de sus monumentos urbanos. Es la rica y complejísima sintaxis entre todo lo que la configura en su realidad diacrónica y sincrónica: de una u otra manera se significa lo que había a través de lo que hay. La ciudad se configura a partir de su modo específico de elaborar su historia, sus costumbres cotidianas y sus ritos; de su escala de valores y sus respuestas a las cuestiones pragmáticas; de su memoria colectiva y su imaginario, sus proyectos y la energía con que responde y resuelve; de la cualidad de sostener la paradoja de lo cambiante y lo constante, y básicamente de la manera en que construye su universo simbólico para expresar todos estos fenómenos. (Zátanyi, 2003, p. 111).

Es el lugar en dónde las percepciones se convierten en pasado y se convierten en fragmentos de algo más grande. En dónde la masa se mueve, en dónde los desconocidos se cruzan, acercándose o rechazándose. Es un enigma desde lejos y desde cerca, incluso desde adentro. “Ese es en parte su encanto y en parte su desasosiego” (Ramos, 2002, p. 13).

Hacer ver: ciudad-arte

La ciudad puede ser vista, más allá de todas sus implicaciones estructurales y culturales, como un espacio que permite la creación artística desde sus orígenes. “El arte, como componente privilegiado del universo simbólico, es un decisivo factor de la imaginación. No hay ningún otro género artístico como la ciudad que haya obtenido tanta y tan permanente referencia y presencia en los otros géneros”. (Zátonyi, 2003, p. 111).

Ramos en su ensayo *Arte en la escena urbana* comenta que para el siglo XX los artistas ya habían percibidos varias características de la ciudad que posteriormente vincularían con el arte que realizaban, así el arte penetraría a la ciudad móvil para “hacer – y ser –” más movimiento dentro de esta. Sin embargo con la evolución de los años podemos ver que el arte en las ciudades se ha convertido en algo que demanda más atención al mismo tiempo que se encuentra arte que pasa desapercibido. “La idea es señalar, hacer ver. Y luego dejar el lugar. Dejar ser a la ciudad” (Ramos, (en prensa), p. 10).

En un artículo publicado por el periódico *Tal Cual* el domingo 30 de enero de 2011, esta misma autora habla de las posibilidades del arte como elemento transformador de la ciudad. “A través del arte se busca llamar la atención de los ciudadanos, sensibilizarlos con los lugares que les atañen, estimular su aprendizaje de convivencia, provocar en el habitante goce y reflexión sobre su ciudad (...)”.

Esta autora habla de una dualidad con respecto al arte gestado en la ciudad ya que puede tanto como construir como reconstruir, le hace agasajos al ciudadano y al mismo tiempo lo interpela.

Tanto es capaz de revisar afectuosamente su entorno como de señalar duramente lo que de él sería mejor desmontar. Tanto es capaz de hacer un vacío armónico en medio del caos como de considerar que sólo agregando más confusión

(...) puede el arte ser más eficaz. (Ramos, (prensa), p. 10-11).

Como parte del programa de Cultura Ciudadana de la Alcaldía Metropolitana se realizaron acciones en la calle enmarcadas en la pregunta *¿Qué puede hacer el arte por la ciudad de Caracas?* En este sentido esta relación ciudad-arte tenía un carácter más bien lúdico, tomando al arte como elemento que sensibiliza al ciudadano. Para un artista como Fe, el significado que tiene el arte realizado en la ciudad tiene que ver con esto lúdico, que menciona Ramos, y con la mejora visual de la urbe en función a los ciudadanos que la habitan.

La ciudad viva nos surge otra forma de entender las artes del espacio (...) Esta dinamización, integrada en el proceso perceptivo de la obra, rompe con el esquema de un arte exclusivamente situado en el espacio (...) Todo en la ciudad, en cambio, propone el acceso a la obra por la conjunción, por la diversidad, por la multidisciplinaridad. (Torrijos, 1988, p. 29-31).

En el caso de un artista como Ergo esta relación ciudad-arte a pesar de ser condicionada por la intervención del mismo artista y de quien la observa, va a existir y es lo que nos respecta. "(...) ahí está lo bonito de salir a pintar en la calle: cada quien va a ver lo que quiere ver, y al ponerlo en la calle haces ese proceso mucho más incluyente (...)")

La ciudad incomprendida es la razón de ser del arte contemporáneo gestado en las calles, evidencia áreas, temas y espacios olvidados o ignorados. El arte realizado en la ciudad es "Un arte que se pregunta", es un arte que hace voltear la mirada de la misma ciudad sobre sí misma. Ayudándola así a entenderse y a valorarse, "(...) a integrar aspectos desarticulados, estimulando lucidez a partir de lo fragmentario para repasar así la ciudad como un todo. El arte conmueve: mueve el sentir, el pensar (...) Y amando la ciudad, puede también cuestionarla agudamente para comprenderla." (Ramos, (en prensa), p. 15).

El sentido último del arte en la ciudad es la divulgación, "Así cada obra plenamente lograda lo será en la ciudad doblemente" no sólo como arte per-se

sino como manifestación que permite ver y ser a la ciudad misma y a su habitante, que permite el diálogo y la interpretación, y permite que el ciudadano interroge a la ciudad y a él mismo.

Espacio público

Según Fernando Torrijos, la humanidad se ha venido expresando en términos estéticos desde sus inicios, a través de sus manifestaciones culturales, de sus tradiciones y ritos. En esta misma medida ha ido transformando los espacios a los cuales ha pertenecido. “El espacio más característico en este sentido, aquel en el que el conjunto de producciones alcanza una mayor complejidad, el que destaca por su función de macro espacio contenedor de distintas ideologías y grupos en constante interacción es la ciudad.” (Torrijos, 1988, p. 27).

Una de las dimensiones de la ciudad, según comenta Tulio Hernández (2010), está referida a los espacios de confluencia, de encuentro sin restricción. Este elemento mencionado por Tulio Hernández va a repetirse en Fe. Cuando se le preguntó qué significaba el espacio público para él; su respuesta estuvo orientada hacia este elemento “Es un lugar en dónde todos tenemos acceso, sin restricciones.” (Fe, comunicación personal, 18 de febrero de 2011).

Por eso el espacio público que se conforma por la calle, la plaza, el boulevard se convierte en el espacio de lo urbano, en dónde la diversidad toma papel principal. En una comunicación personal María Teresa Novoa nos habla de que el modelo de ciudad que tenemos está basado en el modelo de la ciudad europea, su trazado está estructurado a partir del espacio público, es decir, desde la calle, la plaza y el lugar de encuentro.

“Nacemos a un espacio dado, y el desarrollo de nuestra vida puede expresarse en términos de espacio: adaptarnos a distintos espacios, relacionarnos con los otros seres en esos espacios; transformar los espacio recibidos y crear nuevos espacios” (Ramos, 2001, p. 279).

“Parece irrefutable que un ser vivo no está “en” el espacio como está una piedra en el camino. Nosotros los seres vivientes, habitamos los espacios (...)

vamos creando un horizonte espacial, a partir de un centro (...)” (Giannini, 2001, p. 24).

La vida trae consigo un acto reflexivo, un acto que busca, para poder ser, compartir con el otro y con lo otro. El espacio dónde ambos convergen es a lo que Giannini llama “espacio público” y ciudad. No se trata de un espacio físico en el cual el hombre hace sus actividades, se trata de estas acciones por sí mismas la que lo decretan como tal. “Se podría entender por espacio público el médium en que las ideas, opiniones sentimientos de un sujeto se vuelven accesibles a quien quiera conocerlos.” En este sentido Novoa agrega que el espacio público será aquel compartido por todos.

Al ser de todos, el espacio público adquiere un carácter de legado o patrimonio, que se va alimentado de las estéticas de cada una de las generaciones que lo conforman. En este sentido Collin Rowe nos habla, según Novoa, del espacio público como un collage. Sin embargo esta idea viene de la característica que se menciona anteriormente de la ciudad como un conglomerado. En el caso de Rowe y Koetter, conglomerado de símbolos necesarios para la sociedad y el conocimiento de esta. Esta conglomeración a su vez se ve enfrentada con la idea de la ciudad como un espacio vacío, ambos términos confluyen en un choque dialéctico que los obliga a encontrar un equilibrio. “La ciudad de los símbolos será la del diseño total, en la cual, tanto el edificio como la ciudad representaran el orden y donde la ciudad sería un elemento didáctico. En el otro extremo está la ciudad ambigua y del caos.” (Rowe y Koetter, 1981, p. 4).

Este caos visto en la ciudad por muchos, puede ser signo de necesidad de arte para otros. Para B. Winkler y R. Mahler, citados por Ramos (2001), este surgimiento artístico en los espacios públicos surge de la necesidad de una nueva lectura de la ciudad como soporte. Un soporte dedicado más a las interrelaciones y actividades humanas que a su estructura funcional.

Al vincular el espacio con las actividades y relaciones humanas queremos decir que este espacio no es algo externo a nosotros, a pesar de ser tan variado

como los individuos que lo habitan y lo transitan. Este carácter individual se traduce en la necesidad de volverlo propio, de poseerlo, controlarlo y marcarlo. Al aceptar la presencia del otro, estamos aceptando también su disposición sobre ese espacio. “El hombre se adapta al espacio, se expande en él y también lo diseña, lo crea.” (Ramos, 2001, p. 283).

Para Torrijos, el espacio público es la ciudad habitada de la cual se hace uso sin más restricciones que las estipuladas en las leyes. “Por ello la ciudad debe ser considerada como síntesis de la transformación espacial y lugar en el que las actividades artísticas alcanzan su mayor nivel: el espacio transformado por excelencia.” (Torrijos, 1988, p.27).

Usos del espacio público.-

Fernando Torrijos en su trabajo *Sobre el uso estético del espacio*, introduce este tema con una definición que se ha mencionado en apartados anteriores. “Utilizar es un concepto que equivale a modificar; aquello que se consume, de alguna manera se transmuta” Es decir se transforma.

A diferencia de los animales, el hombre por poseer memoria cultural tiene la capacidad de generar una relación diferente con su entorno. Tiene la capacidad de transformarlo de forma profunda y duradera. Una de esas formas de transformar el espacio es haciendo uso de la estética. “(...) una actividad que consiste en transformar materiales mediante una actitud creativa y poblar el entorno con signos cuya misión final es comunicar (...)” (Torrijos, 1988, p. 17).

Torrijos nos habla en su trabajo de dos autores que manejan dos formas diferentes de ver el espacio con respecto a sus usos. La primera forma es la planteada por A. Moles; este autor habla de que en la relación hombre-espacio es dónde surge la actividad creativa, esta actividad más que producir obras de artes lo que hace es producir obras que repercuten en el comportamiento visual, sonoro o táctil de quien entre en contacto con la misma y con sus diseños. Se trata, según este autor, de que el artista logre a través de sus intervenciones afectar sensorialmente a los individuos. La segunda forma de ver el uso del espacio es la planteada por E. Goffman quien observa al individuo como parte de las representaciones. Para él, el espacio es una especie de escenario que representa el universo simbólico de la comunidad en el cual es ejecutado. “Desde esta perspectiva toda obra de arte (...) ha de ser interpretada como un elemento que participa en un espectáculo total, diseñado para conseguir la vivencia de una experiencia a través de la cual el grupo productor-consumidor se renovará ideológicamente.” (Torrijos, 1988, p. 26).

Para Ramos (en prensa) cuando se hace uso de estos espacios, se producen varias cosas, entre ellas un hiato, un corte en la dinámica acelerada de

la ciudad. Por eso la idea del uso o de las intervenciones en estos espacios está estrechamente vinculada con lo urbano. En este caso el uso del espacio está determinado por otra dicotomía: lo material y lo casi inmaterial, es decir un edificio intervenido por un concepto, por ejemplo.

Para Fe, al existir una estructura urbana, una pared, un kiosco, un teléfono público ó un espectador ya se puede hacer uso de ese espacio para una intervención. Para un artista como Ergo, el momento de hacer este uso está determinado por el deterioro. “En el momento en el que el ciudadano promedio deja de reconocer su rol en la definición de la personalidad del espacio público, y lo deja morir. En ese momento, el artista urbano sale a maquillar el esqueleto.” (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011).

“Si la ciudad, sus espacios, sus jardines, y sus artistas hacen vida en esos espacios y hacen uso de ellos, la ciudad está en buen estado, la ciudad es una ciudad sana que invita a disfrutarla (...)” (Novoa, comunicación personal, 09 de febrero de 2011).

La obra pública.-

Las obras referidas al espacio público son aquellas que se encuentran en el espacio a cielo abierto según Novoa, son las obras que no tienen dueño y les pertenecen a todos y por lo general están auspiciadas por instituciones públicas. Las escalas que manejan estas obras son mayores y de gran alcance. Son obras que se topan con el hombre en su qué hacer cotidiano. Esto influye en la manera de aproximarnos a este tipo de obras. Ramos (2001) pone el ejemplo del arte que se ve en las calles o en la carreteras, este tiene que estar condicionado por la rapidez que el espectador lleva al momento de entrar en contacto con ella. La atención de este no está dirigida en completo a la obra. “Por ello la obra de arte en la calle se planteará físicamente en una escala mayor que en el museo cerrado, escala que le permita ser vista (...)”. Esta relación que tiene la obra, con el otro lo que implica para Torrijos es que no actúa como ente aislado, en vez, debe ser considerada y entendida como parte de un todo que se relación entre sí con los elementos que se encuentran contiguos.

Los materiales a utilizar deberán ser resistentes tanto al clima de la ciudad como a las agresiones de otros grupos. “La relación será natural, y estrecha, entre arte y tecnología, entre arte y arquitectura, entre arte y urbanismo, entre arte y psicología social” (Ramos, 2001, p. 154). Esta obra hace un llamado, una seña, desde el lugar de dónde surge hacia la sociedad que la observa. Y su objetivo principal es comunicar, sensibilizar y hacer que el otro la perciba y reflexione en la mayoría de los caso.

El anonimato es otra de las características de estas obras, ellas existen y se hacen ver, pero muy pocas veces se identifica de quién es. Este efecto lúdico del anonimato es una manera de reafirmar lo público del espacio y de la obra, no es de alguien, es de todos. No se suele pedir permiso para su creación, es una obra muy libre y muy cotidiana lo que genera una relación muy propia con el transeúnte que está igual en cualquier lugar sin mayor restricción.

En este tipo de obras hay concepto, están regimentadas por lo predeterminado y por la necesidad de expresar estos conceptos. “(...) la relación con la ciudad como archivo de todas nuestras necesidades o de todos nuestros pensamientos o de todos nuestros conflictos es suficiente para que este arte exista”. (Valdivieso, comunicación personal 04 de febrero de 2011). Al trabajar con un concepto, la preparación de la obra apunta a algo más allá, algo que según Ramos (en prensa), antecede y trasciende al instante que tuvo en contacto la obra con el espectador. El arte, al poder crear conciencia sobre lo que implica ser en la ciudad puede dar señas de dónde estamos y hacia dónde vamos dentro de ese mismo espacio.

“La temporalidad está implícita en la noción propia de intervención”. (Pastor, 2003, p. 45). Para Ramos (2011), el arte más adecuado para realizar en las calles es el efímero, en su caso por implicar con esto que las obras serán menos vandalizables que otro tipo de manifestaciones. Lo efímero es visto por ella como una virtud en estas obras ya que a su vez aligeran los peligros de contaminación visual. Esta virtud debe entenderse como “dominio de especificad: aconteciendo con propiedad en los espacios cambiantes” (Ramos, (en prensa), p. 18)

La característica de lo efímero surge como resultado de la característica de producto consumible “literalmente es una experiencia comunicativa que agota la obra (...) o cambian con el tiempo.”(Torrijos, 1988, p. 34). Esta experiencia es lo que valida muchas veces a la obra, al artista lo que le importa es haber interactuado al momento con el espectador. La experiencia o lo que haya ocurrido es suficiente.

Para Ergo, esta característica de efímero se separa de lo transitorio. Con soportes tecnológicos como Internet esto ha evolucionado, puede que en físico dure poco tiempo pero en “el mundo virtual” sigue existiendo. Por eso habla de la documentación actual que realizan los artistas urbanos de sus trabajos, “uno puede compensar el carácter efímero del mundo real con la trascendencia del mundo virtual” (Ergo, correo electrónico, 30 de enero de 2011).

Ciudad-artista.-

Una de las características de los artistas contemporáneos según Ramos es que suelen integrar el arte con la arquitectura existente en la ciudad. Ellos intervienen las ciudades con ornamentos efímeros que se vuelven parte del entorno. Fomentando con esto una variante del concepto “pertenecer” a un lugar.

El artista, fomenta de igual manera con su obra el diálogo con el entorno. “El lector privilegiado que es el artista interpreta y recuerda, conmovedoramente, la cristalinidad del río antes de convertirse en recolector de desechos” (Ramos, (en prensa), p. 13).

Es un compromiso para el artista la intervención en estos espacios por las dimensiones a las que se enfrentan. “No necesariamente todos los artistas dominan las exigencias de las dimensiones del espacio público” (Novoa, comunicación personal, 09 de febrero de 2011). Por esto lo primero que este concientiza al momento de aceptar la realización de una obra es el espacio. Toma en cuenta sobre todo el sentido de integración de su obra. Lo disfruta y se basa en las libertades de este para ponerse en contacto con la gente a través de su obra. El hecho de no llevar su obra a un espacio cerrado también tiene implicaciones dentro de su trabajo. Quizás, como lo dice Novoa, porque tiene pocas ínfulas o necesidad de reconocimiento académico. O quizás es porque estos soportes le brindan mayor valor lúdico a sus actividades. Lo cierto es que el goce, quizás por el mismo hecho de expresión, es un elemento presente en estos artistas.

Para el artista contemporáneo el espacio abierto es posibilidad de satisfacer una necesidad creciente: comunicarse con un público cada vez más amplio, menos especializado; deja su creación en los espacios comunitarios; servirse de la ciencia y la tecnología, de sus avances y de los canales y posibilidades que estas han abierto (Ramos, 2001, p. 155).

El artista crea nuevas realidades dentro del espacio de su intervención para que el hombre pueda establecer nuevas relaciones con su entorno.

El espectador.-

Una de las características del espectador de las obras que se encuentran en espacios públicos es que no ha ido específicamente a ver tal intervención, se trata de un transeúnte que va pasando y se encuentra con la obra. Sin embargo a pesar de no ir a la calle en búsqueda de estas manifestaciones, los encuentros con estas sí se dan ya que, según Ramos (2001), el hombre contemporáneo está adecuado a ver múltiples formas a la vez.

La percepción que puede tener el espectador de este tipo de arte es muy heterogénea ya que por lo general no tiene ningún tipo de formación o de voluntad de ser público, a diferencia de quien visita un museo. Quien haya buscado información, o tenga algún interés en particular por este arte, o tiene información sobre las vanguardias, va a estar más atraído a este tipo de expresiones. Hay a quienes les interesa este arte y hay quienes no, hay quienes son sorprendidos con estas manifestaciones y quienes se sienten ofendidos por ella. Y entre tantos también existe la indiferencia. Las señas están destinadas a quien se quiera dejar señalar, “al que no se quiere dejar, al que no entiende. O al que no le interese o le parece un horror no le hace ninguna seña, en todo caso le hace una mueca (...)” (Ramos, comunicación personal, 03 de febrero de 2011).

Este arte, como mencionábamos antes, no tiene un público en particular, según Valdivieso, su “audiencia es la ciudad”, quienes la transitan, quienes lo aceptan y quienes lo rechazan. En consonancia con esta idea Torrijos llama al espectador parte fundamental en la relación de este arte con la ciudad por su condición de “observante participante”.

El espectador se ve sacudido de la masa al entrar en contacto con este arte. “Arte y multitud se atraen. Un arte *sobre* la ciudad puede evidenciar lo multitudinario (...) Pero un arte hecho *en* la ciudad tiene que producir un alto en lo multitudinario (...)” (Ramos, (en prensa), p. 6).

Un artista como Ergo no sólo piensa en su obra en relación al espacio, también incluye al espectador en el proceso por ser este crítico, con su reacción, de su trabajo.

Caracas como espacio público para el arte.-

La ciudad Latinoamericana se presenta para Ramos como el espacio de consolidación del arte iniciado en la vanguardia. Lograr ver en la práctica la realización de lo estético sobre lo artístico adquiere más vitalidad en los espacios públicos latinoamericanos de hoy. El ideal de la vanguardia: el arte por encima de la vida reconoce la calle como su espacio de conformación.

Una ciudad como Caracas busca abrirse paso en medio del deterioro y del vandalismo. “Caracas es ciertamente un ejemplo del tipo de crecimiento no orgánico, en donde el ciudadano ha ido perdiendo progresivamente el autoconocimiento, la sensación de vínculo, de identificación con el entorno.” (Ramos, 2001, p. 163). Es una ciudad que podríamos identificar dentro de los parámetros de collage del cual hablan Rowe y Koetter. Es una ciudad en donde coexisten espacios y culturas.

María Teresa Novoa por su parte resalta las características de la ciudad para la realización de arte público. Caracas fue en la época colonial una ciudad conservadora y eso es algo cultural que hemos venido arrastrando desde esa época. Sin embargo como ciudad tiene, entre muchas otras, posibilidades climáticas que le permite la realización de obras que funcionen tanto de día como de noche. Algo que por los momentos no se ha explorado totalmente.

Caracas es una ciudad con muy poco patrimonio arquitectónico o urbanístico. La ciudad ha crecido orgánicamente, una cosa sobre otra. Es entre las ranuras de esta planificación, es donde mejor crece el arte urbano criollo. Hubo un momento donde los grandes muros de contención, las puertas de servicio eléctrico (...) era parte de un proceso planificado. Con el tiempo se olvidó su objetivo inicial (...) Hoy en día esos espacios ofrecen soportes únicos, cargados de esa historia y de esa nostalgia de lo que algún día alguien quiso que Caracas fuese. Usarlas desde otra perspectiva ayuda a crear esa dinámica entre ciudad y

artista que es tan importante. (Ergo, comunicación personal, 30 de enero de 2011).

Ramos (2011) nos hablaba de Caracas como una ciudad invadida por el miedo, que ha perdido mucho sobre todo capital social, es una ciudad que no cree ni en el otro ni en la comunidad. Es una ciudad que no confía en sus espacios públicos. Sin embargo las manifestaciones que se producen en estos espacios suelen estar determinadas por la necesidad de hacer ver la ciudad como un lugar más vivible. Por eso cuando se le hizo la pregunta ¿Caracas ofrece condiciones para el arte? Respondió: “Me parece que es maravillosa para el arte urbano, tanto por sus bellezas como por sus horrores, en los dos aspectos.” Es una ciudad que ofrece posibilidades para la realización de este tipo de manifestaciones, no sólo para exaltar sus virtudes sino para denuncian sus horrores.

CAPÍTULO III FOTOGRAFÍA

Imagen-acto

Para referirse al acto fotográfico María Elena Ramos (1980) hace mención en su libro *Notas sobre arte y comunicación visual* que al encontrarnos en un mundo en el cual los objetos, los seres y las formas se nos revelan como imágenes, la fotografía se convierte en el medio que nos permite adueñarnos de manera “legal” de todas ellas. Susan Sontag diría en consonancia con Ramos que: “Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” (Sontag, 2006, p. 15).

Para Ramos, la necesidad, elemento intrínseco del ser humano, se convierte en desencadenante de este acto. “Esa ‘necesidad’ que sentimos entonces no es otra cosa que la búsqueda del hombre por perpetuar los hechos que lo conmueven, retenerlos; casi ‘guardarlos’ para repetirlos después aunque sólo sea con el recuerdo”. (Ramos, 1980, p.32).

Sontag, por su parte, se refiere al acto fotográfico como la adquisición de “miniaturas de realidad” estableciendo con esto una relación de conocimiento con el mundo, “(...) el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes”. (Sontag, 2006, p.15).

Esta relación parte, para Ramos, del compromiso que tiene la fotografía con lo real. Desde sus orígenes la fotografía releva a otras técnicas de reproducción de su función de copiar lo real, pasando a ser según la autora, “el documento de realidad por excelencia”. André Bazin (1945) en su ensayo *Ontología de la imagen fotográfica* menciona previamente este planteamiento, al decir que la fotografía tiene una mayor credibilidad que una obra pictórica. Es un lente, un objetivo, que sirve como ojo humano. La relevancia para este autor de esta separación “objetiva”, está en el hecho de que el hombre no interviene

directamente en esta representación del mundo. Ramos, sin embargo, aclara el término “realidad” en su premisa al definir a la fotografía como una manera de ver y entender. “Y en tanto *modo*, implica particularidades de visión, subjetividades y versiones a partir de lo real”. (Ramos, 2002, p. 14). Subjetividades que André Bazin considera dentro de su planteamiento de la fotografía como hecho objetivo, y que incluye como partes de la personalidad del fotógrafo.

Joan Fontcuberta (1990) introduce el tema del realismo fotográfico en su libro *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica* con el texto de Antonio Aguilera quien se coloca en una posición más radical con respecto al tema de la representación de lo real en la fotografía. En su texto, Aguilera parte de la idea de que el carácter real de una obra está dado por el uso correcto del soporte mecánico vigente para la época en la cual esta se realiza. Al ser un producto humano, no se puede hablar de un realismo absoluto según el autor.

(...) la obtención de la realidad es fruto de enormes esfuerzos intelectuales: tanto en ciencia, como en arte, como en política. La fotografía no da más información, ni nos acerca más a la realidad que una pintura rupestre o un cuadro cubista, sino precisamente lo contrario: con esa aparente realidad que parece dar, nos camufla los mecanismos a través de los que sería comprensible... Creer que los medios mecánicos son <<realistas>>, que transmiten la realidad fácilmente, supone no comprender que el realismo, como toda invención humana, es relativo, histórico, condicionado por la idea que los hombres hacen del mundo y de sí. (Aguilera, c.p. Fontcuberta, 1990, p130)

En este sentido, Sontag agrega que a pesar de que el fotógrafo sienta un interés por captar la realidad, este siempre va a estar condicionado por sus gustos, conciencia, estilo, convirtiendo así a la fotografía en un medio más para la interpretación del mundo.

Esta interpretación también ayuda a comprender el lugar que habitamos y quienes somos, esta comprensión coloca al fotógrafo como un participante activo

de las dinámicas que lo incluyen. En la exposición fotográfica “Fotografía Anónima” presentada en la Galería de Arte Nacional en 1979, Claudio Perna decía que el valor de una imagen fotográfica estaba dado por el acto reflexivo que se sumaba al mismo hecho de fotografiar, se trata entonces según Perna de un acto que involucra una participación de quien toma parte de esta acción. “La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación”. (Sontag, 2006, p. 25).

En el caso de Sontag la fotografía ayudaría a la participación, sin embargo la acción de *comprender* de la cual hablaba Perna, está muy lejos de ser producto de la fotografía para ella. “Las fotografías en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía”. (Sontag, 2006. P.42).

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta al mundo por su apariencia (...) nunca se comprende nada gracias a la fotografía. (Sontag, 2006, p. 42).

André Bazin también trató de dar explicación a este conflicto entre lo real y su representación, en el sentido amplio de las artes, al plantearlo como un malentendido producto de la confusión que tiene el hombre entre lo estético y lo psicológico. Esta situación de conflicto se puede resolver si se toma la idea de Bazin quien define el verdadero realismo como eso “que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo” y lo separa del “pseudorealismo, que se satisface como la ilusión de las formas”. (Bazin, 1945, p. 26).

A pesar de que no se pueda tomar a modo de verdad absoluta la representación de lo real en la fotografía, o la comprensión del mundo real a través de ella; esta como soporte mecánico, junto con el cine y la televisión, representan “la memoria visual de los siglos XIX y XX” y se constituye como “un medio de representación y comunicación fundamental” (Del valle Gastaminza, 2002, p. 2).

Esta función de representar la memoria de manera visual le otorga a la fotografía la característica de testigo. Sin embargo para Barthes la fotografía se convierte en un testigo de lo inexistente “se trata de un momento del sujeto que ha sido fotografiado, y ese momento ya no existe (...) un contacto con lo que ya no existe, es decir con la muerte”. (Barthes, 2005, p. 302). Esta condición de la fotografía es lo que Susan Sontag llamaba “*memento mori*”. Hacer una fotografía para ella era “participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa”. La selección de un momento y su acto de captura “atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2006, p. 32).

Para Bazin, la fotografía más que testigo de la disolución del tiempo se vislumbra como un medio para escapar de su inexorabilidad. Si se toma la premisa de fotografía como muerte no se estaría haciendo más que declarar como ganador al tiempo. “Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida” (Bazin, 1945, p. 23).

Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta (...) es que, *con la fotografía, ya no nos resulta imposible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*. La foto no es sólo una *imagen* (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero con trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este “acto” no se limita trivialmente al gesto de *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su *recepción*, y de su *contemplación*. La fotografía, en resumen, como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen, como

objeto totalmente *pragmático*. Se ve así como este medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo, de que con frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realizaba <<en ausencia del hombre>>, implica de hecho ontológicamente la cuestión del *sujeto*, y más especialmente del sujeto en *marcha*. (Debois, 1986, p. 11-12).

Una forma de relacionarse con el entorno es a través de la ciudad. Al ser la ciudad el marco en el cual este trabajo investigativo se pretende desarrollar, se hace imperante entender la relación ambos conceptos, fotografía y ciudad. En el libro *Fotociudad, estética urbana y lenguaje fotográfico*, Ramos menciona que el fotógrafo es perceptor de las formas urbanas. El fotógrafo es en la ciudad porque este es su primer espacio de percepción. Es en este lugar dónde se le permite al fotógrafo “ahondar en la versatilidad del lenguaje fotográfico: realidad y aspiración, documento e invención, observación e introspección, objeto e imagen.” (Ramos, 2002, p. 12). La ciudad es un objeto en constante cambio, el fotógrafo está dedicado entonces a *re-presentarla*, a apropiarse, como la misma autora hablaba refiriéndose al acto fotográfico, de las formas y realidades de la ciudad. Realidades que ocurren todas en un mismo momento, rasgo característico de la fotografía urbana “ser-en-el-momento”. El fotógrafo interpreta, recrea esa realidad y sus dinámicas, valiéndose de la fotociudad para lograrlo.

“El fotógrafo mira, Encuadra. Aprehende la realidad por fragmentos. La hace permanecer. Forma con ella *imagen*.” (Ramos, 2002, p. 11). Para la autora, la fotografía urbana habla desde el símbolo y desde lo poético y trae lo explica con palabras de Octavio Paz “...Aquellas fotos eran enigmas en blanco y negro, callados pero elocuentes: sin decirlo, aludían a otras realidades, y sin mostrarlas, evocaban otras imágenes (...)” (Paz, 1982 cp Ramos, 2002, p. 17).

Lo que-fue-allí. Fotografía documental

Se habló en el apartado anterior de que la fotografía jugaba para la sociedad el papel de “memoria visual”, en este sentido la imagen fotográfica se vislumbra según Félix del Valle Gastaminza como transmisor, conservador y visualizador de las actividades del hombre, convirtiéndose por tanto en un “documento social”.

Philippe Debois (1986) en su libro *El acto fotográfico* menciona la existencia de un supuesto acuerdo con el cual se le atribuye una credibilidad tal a la fotografía que esta es considerada un documento. “La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente de lo que da a ver”. (Debois, 1986, p. 20).

Del Valle Gastaminza en su Conferencia Magistral acerca de la *Dimensión documental de la fotografía* comenta que la foto es lo que existió en un momento dado, y que posee, desde una visión documental, una función testimonial e histórica, lo que la convierte en un instrumento útil para la conservación de la memoria individual y colectiva. Esta función, la función documental, está casi implícita en el acto fotográfico según Debois. “(...) para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido...” (Debois, 1986, p. 27).

Esta función documental de la fotografía es para Francisco Mata Rosas (1995) una lectura que puede extraerse de toda fotografía ya que responde a un contexto tanto del momento de su captura como del fotógrafo participante. El acto de documentar es interpretar y comunicar, percibir y transmitir información de los acontecimientos que se le presenta al fotógrafo, agregándole con esto una importancia a quien oprime el disparador.

Mucha gente sostiene que la fotografía documental debería ser un registro objetivo de gente y situaciones, pero en la práctica la actitud del fotógrafo está teñida por su reacción a la situación. Esta reacción surge de su propia experiencia y de sus opiniones e influencias, la elección de temas, puntos

de vistas y énfasis. Estos factores lejos de ser perjudiciales, son elementos clave en el desarrollo de un estilo personal. (Hedgecoe, 1991, p. 156).

Según Calbet y Castelo, citado por Etelvina Borges (2003) en su tesis doctoral *La fotografía documental contemporánea en Brasil*, esta apreciación de que todas las fotografías son documentales no es de todo cierta, para poder ser consideradas como tal, la fotografía debe estar realizada bajo un carácter informativo. Esta autora dice, en relación a este punto, que para que una fotografía sea documental debe cubrir ciertos requisitos, uno de ellos es tener significado social, es decir, si existe una lectura más allá de la individual, entonces se puede considerar documental. Esta función social de la fotografía implica que sus autores deben estar comprometidos con su obra. Más que ser prueba fiel de un hecho, la fotografía documental se convierte en una apreciación del autor de la realidad con la cual tuvo contacto. Este aspecto social implica que la fotografía debe expresar algo sobre la sociedad en la cual se desarrolla y conllevar a un acto reflexivo. Esta fotografía debe incluir, al ser analizada, información completa con respecto a la experiencia de la cual fue tomada. “La importancia de las imágenes para brindar información en nuestra sociedad visualmente condicionada es enorme” (Hedgecoe, 1991, p. 156).

Estas experiencias ocurren debido al vínculo directo que la fotografía tiene con la realidad, Del Valle Gastaminza nos presenta tres modos de relacionar la imagen con el mundo que ayudan a comprender la dimensión documental de la fotografía. El primer modo es el simbólico, en este modo las imágenes se utilizan como símbolos mágicos o religiosos. En el segundo modo, el epistémico, la imagen sirve como portadora de información ya que al representar lo ocurrido, se conforma la “memoria visual”, lo cual es considerado un elemento de peso en el documentalismo. Por último en el modo estético la imagen sirve para brindar placer y satisfacción visual a quien la observa, en este modo se encuentra, según Del Valle Gastaminza, la relación más directa de la fotografía con el arte.

Al encontrarse enmarcada en lo real, el concepto de lo documental en la fotografía no ha podido dejar a un lado el carácter evolutivo de todo producto humano. Esta evolución, según nos plantea Etelvina Borges, se puede apreciar en tres fases, cada una con características propias. La primera fase está relacionada con el surgimiento de la fotografía, en esta etapa los documentos más importantes de tipo documental son las fotos familiares como tema central para los fotógrafos. En este momento la cámara se presentaba como fiel representante de la realidad, lo que permitía al fotógrafo la introducción de comentarios que completaba la realidad existente o generaban otras realidades.

La segunda etapa está marcada por el vínculo que la cámara generaba con lo social por representarlo y proponer un cambio en la conciencia. Esta etapa podría ubicarse en la década de los 30', 40' y 50' cuando ocurre la Depresión Norteamericana, la época de guerra y el período de recuperación postguerra. En esta fase los fotógrafos estaban dedicados a recorrer el mundo para captar un momento determinado en la historia; mientras que otros grupos buscaban dar testimonios visuales para promover el cambio social.

En la tercera etapa de la fotografía documental, que inicia en la segunda mitad del siglo XX, los fotógrafos dejan atrás las causas sociales y se vuelcan hacia lo interno. En este momento lo importante era el tratamiento de las realidades psicológicas gestadas a partir de las experiencias de los propios fotógrafos. Esto implicaba un mayor esfuerzo por parte del espectador quien debía prestar mayor cuidado para lograr entender el mensaje que el fotógrafo quería transmitir.

Para Borges la fotografía documental, a pesar de estar vinculada con lo cotidiano o con esa realidad que el fotógrafo desea transmitir, no puede ser entendida como una verdad absoluta ya que a lo largo de su evolución como concepto esta ha pasado a tener mayores libertades en cuanto a lo que expresa y su forma de hacerlo.

Para María Teresa Boulton, el tema en central en la fotografía documental “es el ser humano dentro de su vivencia: costumbres y conflictos”. (Boulton, 1990, p.56). Es por ello que su propuesta visual estará constituida por el principio de espontaneidad y vivacidad del movimiento.

Al referirse al documentalismo social en Venezuela específicamente, Boulton menciona:

Una de las características de este “documentalismo social” es aprehender aquello que está por desaparecer, como si la constancia de un pasado afectivo fuese una de sus metas primordiales en un país donde todo cambia con gran rapidez y a la vez permanece indefinidamente. Por eso toda imagen que se vincule con el exterior mantendrá ese grano nostálgico de lo que-fue-allí. (Boulton, 1990, p. 66).

El todo da sentido a las partes. Ensayo fotográfico

María Teresa Boulton dice que la imagen documental de una fotografía está fundamentada en lo narrativo y que está compuesta, a su vez, por una “suerte de literatura visual”, esto ligado a su característica principal de “conservar la memoria” la convierte en un elemento partícipe del ensayo fotográfico.

En el ensayo escrito por William J. Mitchell (1994) titulado *El ensayo fotográfico: cuatro casos de estudio*, el autor nos presenta tres preguntas: la primera, ¿cuál es la relación entre la fotografía y el lenguaje?; la segunda, ¿por qué esta relación importa?; y la tercera ¿cómo se concentran estas preguntas en el medio conocido como “ensayo fotográfico”? A estas preguntas Mitchell dio las siguientes respuestas:

1. La fotografía es y no es un lenguaje, el lenguaje, al mismo tiempo es y no es una “fotografía”.
2. La relación entre la fotografía y el lenguaje es el lugar en el cual el poder y el valor luchan en las representaciones contemporáneas de la realidad, es el lugar donde las imágenes y las palabras encuentran y pierden su conciencia, su estética y su identidad ética.
3. El ensayo fotográfico es la dramatización de estas preguntas en una forma emergente de arte compuesto. (Mitchell, 1994, p. 281. Traducción libre del autor)

Esta relación adquiere importancia según Deborah Dorotinsky (2009) “en virtud de su supuesta característica mimética y el alto valor documental que de ella se deriva”. (Dorotinsky, 2009, p.101). Para esta autora, cuando una imagen se acompaña de un texto, más aun cuando está trabajada en forma de secuencia, el discurso fotográfico se convierte en un discurso histórico. Histórico porque al estar acompañadas, las imágenes, por pies de página o textos son más susceptibles a este tipo de análisis.

Martha Cristina Jiménez (2005) para esbozar su marco teórico en la tesis que realizó para optar la licenciatura en Diseño de información en la Universidad de las Américas Puebla, México, toma la definición de Sarah Pink referente al ensayo fotográfico quien lo explica como un ensayo compuesto por fotografías que se encuentran acompañadas por textos cortos.

En este caso la construcción del discurso está dada por la utilización de material fotográfico como referencia, relacionando, a su vez, la fotografía con otras unidades de significados como el texto. El texto utilizado ayuda a la lectura de la historia que se viene planteando con el ensayo fotográfico.

Según Fontcuberta, desde los años 1920 Brecht y Benjamin se planteaba la pregunta de ¿cómo hacer que las fotografías hablaran más?, ambos llegaron a la conclusión de que lo primero para lograr esto, era el empleo de los pies de páginas. La narrativa poética y el tono épico se convierten para el autor en formas de explicar.

Relación texto imagen

Del Valle Gastaminza propone que el papel del texto en la dimensión documental de la fotografía es de suma importancia debido a su alto valor informativo y por lo tanto documental. La unión de la imagen con el texto produce dos efectos que pueden prestarse a confusión.

En el efecto lingüístico, la palabra aporta información que la imagen no transmite, por lo tanto sirve de guía al lector para no perderse entre los significados posibles, sirve para dar un sentido ideológico de lo que se está mostrando y el espectador pueda realizar su juicio sobre la imagen y nombra cosas que la imagen no puede nombrar, como lugares, tiempo o personajes.

En el efecto narrativo por su parte, el texto sirve de guía para la construcción de la historia a la cual la fotografía hace mención, de esta manera el texto le otorga a la foto cierta verosimilitud ya que ayuda a construir en torno a ella el universo en el cual la foto se estaría desarrollando. En este sentido, el texto también ayuda a resumir la información que el espectador debe manejar para entender la fotografía como un todo, con este resumen el tiempo ya no se encuentra detenido porque el texto maneja algo más extenso de lo que se muestra.

Estos efectos implican que se debe tener en cuenta que al tratarse de una fotografía con texto el método de análisis debe incluir ambas estructuras. Según Barthes (1986) en su ensayo *El mensaje fotográfico* estas dos estructuras, imagen y palabra, conforman el todo de la información, a pesar de estar delimitadas y diferenciadas en cuanto a espacio. Lo que implica que el análisis también debe estar segmentado.

El texto, para Barthes, tiene la función de connotar en la fotografía, es decir de determinar una segunda lectura a la imagen fotográfica. "(...) ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación (...)

hoy en día, se efectúa la amplificación de la imagen por parte del texto (...) “. (Barthes, 1986, p. 22).

Según el autor, el modo en que se presenta este texto también influye en su lectura, mientras más cercano esté a la imagen más posibilidades existe de reducir el sentido de la connotación que se quiere dar. Dependiendo de cómo se utilice este recurso, pueden variar los efectos entre las distancias del texto y la imagen. Variando entre lo connotativo y lo denotativo.

En otro de los ensayos de este autor, específicamente en *La retórica de la imagen* se plantea el hecho de que esta relación texto-imagen es propia de una sociedad regida bajo el alfabetismo.

Hoy en día parece ser que en cuanto a comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes (...) esto muestra que no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen: aun constituimos, y quizás más que nunca una civilización basada en la escritura, ya que la escritura y la palabra siguen siendo elemento con consistencia en la estructura de la información. (Barthes, 1986, p.35).

El texto ayuda, entre otras cosas, al lector para que éste seleccione uno de los tantos significados subyacentes que puede estar dentro de una imagen. El texto explicativo “ayuda a dar con *el nivel adecuado de percepción*”. Convertido en una especie de guía, el texto “(...) conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y recibir otros (...)” (Barthes, 1986, p.35).

MARCO METODOLÓGICO

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cómo la investigación documental del arte público puede ser referencia teórica para la realización de un ensayo fotográfico sobre el proceso de una intervención urbana del artista “Ergo” en la ciudad de Caracas?

OBJETIVO GENERAL

Elaborar un ensayo fotográfico sobre el trabajo realizado por el artista urbano “Ergo” dentro del marco de las intervenciones en espacios públicos en la ciudad de Caracas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar los antecedentes del arte urbano
- Definir el concepto de arte público
- Dar a conocer de manera concreta la evolución del arte público en diferentes espacios de la ciudad de Caracas
- Presentar la trayectoria artística de “Ergo”
- Exponer los principios del ensayo fotográfico como forma narrativa
- Realizar el registro de una intervención urbana de “Ergo” a realizarse en el estacionamiento Inversiones Ro-Mar 2030 C.A ubicado en el municipio Chacao el día 19 de junio de 2011

JUSTIFICACIÓN

Con esta investigación se busca desmitificar un poco las consideraciones acerca de la práctica del arte urbano como ejercicio vandálico; para darlo a conocer, desde una perspectiva documental, como fuente de nuevas lecturas. Partiendo de estas nuevas formas de ver el arte urbano, se pretende dar a conocer lo que hasta el momento se ha llamado arte público para poder entender a través de este concepto la relación que existe entre la ciudad y las intervenciones que en esta ocurren.

A pesar de la actual oferta que existe de textos relacionados con el arte contemporáneo, este trabajo busca dar un espacio más a un artista local; para poder acercarnos y conocer en alguna medida su obra y la repercusión que esta tiene en el espacio público de la ciudad de Caracas. No sólo se trata de darle seguimiento a una persona, sino de entender su propuesta y concientizar esta ciudad como un lugar para el desarrollo de artistas sólidos e influyentes; valorando, a su vez, este tipo de intervenciones como otro medio de comunicación, que si bien no es oficial se hace imposible negarlo como fuente de información si de arte público se trata.

La escogencia del ensayo fotográfico como modalidad se debe a su carácter subjetivo, ya que se quiere dar a conocer, a través de imágenes, las posibilidades de una ciudad en particular para la realización de obras artísticas, que a su vez trabajan con imágenes. También se busca con este trabajo que el público que tenga contacto con este material no requiera conocimientos especiales o técnicos del medio artístico o de la comunicación para entender el sentido general de la investigación. A través de la fotografía se podrá documentar la presencia de movimientos artísticos actuales en lugares comunes de la ciudad.

DELIMITACIÓN

La realización de este trabajo investigativo tiene una duración de un año, desde junio de 2010 hasta julio de 2011. Entre estas fecha se llevará un proceso de documentación, entrevistas, cursos de fotografía, producción y ejecución de la intervención a fotografiar y culminación del Trabajo Especial de Grado.

El registro fotográfico principal será realizado el 19 de junio de 2011 a razón de la intervención urbana llamada “El Paredón” la cual tendrá lugar en la pared frontal del estacionamiento Inversiones Ro-Mar 2030 C.A. ubicado en el municipio Chacao, Av. Blandín con prolongación de la calle Los Chaguaramos. De igual forma se hará un recorrido por los puntos que el artista haya trabajado, en la ciudad de Caracas, con anterioridad a esta intervención para integrarlos al registro fotográfico final.

PROCEDIMIENTO

La documentación sobre el arte urbano se inicia cuando el espacio se empieza a comprender como una posibilidad de vínculo con el otro desde las manifestaciones artísticas. Al buscar información con respecto a este tema los primeros datos que se encuentran son acerca de intervenciones que no necesariamente están fundamentadas en la relación con el entorno.

Por ello, al momento de hacer el proceso de selección del artista que hilaría el objetivo de este trabajo, entender la relación arte-ciudad, se decidió buscar a un personaje que ejecutara acciones de calle que confirmaran la existencia de artistas locales que apunten a la realización de arte en espacios públicos con el fin de integrar su obra con la ciudad.

En base a esto, se selecciona a Ergo como muestra para la realización de este ensayo fotográfico. Las entrevistas que desde el año 2009 empezaban a circular en medios tanto impresos como electrónicos daban muestra de su filosofía de acción. Se trata de un arte realizado con la intención de mejorar el entorno y la experiencia del transeúnte.

Las entrevistas con personajes involucrados con este tipo de acciones como lo son María Elena Ramos, desde lo artístico, y María Teresa Novoa, desde el espacio, sirvieron de marco referencial para el abordaje de este tema. Ya que ambas delimitaban, y suministraban el material de investigación suficiente para darle cuerpo a la razón de ser de este estudio.

Por su parte, las entrevistas realizadas tanto al profesor Humberto Valdivieso como al diseñador gráfico Santiago Pol ayudarían a comprender tanto los fundamentos de estas acciones de calle como su evolución en la ciudad de Caracas. Puntos que hasta el momento, a nivel local, aún son poco precisos, pero que al contrastarlos con las fuentes escritas encontradas se pudo esbozar lo que sería el devenir de lo que respecta a este arte. Esta evolución, según lo investigado, suele mantenerse en el ámbito político a pesar de que hoy en día se

puede observar un desarrollo más integral y abierto a las temáticas que se abordan con estas actividades.

El contacto con varios artistas urbanos de Caracas ayudó a comprender de manera más global las características de las obras que vemos en los muros de la calle y servirían de contacto para la realización de la intervención El Paredón que posteriormente se ejecutaría a fines de registrar el proceso de realización de la obra de Ergo. También la información que estos otorgaban le daba un carácter más contrastante a la investigación realizada porque los datos obtenidos no sólo eran referencias de críticos especializados sino de activistas de estas manifestaciones.

En este sentido uno de los aportes más importantes del proceso de investigación documental fue la delimitación del concepto de arte público ya que este ayudó a la formación de una visión, fundamentada en el aspecto de *integración*, con respecto a estas intervenciones.

El procedimiento de esta investigación se realizó primero con un acercamiento teórico hacia estas manifestaciones y en paralelo con un acercamiento práctico que terminó por culminarse en la realización de una intervención en la ciudad de Caracas, logrando poner en práctica de una u otra manera los principios del arte público estudiados y los principios del registro documental para elaboración del ensayo fotográfico.

PROPUESTA VISUAL

El registro fotográfico se hizo bajo criterios documentales, es decir, no se intervino a niveles técnico con luminarias y puestas en escena. La iluminación fue en base a la luz natural existente en las locaciones. Por el mismo criterio documental se buscó que las fotografías narraran el proceso que implica una intervención urbana, desde su recorte hasta su ejecución final.

Se hicieron encuadres amplios para fines descriptivos y encuadres cerrados para destacar elementos propios del tema. También se buscó mucho la expresión del sujeto a fotografiar, para captar los momentos de reflexión que éste tuviese al momento de realizar la obra para que así estos alimentaran y complementara lo descriptivo del documentalismo. El registro de las herramientas y materiales también fue importante para darle un sentido completo a la narración final.

Se optó por una mezcla de formatos y se registraron fotografías tanto verticales como horizontales para darle más dinamismo y ritmo al producto final.

Las fotos se decidieron a color porque los elementos a fotografiar cobran más vida al hacerlos en de esta forma por las gamas que componen la obra final, de igual forma el artista en el que se basó este ensayo fotográfico dejó a un lado el monocromo que venía trabajando y hacer las fotografías a color significaba entra en sintonía con la obra actual que Ergo realiza.

EJECUCIÓN DEL PLAN

Para la ejecución de este trabajo se necesitó hacer contacto con el artista sobre el cual se basaría el ensayo fotográfico. Este contacto se realizó a mediados de junio de 2010. En este contacto se le comentó al artista el interés que se tenía de realizar un trabajo sobre su obra y se le hizo entrega del anteproyecto. Una vez fue aprobado por Ergo se iniciaron los preparativos para realización la producción de una intervención urbana por parte de él en la ciudad de Caracas ya que actualmente se encuentra viviendo entre Londres y Bruselas.

Una vez estudiado diversos soportes se encontró con la pared ubicada el municipio Chacao, Av. Blandín con prolongación de la calle Los Chaguaramos y agregado al hecho de tener unas medidas accesible a las solicitadas por Ergo, esta pared es un espacio representativo y determinantes para los graffiteros de Caracas, se trata de un muro por el cual ha habido numerosas disputas e intervenciones a lo largo del tiempo. El hecho de concentrar 11 artistas en su mayoría más gráficos e icónicos que graffiteros significó una confirmación de la existencia de otro tipo de manifestaciones aparte del graffiti dentro de la ciudad.

(...) vamos hacer algo distinto, no el típico evento de arte urbano donde termina siempre habiendo graffiteros *picados*, una *coñasa*, la policía y los vecinos *arrechos*. Algo distinto. Un concepto del *carajo* fue el proyecto que se hizo en La Pastora – por allá estuvo mi pana Flix y Miss HAsk y un montón de gente interviniendo los frentes de casas de la zona, y créeme cuando te digo, en eso se respiraba algo distinto, algo más genuino, donde nadie nos hacia favores, donde la nota era otra. Era pintar en la calle – en el más bonito, y verdaderamente original, sentido de la palabra. Eso es lo que pudiésemos hacer. (Ergo, correo electrónico, 20 de enero de 2011)

Después de esta conversación se decidió llevar a cabo la organización del evento llamado “El Paredón”. Se iniciaron las conversaciones con los dueños del estacionamiento quienes desde un principio estuvieron muy abiertos y dispuestos

a ceder sus espacios para esta intervención y después de varias reuniones se formalizó este permiso con un documento redactado por los propietarios.

Debido a las dimensiones que implicaba esta pared, Ergo decidió hacer ponerse en contacto con otros artistas destacados del arte urbano caraqueño para que participaran en la ejecución de una obra en conjunto. El 28 de mayo se tenía la lista de los artistas participantes la cual estaba compuesta por: Miss Hask, Miss Uh, Flix, Fe, El-Ale, Calvo, x2TeRrA, Saz Oner y ERGO. Posteriormente se agregaría a la lista FLRCNT y se le brindaría un espacio al colectivo graffitero CMS.

El 8 de junio se hizo contacto con César Pérez quien es el representante de la marca de spray Pinta-T para solicitar patrocinio del material que se utilizaría en esta intervención. Después de hacer contacto con cada uno de los artistas se realizó una lista de requerimientos que posteriormente sería aprobada. El 15 de junio se buscó en la sede de Pinta-T en San Antonio de los Altos el material que se utilizaría el 19 de junio.

Se escogió esta fecha porque era cuando el artista podía realizar el viaje a Venezuela, y era el momento en el cual la investigación documental ya podría haber dado bases para lo que se quería realizar.

CONTACTOS Y PERMISOS

NOMBRE	OCUPACIÓN	CORREO	TELÉFONO
ERGO.- Saúl Guerrero	Antropólogo Artista	estencil.venezuela@gmail.com	-
El-Ale.- Alexander Siniscalchi	Diseñador Gráfico Artista	ccstencil@gmail.com	
Fe.- Luis Bonilla	Arquitecto – Artista	fecaracas@gmail.com	
Gustavo Silva	Gerente Ejecutivo Inversiones Ro- Mar 2030 CA.	gustavo@lacolmena.net	04142657110
María Elena Ramos	Comunicadora Social Investigadora	Ver.mer2000@gmail.com	
María Teresa Novoa	Arquitecto Profesora	mtnovoa@hotmail.com	
Humberto Valdivieso	Investigador Profesor UCAB	hvaldivieso@gmail.com	
Santiago Pol	Diseñador Gráfico Artista		04166558054

Carlos Ancheta	Fotógrafo de la ONG	Ancheta.Carlos@gmail.com	
Flix	Artista	flixflix5@gmail.com	
Saz Oner	Artista	sazoner@yahoo.es	
Miss Uh! Tamara Hadeed	Ilustradora Artista	tamara.hadeed@gmail.com	
Miss Hask Angélica Tavalera	Artista	angelicatalavera@gmail.com	
Calvo	Artista	Calvo.odc@gmail.com	
Colectivo CMS	Graffiteros	yopintomucho@gmail.com	
César Pérez	Representante Pinta T Spray	cesarp2187@gmail.com	04142496777

El permiso que se necesitó para realizar el registro fotográfico fue cedido por el estacionamiento Inversiones Ro-Mar 2030 C.A para la intervención de su fachada.

Para ello el 21 de enero de 2011 se contactó al Gerente Ejecutivo del lugar el señor Gustavo Silva para explicarle el proyecto y solicitar un permiso formal para realizar la intervención del estacionamiento.

Lo primero que se hizo fue realizar un modelo de permiso para que la compañía y los involucrados tuviesen una idea de lo que se estaba solicitando,

este permiso fue aprobado y redactado, de manera definitiva, por los abogados de la consultoría jurídica que maneja a la empresa.

El 21 de abril se envió al señor Silva la distribución de los artistas que participarían en la intervención, para el día 27 de abril ya se contaba con el documento firmado y sellado en físico; sin embargo se debía mandar el boceto de trabajo de cada uno de los artistas a participar y esperar por una nueva aprobación. Esta información fue enviada el 7 de junio y aprobada el día 13 del mismo mes.

También hubo que tener una previa autorización por parte de Gustavo Silva para el uso de patrocinantes, en este caso esta solicitud se realizó de manera informal, por medio de una llamada telefónica que indicaba que la empresa Pinta T sería quienes otorgarían las pinturas a utilizar en la intervención, concretándose así sin mayor inconveniente la realización final del trabajo.

LOCACIONES

La primera locación en la cual se hace registro fotográfico es en la Urbanización Altamira, lugar donde el artista se encontraba alojado al momento de su visita al país. Las fotografías fueron tomadas en el salón de fiestas del edificio por brindar la entrada de luz suficiente como para continuar en consonancia con la propuesta visual y por el amplio espacio que ofrecía para el recorte del estencil.

La intervención principal a registrar para el ensayo fotográfico tiene lugar en el municipio Chacao y pertenece a la empresa Inversiones Ro-Mar 2030 C.A, esta locación está ubicada en la A. Blandín con prolongación de la calle Los Chaguaramos en la ciudad de Caracas Venezuela.

El espacio en el cual se realizó la intervención es la fachada principal de un estacionamiento cuyas medidas son aproximadamente 74, 54 metros de largo por 2,30 metros de altura.

También se realizó un recorrido por el resto del municipio para hacer el registro de las casetas telefónicas y paredes que se encontraban intervenidas. Este registro se extendió hacia el municipio Sucre en el cual se encontraron otros soportes intervenidos. Sin embargo estas fotografías no fueron incluidas en edición del ensayo fotográfico.

RECURSOS TÉCNICOS Y HUMANOS

TÉCNICOS	HUMANOS
Cámara Canon T2i	ERGO.- Saúl Guerrero
Lente EF-S 18-55 mm	Gustavo Silva
55 latas de spray	El-Ale.- Alexander Siniscalchi
Memoria 16 GB	Fe.- Luis Bonilla
Memoria 8 GB	Flix
Batería de repuesto	Saz Oner
Computadora Desktop Lenovo	Miss Uh! Tamara Hadeed
Programa de Edición Lightroom	Miss Hask Angélica Tavalera
Tarjeta de Video 1GB	Calvo
	Colectivo CMS
	César Pérez.- Representante de Pinta-T

PRESUPUESTO

RECURSO	CANTIDAD	PRECIO BS. F	TOTAL BS. F
Cámara Canon T2i con Lente EF-S 18-55 mm	1	3820	3820
55 latas de spray	55	34	1870
Memoria 16 GB	1	112	112
Memoria 8 GB	1	150	150
Batería de repuesto	1	180	180

Programa de Edición Lightroom	1	25	25
Impresión de fotos (8x10)	152	11.34	1723.68
Maqueta de producto final	1	288	288
Trabajo de Grado (Tomo encuadernado para Biblioteca)	1	250	250
Impresión Trabajo de Grado para jurado y tutor	3	300	300
TOTAL			8718.68

ANÁLISIS DE PRESUPUESTO

El costo real de la realización de este trabajo de investigación fue de **Bs. F 6848.68** ya que lo correspondientes a las latas que se utilizaron para la ejecución de la intervención fueron tramitadas bajo la modalidad de patrocinio.

SELECCIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS Y ENSAMBLAJE DEL ENSAYO FOTOGRÁFICO

El material bruto con el que se contó al terminar todo el proceso de registro fotográfico fue de 1261 fotografía. Una vez completado el registro se procedió a hacer la selección del material con el cual se ensamblaría el ensayo fotográfico, esta selección se realizó en tres etapas que a continuación se detallarán:

En la primera etapa se escogieron las fotografías en las que estuviera presente artista Ergo reduciendo el material bruto a 851. Una vez realizada esta primera selección se acordó una reunión con el tutor para empezar un trabajo en conjunto de edición. En este punto se eligieron las fotografías técnicamente correctas tanto en foco, iluminación y composición. En esta etapa el material se redujo a 146 fotografía las cuales se imprimieron en tamaño 4x6 por recomendación del tutor para poder pasar a la siguiente etapa de selección.

En la segunda etapa se empezó a hacer la selección de las fotografías pensando en la composición del ensayo fotográfico es decir teniendo en cuenta qué se quería contar y cómo estarían organizadas las fotografías. Se decidió hacer una narración cronológica para que se entendiera el proceso que involucraba la realización de una intervención urbana. Por ellos se dividió el ensayo en tres momentos: el día de recorte, el estado en el que se encontraba del lugar de intervención y la ejecución de la obra. En este sentido se buscó que algunas fotografías funcionaran en pareja para transmitir información que no fuese en su totalidad descriptiva. En esta etapa el material se redujo a 54 fotografías.

En la última etapa se hizo una nueva reunión de edición con el tutor y partiendo de la base cronológicas se descartaron elementos que fuesen redundantes en la descripción del proceso y se decidió explotar aún más el elemento de composición para alimentar lo documental de ensayo. Para esto se unieron varias fotografías que funcionaran con sentido único y dinamizaran más la narración. En este punto el material fue reducido por última vez a 39 fotografía que son las que conforman el ensayo fotográfico final de este trabajo de grado.

RESULTADOS

El problema planteado en esta investigación se responde con el producto final de este trabajo. Ya que la investigación documental no sólo funcionó como sustento teórico sino que a su vez sirvió de canalizador de las inquietudes personales que se generaron en relación con este tema.

Digo esto porque a través de la investigación pude delimitar que la razón de mi estudio estaba enfocada a la relación existente entre imagen y ciudad. Dando respuesta con esto ¿por qué Ergo como representante de estas manifestaciones y protagonista del ensayo?

Al tomar la referencia teórica como punto de partida el ensayo fotográfico adquirió la función didáctica que explica lo que ocurre antes y durante una intervención urbana yendo con esto más allá de lo descriptivo y contemplativo.

La investigación documental contribuyó en gran medida a la comprensión del arte público, sus características y sus objetivos, su impacto y sus personajes. Pero sobre todo ayudó a la comprensión de sus procesos. A través de esta investigación pude ver la pre conceptualización que hay detrás de una imagen que anteriormente pude considerar espontánea o impulsiva, se trata de un trabajo que al igual que una narración se comprende de un inicio, un nudo y un desenlace.

Por ejemplo, si bien lo efímero es algo que aprendí como propio de este tipo de manifestaciones, una vez que concienticé esta característica, el ensayo fotográfico adquirió otra dimensión. Al entender este concepto, el ensayo se convierte en la memoria que almacena, con imágenes, el esfuerzo de muchos artistas que se unieron para lograr esta intervención y en particular el de Ergo. También, una vez que se entiende la intencionalidad de una obra como elemento que vincula al ciudadano, la fotografía se ve obligada a hablar de las condiciones previas del lugar de acción y del cuidado del artista por una ejecución minuciosa. Estos puntos clave como lo es el entendimiento de la función del texto al acompañar una imagen permiten no sólo escogerlos para describir lo que se ve

sino para hablar de un tema que va más allá y que se refiere a la imagen como parte activa de la ciudad.

CONCLUSIÓN

El recorrido que ha tenido el arte en espacios públicos hasta ahora ha sido largo. Ha tenido que luchar contra su característica vandálica e incluso aceptar lo efímero de su obra; y elaborar un discurso a pesar de tener sus raíces en lo arbitrario.

Sin embargo, el arte público se puede considerar un fenómeno consolidado con todas sus características y objetivos, convirtiéndose incluso en una forma de responsabilidad ciudadana. Que obliga, tanto al artista, como al espectador que está consciente de ello, a pensar en la ciudad, y en su espacio, como otra cosa. Como un lugar de posibilidades de relación.

La idea de una obra que sobrepase lo expresivo, es algo fundamental en este arte y en este trabajo. No se trata sólo de una intervención en un espacio de la ciudad. Se trata de la transformación de la ciudad. No se trata de hacer uso de este espacio bajo la premisa que es de todo, se trata de la conceptualización del mensaje que se desea transmitir. No se trata de que el espectador se sienta complacido con lo que ve en sus muros cotidianos, lo que se busca es crear un vínculo con quien observa, señalarlo y lograr en el mejor de los casos que se detenga y vea que el arte público va más allá de la firma del realizador.

Ergo es sólo una muestra de la existencia de la concientización del arte actual. Es una persona que se aferra al concepto hasta que éste adquiere vida propia y es sólido en lugares efímeros como las calles. Es un artista que bajo su propio discurso nos invita a pensar en algo más, en algo más grande que nosotros, en el proceso y las consecuencias.

La ciudad, como nuestro espacio de trabajo y esparcimiento, es el lugar que nos conforma como personas, si se convierte en un lugar abierto a las posibilidades de su intervención podría implicar de una u otra manera, que nosotros mismo también estamos dispuestos al cambio. Dispuestos a concebirnos hacia fuera. Dispuestos a relacionarnos con nuestro entorno.

La recomendación que se puede dar a partir de este trabajo investigativo es que para futuros estudios la base teórica es fundamental, ya que la comprensión de este arte no se limita a entender la expresión por expresión. Este entendimiento, si bien es parte importante, también debe ser visto como uno de los tantos elementos que existen y conforman a estas manifestaciones.

Estas expresiones involucran otros aspectos, como la ciudad, sus relaciones, sus formas de ser, las obras que en ella se encuentran, sus artistas y quienes la transitan. Todos estos elementos deben ser comprendidos por igual ya que muchas de las expresiones actuales están fundamentadas en ellos, en la propuesta estética de embellecer los espacios públicos, en los usos de estos espacios; en lograr una participación activa del ciudadano, es decir hacer un esfuerzo ya sea a través de las escalas o de la técnica de ejecución, para que el otro se detenga o sea parte de un mensaje; en llamar la atención o pasar desapercibido. Al final estas expresiones están fundamentadas en *ser* dentro de la ciudad y *pertenecer* a sus lugares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARS publicidad (1986). *No pinte paredes*. Caracas. Editorial Binev C.A
- Barthes, Roland (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1992-1980*. (1era Edición) Buenos Aires. Siglo veintiuno editores Argentina.
- Baudrillard, Jean (1998) *La ilusión y desilusión estéticas* (1° Edición). Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Boulton, María Teresa (1990) *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Cárdenas, María Luz (2008 septiembre-diciembre) *La calle VS. El arte*. Revista La Roca de Crear.
- Cardozo, Anibak (2002) *La poética de la ciudad*. A. Almada (Ed) *II Foro Internacional Paraguay. La ciudad como lugar del arte y objeto de reflexión*. Vol. 1, pp 193. Asunción Paraguay. Ediciones Faro para las artes.
- Dante, Arthur (1999) *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Debois, Philippe (1986) *El acto fotográfico*. Barcelona. Ediciones Paidós.
- Del Valle Gastaminza, Félix (2002) *Dimensión documental de la fotografía*. Conferencia leída en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social. Distrito Federal, México.
- Fontcuberta, Joan (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili
- Giannini, Humberto (2001). *Espacio Público*. Mirta Halpert (Ed) *Otras miradas, otras preguntas. Ciudad y Arquitectura*. Caracas. Ediciones Universidad Central
- Hedgecoe, John (1991) *Nuevo Manual de Fotografía*. Barcelona. Ediciones CEAC S.A
- Novoa, María Teresa (2008 septiembre-diciembre) *Arte urbano y espacio público en la ciudad contemporánea*. Revista La Roca de Crear.
- Nuño, Juan (1995). *¿Por qué existen las ciudades?* T. Hernández (Ed) *Ciudad, espacio público y cultura urbana 25 conferencias de la Cátedra*

Permanente de Imágenes Urbanas. Vol. 1, Pp. 490. Caracas. Fundación para la cultura urbana.

- Pastor, Justo (2003) *Coyuntura y especificad. De la construcción de un público entendida como política pública*. A. Almada (Ed). *III Foro Internacional Paraguay 2003. Lo(s) público(s) Arte, consumo y espacio social*. Vol. 1, pp. 123. Asunción, Paraguay. Ediciones Faro para las artes.
- Ramos, María Elena (1980). *Notas sobre arte y comunicación visual*. Caracas. Maraven Filiar de Petróleos de Venezuela.
- Ramos, María Elena (2001) *De las formas del arte*. Caracas, Universidad Nacional Abierta Ediciones de la Dirección de Cultura.
- Ramos, María Elena (2002). *Fotociudad: estética urbana y lenguaje fotográfico*. Caracas. Editorial CANTV C.A
- Ramos, María Elena (2011, enero 30). ¿Qué puede hacer el arte por la ciudad de Caracas? *Tal Cual*. p.17
- Ramos, María Elena (en prensa). *Ensayo: Arte en la escena urbana. Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz. Editorial Turner y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, MEIAC.
- Römer, Margot (2003) *La transestética postmoderna*. (Número de la edición). Caracas, Universidad Católica Andrés Bello – Fundación Banco Mercantil.
- Sotillo, Oscar (2008 septiembre-diciembre) *Arte de la calle o la calle del arte*. Revista La Roca de Crear.
- Torrijos, Fernando (1988). *Sobre el uso estético del espacio*. J. Fernández (Ed) *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona. Anthopos Editorial del Hombre.
- Zátanyi, Marta (2002). *La imaginación de la ciudad: un montaje en permanente remontaje*. A. Almada (Ed) *II Foro Internacional Paraguay. La ciudad como lugar del arte y objeto de reflexión*. Vol. 1, pp 193. Asunción, Paraguay. Ediciones Faro para las artes.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Ardila, Nina (2009). *Ergo, rostros acromáticos que dan vida a la ciudad*. Recuperado el 4 de abril de 2011 de http://farm3.static.flickr.com/2653/3837789689_7aeaa907e0_o.jpg
- Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación. Recuperado el 05 de agosto de 2011 de es.scribd.com/doc/43036372/Lo-Obvio-y-Lo-Obtuso
- Baudino, Luján (2008). *Ensayo Una aproximación al concepto de arte público*. Recuperado el 23 de marzo de 2011 de <http://www.gestioncultural.org/gc/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf>
- Bazin, André (1945) *Ontología de la imagen fotográfica*. Recuperado de [es.scribd.com/doc/52593880/AndreBazin-Ontología-de-la-Imagen-Fotografica](http://es.scribd.com/doc/52593880/AndreBazin-Ontologia-de-la-Imagen-Fotografica)
- Borges, Etelvina (2003) *La fotografía documental contemporánea en Brasil*. Tesis Doctoral no publicada. Barcelona. Universidad de Barcelona. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de es.scribd.com/doc/47922075/La-fotografia-documental
- Camionetica.com (2009). *Este es Ergo y sus palabras*. Recuperado el 4 de abril de 2011 de <http://www.camionetica.com/2009/06/10/este-es-ergo-y-sus-palabras/#more-5731>
- CEDECOM (productor). (2008). *TESIS Paredes que hablan, intervención urbana. 40 años de pintadas desde mayo del 68*. Córdoba. Universidad de Córdoba, Fundación de Artes Plásticas Rafael Boti y Ayuntamiento de Córdoba. Recuperado el 3 de marzo de 2011 de http://www.youtube.com/watch?v=KzvkdWEt_Yk
- De Diego, Jesús (1997) *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para el estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*. Universidad de Zaragoza. España. Recuperado de www.graffiti.org/faq/diego.html el 23 de marzo de 2011.

- Dorotinsky, Deborah (2009) *Imágenes e imaginarios sociales. Los indios yaquí en la revista Hoy en 1939*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXXI, Núm. 9 Recuperado el 7 de agosto de 2011 de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/369/36912015004.pdf>
- Guerra, María Cecilia (2006). *El stencil en Buenos Aires como práctica de la resistencia*. Recuperado el 10 de febrero de 2011 de <http://www.javeriana.edu.co/felafacs2006/mesa4/documents/mariaceciliaguerra.pdf>
- Guerrero, Saúl (2008) *ERGO*. Recuperado el 15 de junio de 2010 de <http://estencilvenezuela.blogspot.com>
- Jiménez, Martha (2005) *El ensayo fotográfico como Diseño de Información. El uso de la fotografía en la investigación exploratoria de un fenómeno social*. Tesis Licenciatura no publicada. Puebla. Universidad de la Américas Puebla Recuperado el 20 de mayo de 2011 de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldf/jimenez_r_mc/indice.html
- Kozak, Claudia (2009). *No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto*. Revista Artefacto. Recuperado el 8 de febrero de 2011 de http://revista-artefacto.com.ar/pdf_textos/12.pdf
- Mitchell, William (1994) *Picture theory: Essays on Verbal and visual representation*. Chicago. U of Chicago. Recuperado el 07 de agosto de 2011 de books.google.com/books?id=nFjcsK1E-OUC&pg=PA281&dq=isbn:0226532321&source=gbs_toc_r&cad4#v=onepage&q&f=false
- Morales, Mirelis (2009) *Ergo, "no todo el que trabaja con aerosol es un graffitero"*. Recuperado el 3 de abril de 2011 de <http://es.scribd.com/doc/21348504/Sala-de-Espera>
- Morales Mirelis (2009) *"No pretendo ser un vándalo"*. Recuperado el 3 de abril de 2011 de http://farm3.static.flickr.com/2569/3819818206_010597c1a1_b.jpg

- Parra, Jaxi (2010) *Ergo/Entrevista*. Recuperado el 3 de abril de 2011 de http://www.platanoverde.com/platano_blog/?p=1214&cat=1#more-1214
- Revista Look Caracas (2009) *Ergo, ahí está pintando*. Recuperado el 3 de abril de 2011 de http://farm4.static.flickr.com/3637/3916024563_80499180b7_b.jpg
- Rowe, Collin y Koetter, Fred (1981). *Ciudad Collage*. Barcelona. Editorial Gili. Recuperado el 20 de agosto de 2011 de <http://es.scribd.com/doc/59914347/Ciudad-Collage-Colin-Rowe>
- Sánchez, Marysabel (2009) *Ergo es otra vaina*. Recuperado el 4 de abril de 2011 de http://farm4.static.flickr.com/3437/3832136171_3c3151caf9_b.jpg
- Villasmil, Geraldine (2010) *Ergo no tiene miedo*. Recuperado el 3 de abril de 2011 de http://www.estampas.com/2010/10/10/eest_arti_ergo-no-tiene-miedo_2048901.shtml
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de es.scrib.com/doc/52560195/SusanSontag-Sobrelafotografia
- Yufereva, Marina (2011) *Breve reseña sobre el desarrollo del graffiti en Rusia*. Recuperado el 9 de febrero de 2011 de http://www.corneta.org/no_133/graffiti_en_rusia_una_breve_historia.html

ANEXOS

**“ANEXO A
ENTREVISTA MARÍA ELENA RAMOS”**

Entrevista María Elena Ramos

Fechas: 3 de febrero de 2011

Comunicación Personal

¿Qué significado tiene el arte realizado en los espacios de la ciudad?

Son múltiples significados posibles desde el más netamente estético que ha tenido tradicionalmente el arte a lo largo de los siglos, el significado de calidad de vida, de hacer mejor los espacios de tránsito, de hacer más vivible más armónica los espacios de convivencia. Hasta el significado de incidir políticamente o éticamente en los ciudadanos que van caminando y se encuentran de repente una obra de arte llámese performance, llámese instalación, llámese graffiti, llámese gigantografías. Como ves los significados pueden ser tan variados como son variados los contenidos y los propósitos de los artistas y los propósitos del arte en general.

Porque el arte es una de las zonas de mayor amplitud y riqueza es decir el arte puede ser rico en el sentido netamente estético, más espiritual, más personal, más individual, o también más colectivo. Hay arte que tiene una conciencia explícita de lo social, hay arte que no tiene una conciencia explícita de lo social y puede ser tan bueno como el que sí la tiene, a veces mejor depende. La calidad no depende de cuál es el contenido, la calidad depende de si el artista es bueno y hace un buen trabajo.

Por ejemplo durante una época se dijo que los artistas cinéticos haciendo trabajos en la calle eran unos artistas exquisitos, elitistas pocos preocupados por el elemento social, en realidad ellos no tocaban el tema político porque era una obra abstracta, pero desde otro punto de vista ellos participaban, hacían participar a la gente hacían sentir a la gente algo, le daban algún tipo de mensaje de paz, de capacidad de ver, de desarrollar la visión de goce, no solamente estético sino anímico de solidaridad con los espacios públicos, de deseos de cuidar los espacios públicos, entonces también ese arte puede tener un valor social importante. Hay discusiones que ya son superadas pero en una

época había una situación muy dura con relación a si los artistas abstractos hacían o no hacían arte de interés social; y si tu lo analizas desde este otro punto de vista sí lo hacen. Una mala obra de tipo social que no esté bien estructurada bien armada, aunque tenga un contenido muy contundente no va a llegar a donde tiene que llegar, simplemente porque no se sostiene como obra; ahí otra vez pesa el tema de la calidad y del logro de la obra, porque una cosa es la obra que se piensa en la cabeza y otra la capacidad de concreción de esa obra y en el arte eso es esencial.

Esa calidad es por una cosa que es mucho más intangible que la técnica. Es el talento del artista, pero en el caso de las obras urbanas a veces hay el talento del artista pero no se logran los procesos subsiguientes que son los de la materialización, porque bueno hay obras que son muy complejas para su realización o que están hechas por lo menos con agua y el agua es un factor muy difícil dentro del ambiente urbano o porque están dentro de una ciudad como Caracas que tiene muy poco mantenimiento y es vandalizada. Osea, son muchos elementos pero el principal es el talento del artista y la capacidad de producción y la capacidad de realización del artista y esto no solamente para el arte en la calle, esto es un punto muy importante. El arte no es si no tiene concreción, si no se logra, de nada me sirve a mi pararme aquí y decir yo soy un artista plástico, bueno ajá ¿dónde está mi obra? O decir aquí yo soy un músico compositor, ajá para yo decir yo soy músico compositor yo tengo que mostrar una melodía, una interpretación y cierto repertorio.

Kant decía que el artista era el que tenía el genio productor, el plus de la producción de la materialización. Se dan muchos casos de gente que tiene ideas maravillosas en la cabeza pero que no las logra y eso no es un artista y a veces los logros son muy inmateriales, no tienen que ser una escultura visible, tocable, pueden ser otras cosas más inmateriales.

¿Ahí es dónde apunta el arte urbano?

Cierto tipo de arte como este de la calle puede apuntar a eso, porque muchas de esas piezas son efímeras por ejemplo, pero eso tiene un tipo de materialidad que es en el tiempo y es lo que le quedó a la gente en la mente y en el corazón.

¿Crees que se puede reconocer una ciudad en función de las obras que en ella se encuentran?

Depende del tipo de análisis que tú quieras hacer de una ciudad, tu puedes hacer un análisis de acuerdo a muchos parámetros. Tú puedes hacer un análisis de la ciudad de acuerdo al criterio como trata a los niños y a los ancianos, esa ciudad. O de acuerdo a cómo trata al peatón esa ciudad o de acuerdo a cómo son los niveles de solidaridad de encuentro o de recelo entre los ciudadanos esa es otra categoría, osea son mil categorías. Tú puedes aplicar si te interesa desde el arte, ese reconocimiento de una ciudad en función de las obras que en ella se encuentran y ahí tu puedes decir, bueno hay en una ciudad como Caracas obras que fueron construidas en el siglo XIX que son obras sólidas permanentes que pueden ser que se hayan movido de plaza en plaza pero que son ellas mismas sólidas y permanentes. Otras obras que son efímeras, obras que son corpóreas es decir es el cuerpo del artista el que lo hace. Ya ahí entrarían una serie de categorías, que todas tienen como elemento común que necesitarían del espacio urbano para existir, que no son el tipo de obra que se hacen en museos.

A veces pasa que el artista la hace para la calle con una característica muy particular como ha pasado con grandes artistas norteamericano por ejemplo, y luego la llevan al museo ahí ya cambia su sentido. Sigue siendo una obra importante sigue siendo una obra que ha trascendido en la historia del arte, pero ya el sentido original de irrupción o de demostrar algo en esa zona etcétera, ya cambia, ya pasa a ser un objeto de estudio de otra categoría.

Al principio se creía el arte urbano como algo bastante reactivo hacia todas esas instituciones como el museo. Entonces cómo se da ese cambio en el

artista de aceptar ir a esos espacios o salirse de la calle o agarrar lo que hiciste en la calle y ponerlo en el museo.

Porque en definitiva en ese texto que tu consultaste hay una respuesta muy buena de Pedro Terán, que toca ese punto que tú dices, cuando yo le pregunto ¿cuáles son los espacios que tú prefieres? Busca Pedro Terán la preguntan sobre el espacio preferido, y ahí vas a tener la respuesta es muy interesante, él dice que ha hecho obras en jardines, debajo de la tierra, en los más diversos lugares, pero que en definitiva el espacio que él prefiere es el del museo.

Siempre va a haber una relación de amor odio del artista con el museo, o de amor rechazo, o de amor y una cierta distancia analítica, crítica, escéptica, pero en el fondo buscan la legitimidad que les da el museo y otro tipo de espacio que es el que les da el museo, que es el del análisis que le puede hacer el curador, que le puede hacer el especialista, es decir la posibilidad de que también su obra perdure como objeto de cultura es muy importante.

También el que se acerca al museo es completamente diferente

Claro en ese punto es muy importante y bien bueno que tú hayas leído esa encuesta porque esa encuesta toca todos esos problemas. El que se acerca al museo, va con una intencionalidad, que es diferente a la persona que va caminando por la calle porque va de compras o porque va al mercado, porque simplemente tiene que ir hacia su trabajo y se encuentra con un artista que está haciendo una intervención o con una obra frente a una pared o con algo inesperado. Es distinto porque hay una conciencia, una voluntad de ser público, que tiene la persona que va al museo que no necesariamente la tiene el que va por la calle.

¿Qué le permite a esa persona apreciar esa obra que se encuentra en una pared o pasa desapercibida? Muchas veces yo le comento a la gente del trabajo de Ergo que tiene invadida todas las casetas de Chacao y es gente que no saben o que no se han fijado.

Para muchos para desapercibida, es gente que no se han fijado o que no les gusta, que hacen una crítica a eso o simplemente les parece que eso no es arte, hay de todo, y sería interesante una discusión sobre hasta dónde es arte eso que tú estás viendo en él como arte, que son puntos como muy complejos y cómo te digo, el arte contemporáneo y su percepción no solamente es muy heterodoxa su producción en la realización de las obras y la diversidad de las obras sino también es muy variada la interpretación de los públicos. Porque también es muy variada la formación que tiene el público es decir la gente que está de alguna manera más orientada, ha buscado información o le interesa el arte, han leído algo sobre las vanguardias va a tener una mirada más atraída y se va a regodear más con ese tipo de cosas que la gente que estudió historia del arte clásica para la cual los valores son la Gioconda y todo aquello que son valores fundamentalísimos, maravillosos, insustituibles yo diría, pero que son otra cosa. Entonces hay mucho de esos historiadores del arte que son valiosísimos en lo que hacen pero ven con mucho desprecio este tipo de procesos que están muchos más marcados por el tema comunicacional.

Por eso a mí me interesó mucho esa encuesta que estaba orientada al tema de la comunicación, porque ¿tú sabes por qué nace esa encuesta? Porque yo sentía que los artistas de esas vanguardias hablaban mucho de la comunicación con el público, se basaban a demás en una de las premisas de las vanguardias del siglo XX que era “la vida es más importante que el arte”, es decir el arte tenía que de alguna manera parecerse a la vida subsumirse, mimetizarse con la vida y siempre la vida iba a estar por encima del arte. Entonces la realidad que yo sentía era que mucho de esos trabajos eran muy herméticos que no le llegaban a la gente, que la gente no lo sentía ni como arte, ni tampoco como un arte que quiere ser como la vida y era por el hermetismo; entonces por ahí fue que yo me planteé bueno voy a hacer una encuesta a los que están trabajando en esto por lo menos a nivel teórico, a nivel de ideal ¿qué significa para ellos la comunicación? ¿Les importa? ¿No les importa? ¿Cuánto les importa? Por eso se le ponía del uno al diez ¿cuánto es el puntaje que le dan a la comunicación? Y tú

veías que habían muy variadas situaciones y ese es un tema muy discutible también el de la comunicación porque si tú te pones a ver lo importante en una obra de arte es la creación y luego si se comunica pues mucho mejor, no puede ser que tú hagas un arte sólo por comunicar, porque entonces estás desbalanceando las cosas.

Pero, después de hecha, mejor si llega a mucha gente, pero también cierto tipo de obra. Dalí decía, bueno tenía un absoluto desprecio por el acto comunicativo era como un regozarse en el hecho individual del placer del artista y tenía mucha razón en buena parte del asunto; claro él era un detonante el siempre estaba jugando a molestar a la gente; entonces decía eso como para que te molestaras pero en parte es así. Ahora las buenas obras comunican a distintos niveles, un nivel más espiritual, un nivel más intelectual, un nivel el más estimulante de acciones o de reflexiones, ese tipo de cosas que pueden quedar en la calle y tú estás haciendo la cola para el autobús, y viene un performances y te lanza ideas así sueltas en medio de un juego sobre cosas que tú no te había dado cuenta, que están pasando en la ciudad y que el tipo te las dice en medio de una obra y a ti te quedan, te quedan en tu cerebro, te quedas pensando, es decir hubo una comunicación allí aunque tú no puedas saber. Y esa es una pregunta que tú me haces, ¿hasta dónde? Pero lo más esencial del arte no se puede responder fácilmente en una encuesta. Lo más esencial queda como otro tipo de sedimento que no es fácilmente encuestable.

Entonces ¿hasta dónde puedes saber si eso es efectivo o no?

Hay una entrevista que yo le hice a Alejandro Otero que te podría servir que se llama Diálogos con el Arte. Observa cuando yo le hago preguntas sobre sus obras de arte urbano y cuando él cuenta las experiencias que tuvo en Bogotá y en otros lugares con el público, lo que pasaba con el público. Porque yo le hacía unas preguntas que se parecían un poco a esas que tú estás haciendo ¿Qué pasa con la gente? Y entonces él me cuenta unas historias bellísimas me dice: *Bueno la gente que estaba allí no estaba yendo por el artista así que yo me pude dar el placer de oír todo lo que decían y por ejemplo yo vi que pasó un autobús mientras*

estábamos terminando de montar la obra vi que pasó un autobús con todas cabecitas y entonces el autobús le dio la vuelta a la plaza, y me decía: yo vi, muy emocionado él, yo vi como todas las cabecitas giraron todas, todas giraron para ver la obra. Yo no sé qué pasó allí pero algo tuvo que haber pasado para que esa gente girara a cabeza. Ese es el tipo de respuestas, entonces cuando yo le preguntaba ¿qué es el viento para ti? Que era una pregunta muy racional porque él trabajaba con el viento. Entonces él me da una respuesta de este tipo: *yo no te puedo decir qué es el viento para mi, el viento yo lo vivo, yo no puedo racionalizar qué es el viento, pero el viento está trabajando con mi obra y está interactuando y eso es un punto muy importante y esa entrevista es muy bella y te da cosas sobre el arte urbano.*

Muchas de las cosas que pasan con el arte son así, y quizás de las mejores cosas que pasan con el arte son difíciles de encuestar. Somos, claro los analistas, los teóricos, los que siempre estamos como tratando de dar una respuesta de otra naturaleza, pero tenemos que tratar de estar en consonancia con lo que es la verdadera naturaleza del arte y del artista, de la creación y de la percepción de los espectadores. Incluso en gente que no tiene la formación cultural, lo suficientemente sólida como para entender las artes de vanguardia, pasan cosas que tú sientes que pasan cosas.

En el Museo de Bellas Artes trabajamos muchos con niños de la calle, he pasado por unas cosas tan impresionantes. Los niños, a veces analfabetas, que no podían escribir lo que estaban sintiendo, pero que lo podían dramatizar, contar, hablar, mover con el cuerpo, dibujar, pasaban cosas tan extraordinarias, eso no lo puedes encuestar. Y parte de lo que sucede con la vida urbana es la capacidad de dinamizar la vida urbana, la capacidad de poner sensibilidad dentro de la dura vida urbana y de hacer que la gente también se acerque y cuando son eventos como los que se hicieron en la alcaldía metropolitana también hay una invitación al otro a participar. Sobre todo en una ciudad que está como esta, toda llena de miedos.

Hemos perdido mucho, es una ciudad que ha perdido mucho, lo que se llama el capital social y el capital social es la capacidad de creer, de creer en el otro, de creer en la comunidad, de confiar, de confiar en lo social. De confiar en los espacios públicos y esa es una de las grandes pérdidas que hemos tenido, no sólo en este último gobierno, esto se ha acentuado porque el problema de la ingobernabilidad, el problema de la seguridad contra el hampa y todo eso se ha hecho cada vez peor. Pero eso es un problema que venía dándose desde hace mucho tiempo.

Tú hablas de que se ha perdido, ¿En algún momento se tuvo?

Sí, hubo otra ciudad.

¿Más abierta a este tipo de propuestas?

No sólo más abierta sino, lo que pasa es que estas propuestas son más modernas. Estas propuestas coinciden más con la ciudad que se va deteriorando, digo temporalmente, cronológicamente. Pero yo si puedo recordar una ciudad que era mucho más amable, la ciudad de mi juventud, la ciudad de mi infancia, era mucho más amable, donde las niñas de nueve y diez años íbamos al colegio solas. Te estoy hablando de los años cincuenta y sesenta.

Pero en los años cincuenta y sesenta no había tanto de estas manifestaciones, porque esto es un proceso cultural que se va dando. Entonces, claro muchas de estas manifestaciones vienen marcadas por otra necesidad de hacer de las ciudades algo más vivible. Y que ha sucedido en muchos otros lugares.

Yo creo que para ti es muy importante que tú hagas un cuadrito dentro de ese marco teórico, de todo lo que se puede considerar manifestación de arte urbano. Por ejemplo unas cosas bellísimas, que en el mercado de pescado, en el mercado popular de Barcelona, en España, de repente en dónde está el pescadero resulta que empiezan a cantar una canción. Realmente no es pescadero, está vestido como pescadero, se coló entre los pescaderos pero es un tenor o un barítono. Es un grupo de Ópera que se cuela en los metros. El del

mercado de Barcelona es bellísimo, porque a demás ese es uno de los mercados más hermosos del mundo. Entonces tú ves a una señora con sus bolsas cargadas que también es una cantante, pero tú la ves y tú crees que es una señora común y corriente, que crees que está comprando. Entonces suceden muchas cosas que son interesantes. Hay otros eventos que no son de ópera, sino que son de música que invita al baile, entonces la gente, los desconocidos, los de la plazoleta, se ponen a bailar, y luego termina el evento la gente se saluda y se va. Ahí han pasado cosas. Eso es arte. Es una forma de arte urbano. Es algo que no se puede hacer ni en el campo ni adentro del museo, es muy específico.

¿Qué es lo que se produce ahí?, pues varias cosas, ahí se produce un hiato, un corte momentáneo en la prisa, en la vida común que se vive todos los días de la misma manera y por lo tanto llega un momento que te aliena, en el cansancio. Bueno un poco lo que pasó con Sandra Vivas en estos eventos de la calle, con los muchachos y con las personas que participaron en el evento de Ramses Ransaval, el sube y baja, lo del sube y baja de Ramsés; el punto medio se hizo en una zona de Petare, que realmente es dura, dura, dura. Y tu veía ahí gente pues de todo tipo, veía adultos viejos montados en el sube y baja, con el artista o con el otro, con los muchachos, o en el caso del juego ese del ajedrez que no era ajedrez sino que era dibujo la gente que va caminando por la calle haciendo otra cosa de repente se para y le atrae y se sienta a participar. Se está regalando un tiempo distinto, se está regalando un hiato de placer, un hiato de distención y también puede ser un hiato de reflexión. Depende porque las obras apelan a distintas cosas dentro del agite del tiempo urbano dentro de la mismas siempre hay aburrimiento y el cansancio del tiempo urbano. Que esa es una de las funciones del arte también.

Yo lo que podría hacer más allá de tomarlos como grandes bloques lo que sería performance, instalaciones me podría remitir a, cuando hablo de manifestaciones que han ocurrido e irlos nombrarlos.

Sí, tu puedes hablar del tipo de, una tipología, puede ser una cuartilla tampoco tiene por qué ser tan exhaustivo, lo que hoy en día se podría llamar arte

urbano. Allí están desde las gigantografías en los edificios, a los grandes reflectores que te iluminan las fachadas de los edificios, el performances, los carteles, eventos como los que por ejemplo hizo una artista en Nicaragua, que era bien bello el trabajo, es una artista muy conocida se llama Priscila Monje, ella agarró un camioncito de estos que vende verduras e iba leyendo lentamente, muy lentamente con el parlante versos de Rubén Darío y Rubén Darío es el gran poeta de ese país. Es como si aquí lo hicieran con Andrés Bello, lentamente uno está acostumbrado a que el parlante te hable de verduras y lo que te está diciendo es la letra de un poema de Rubén Darío.

También te obliga a detenerte un momento para entender qué sucede.

Te obliga, te marca, ¿qué es esto?, ¿de qué se trata?, entonces tus sentidos se transforman. Hay muchísimas cosas de este tipo, yo te voy a poner una serie de experiencias urbanas bien interesantes que se han dado en América Latina porque el estudio que yo estaba haciendo era más enfocado ahí. Eso te puede ser muy interesante y ahí tu puedes hacer tu propia categorización, hay algunos que son puros performances, pero hay otros que son una mezcla de instalación con performance o de video o de video instalación o de gigantografías, o de lo micro y lo macro, o de lo externo y lo interior. Por ejemplo, cuando hay acuerdos con los museos y adentro hay una parte expositiva pero afuera está la parte de esa obra que es urbana. Eso te pone en crisis ambas cosas lo que es lo museológico y lo extra museológico, el adentro el afuera. Es bellísimo. Tomas la fachada tomas la plaza frente al museo y al mismo tiempo ese artista tiene algo adentro, entonces el público va y ve lo de adentro y ve lo de afuera. Es decir, hay mil maneras de. Entonces antes tú dices todo esto y luego das entrada a por qué tú estás eligiendo a Ergo. Entonces puedes ver unas cosas parecidas a la que haya hecho él. No necesariamente iguales porque cada artista es diferente pero puedes ir llevando tu marco teórico para terminar aterrizando en ese señor. Porque el Marco Teórico debe responder, no puede ser tan desarticulado.

¿Qué tanto tiene de integración el arte urbano?

A veces es integración, y de hecho se habló mucho de la integración de las artes. Una de las experiencias fue el proyecto que hizo Carlos Raúl Villanueva en la Central, un proyecto de arte urbano, semi urbano. Que tenía un criterio de integración, pero a veces no tienen criterio de integración, a veces tienen criterios de ruptura, eso es muy variado, depende quién, depende con quién, con qué sentido, qué artista, es muy variado.

¿El arte urbano puede ser considerado una reacción?, en dado caso de que así sea ¿contra de qué se vuelca este instinto reactivo?

En muchos casos, político, contra un régimen político, contra un modo de ser idiosincrático de un país, en otros casos simplemente contra el museo, contra la institucionalidad, la mayoría de las veces es contra lo político.

Por ejemplo hay un grupo muy interesante argentino que se llama grupo GAC, ellos hicieron una serie de intervenciones en estos años anteriores a que se empezara a hacer justicia con los militares que estuvieron durante la dictadura. Este grupo ponía señalizaciones viales como esas que te dicen doble a la izquierda, muy perfectas, con la misma lógica, con el mismo diseño de las señalizaciones viales, que decían: “En esta calle vive un asesino”. Claro y lo hicieron en las calles, como era impune, esa gente entraba y salía como Pedro por su casa simplemente tenían el odio de la colectividad, pero hasta ahí. Entonces eso fue un proyecto importantísimo. Incluso ese proyecto se llevó como reflexión a la Bienal de Venecia, porque es un proyecto completamente político, ¿contra quién? Contra un estado que ha sido cómplice, que ha sido cobarde, pero sobre todo contra aquellos señores que hicieron ese horror, sobre todo su trabajo allí era hacer ver, señalar, poner el dedo. Ahí está pasando algo señores. Pero perfecto, si tú pasabas de largo no te dabas cuenta porque era con la misma estructura.

¿Cómo se define el público de este arte cómo ha sido su evolución?

Muy variado también. Hay un público al que le interesa este arte, hay un público al que no le interesa y que es tomado por sorpresa y que se siente atraído, hay un público que sigue siendo absolutamente indiferente. Hay públicos de los públicos cultos que tienen razones particulares como para ir en contra de ese tipo de arte porque consideran que eso no es arte.

Lo que me comentabas antes de los niveles de estudio también.

Exacto, pero de un estudio que no evolucionó hacia los lenguajes modernos y contemporáneos, muchos historiadores del arte hay que decirlo evolucionaron hacia los nuevos lenguajes y aceptan esto como sumamente interesante y son estudiosos de las artes del siglo pasado y al mismo tiempo se gozan en este tipo de cosas. Yo diría que eso es más bien lo que prevalece, pero hay algunos que para ellos el arte es el otro y esto no es arte y además lo desprecian de una manera, yo conozco unos cuantos casos así con los que, además, he tenido que discutir largamente.

¿Qué temáticas aborda el arte urbano?

Multiplicidad de temáticas. Desde el amor, la soledad, la violencia, la indiferencia urbana, los temas de la política, la falta de agua. Uno que hicieron por acá tenía que ver con “no te pares en el rayado” son cosas absolutamente prácticas y concretas que el arte también puede ayudar a hacer ver.

¿Se necesita teoría para realizar arte urbano?

Mira, esa pregunta es interesante, la pregunta también sería ¿se necesita teoría para realizar arte? En general. Yo no diría que se necesita de teoría, yo diría que se necesita algo de formación en lo que es el arte, por parte del artista quiero decir. Claro tu me dirás hay artistas que son *naïve*, que son artistas ingenuos que son maravillosos como lo puede ser Bárbaro Rivas o tantos otros, también los artistas de la calle pueden ser artistas que no han tenido ninguna formación. Pero normalmente los artistas tienen algún tipo de formación y es recomendable que tengan algún tipo de formación. No es necesaria como requerimiento la teoría.

Algunos artistas no son teorizadores pero tienen muy claro qué es lo que quieren y lo saben realizar, eso es muy importante.

Muchos artistas no teorizan pero tienen idea y esas ideas las expresan a diferencia del teórico o del comunicador o del crítico que las hace por escrito o verbalmente el artista las expresa a través de una obra. Lograda o no, allí se verá. Porque hay mucho mal arte urbano y mucho mal arte en general también.

¿Caracas ofrece condiciones para el arte urbano?

Me parece que es maravillosa para el arte urbano, tanto por sus bellezas como por sus horrores, en los dos aspectos. Caracas es un crisol maravilloso como para permearla, hacerle muchísimas formas de arte en la calle, tanto como para hacer valer las bellezas de la ciudad como para hacer ver los horrores de la ciudad las carencias de la ciudad, las necesidades de acercamiento entre los ciudadanos, es decir caracas es una ciudad fabulosa para eso.

¿En qué se puede diferenciar el arte urbano gestado en la ciudad de caracas al gestado en una urbe europea e incluso latinoamericana?

Yo diría que aquí hay una cosa que es muy interesante, ciertas artes de vanguardia en América Latina se diferenciaron de los temas de las artes de vanguardia que manejaban los mismos lenguajes y que funcionaban en Inglaterra, estados unidos y Europa. Hubo una diferencia en los setenta, ochenta y era que la tónica en general de los artistas latinoamericanos se ocupaban más de los temas políticos y los artistas europeos y norteamericanos se ocupaban mas de otros temas por ejemplo, temas ecológicos, por ejemplo temas intelectuales lingüísticos que los hacían ver en elementos de la ciudad

Quizás por el mismo desarrollo de la historia, en los setenta estaban todas las dictaduras como en apogeo y a eso tenían que apuntar.

Claro, claro, entonces eso sí es un tema interesante hay una diferencia, yo no diría tanto entre los venezolanos y los latinoamericanos sino entre los latinoamericanos y los europeos y los norteamericanos.

¿A qué o a quienes hace señas el arte urbano?

Al que se quiera dejar. Osea, al que no se quiere dejar, al que no entiende o al que no le interesa o que le parece un horror no le hace ninguna seña, en todo caso le hace una mueca y pasa de largo o simplemente dice: qué horror. Y hay otros que se dejan enganchar y que lo gozan y lo disfrutan y lo comprenden y lo valoran.

¿La permisología flexible en este tipo de manifestaciones no podría conllevar a un estado de anarquía social a nivel visual?

Ahí hay toda una discusión sobre hasta dónde el arte agrega más caos al caos urbano, pero eso sucede más con las obras que son permanentes que con las que son efímeras. Lo que me decía un día un escultor, me decía: el problema con una escultura es que ocupa el espacio del mundo, tú haces un dibujo, te queda horrible lo arrugas y lo botas con el papel, si haces una escultura y te queda horrible ¿dónde la metes? Entonces ¿cuánta escultura horrible hemos visto en la ciudad? Y la gente los valora y los apoya y los aprueban entonces hay una situación de contaminación visual que es muy interesante. Por eso se tiende, o lo ideal es que haya gente más o menos experta que pueda elegir las obras que van en las zonas. Yo estuve, yo participe en el proyecto del Metro de Caracas en la parte inicial, cuando arranca el metro, cuando aún no había salido a la calle yo estuve trabajando con ellos en el Proyecto Cultural, yo lo escribí, bueno entonces había un comité, que organizó que se hicieran obras en los espacios de las estaciones, los arquitectos dijeron cuales eran los espacios que sí se podrían intervenir, cuáles no, entonces se abrió un concurso para los artistas, libre, podía participar cualquiera en esa convocatoria pública y abierta y luego había un jurado que elegía de las diez quince, veinte, quince, tres, cuatro propuestas que se presentaron para el muro externo de la estación Chacaíto, bueno se elige esta.

Además de eso, hubo unos cuantos artistas invitados que no tenían selección por ejemplo el Otero que está en la Plaza Venezuela, el Soto que está en Chacaíto, una cuantas piezas más que eran por invitación de maestros grandes

nombres del artes pues que habían hecho una buenas obras en arte urbano, pero lo demás era por concurso entonces claro estaba este grupo que era bastante reducido éramos como cinco personas, se discutía muchos entonces se logró que en la primera etapa hubiesen cosas muy buenas después ya eso se relajó, yo no seguí allí, otros tampoco siguieron y además se dejó de promover tanto el trabajo cultural en el metro. También se murió el director que era un personaje muy dado a la cultura; pero fue interesante en esa medida.

Pero tú a veces ves cosas que son unos bodrios en las calles y en la ciudad y eso produce contaminación visual y no tiene que ver con la permisología flexible, claro, esa es una palabra con un componente muy específico tú usarías algo más como “la flexibilidad en este tipo de manifestaciones” Yo diría que depende cuáles, una de las cosas, que yo mantenía en el proyecto ese que hice con los artistas de la calle era que no eran trabajos de intervenciones, fijas ni siquiera temporales de durar tres meses ni nada así, sino que eran eventos tipo performances que eran “aparecen y desaparecen”. Ese tipo de cosas es mucho más difícil que puedan resultar en un estado de anarquía social, claro, depende porque también podría producirse una cosa que genere ese artista que sea una provocación o todo ese tipo de cosas, pero normalmente eso se da y se canaliza de alguna manera.

Siempre se ha hablado del carácter efímero del arte urbano sin embargo al ser efímero ¿se debe considerar transitorio su impacto, cómo está determinada la trascendencia de la obra?

Yo diría que en la calle el arte más adecuado es el efímero, claro eso es discutible, también me encanta ver una escultura como la de Alejandro Otero, como la de Cruz Diez, algunas cosas de Soto también me parece que deben tener su espacio y son importante, pero le tengo más miedo porque son más vandalizables. Y en el caso de otro tipo de esculturas que no son tan buenas como esas, ellas son las que vandalizan de alguna manera y sirven de contaminación a la ciudad. En cambio este tipo de cosas efímeras tienen la virtud de ser efímeras, yo te voy a dar mi trabajo, el texto que se está publicando en España.

¿Crees que las obras enmarcadas en la modalidad urbana cambian el comportamiento de los transeúntes que tienen contacto con ellas?

Muy variado, algunos sí, algunos no, algunos lo cambian solamente conductualmente. En ese momento les da un respiro, les da alegría, en otros casos les da también reflexión, en algunos caso esa reflexión tiene también que ver con el contenido, es decir con el contenido por ejemplo político que tiene esa manifestación, en otros caso no tiene que ver la reflexión con el contenido político sino que tiene que ver la reflexión sobre el arte mismo, sobre el hecho de que bueno haya un artista que esté haciendo este tipo de cosas y que le haga ver eso al otro. Son como muchos grados distintos que se dan.

Humberto Jaimes Quero suele asociar mayoritariamente al graffiti como expresión artística ligada principalmente como respuesta a situaciones políticas, esto se puede considerar así para los inicios de este tipo de manifestaciones, o por su carácter de protestas siempre se considera como arte reaccionario, o se pudiera considerar que con el paso del tiempo esta concepción ha ido cambiando inclinándose mayoritariamente a la expresión meramente artística

Yo diría que se mantienen las dos situaciones, hay épocas que son más políticas, lo que pasa es que también entró el componente ecológico en los años setenta, ochenta y es un componente distinto porque no es necesariamente un componente político.

Había una de las clasificaciones que he leído que apuntaba a eso

Eso se llama land-art y es una reflexión sobre todo de tipo naturaleza, de tipo ecológico, por ejemplo unos artistas en Medellín intervinieron un río que estaba completamente dañado como es está el Guaire aquí y pusieron una placas con fotografías del río cristalino como pudo haber sido en otra época, entonces las barquitas halaban las placas y la gente veía el asqueroso río y veía las plaquitas moviéndose de cómo debería ser el río. Eso era una obra muy poética que te señalaba como fue o como debería ser. Eso es una reflexión ecológica muy

poética y no es política en el sentido tradicional de la palabra pero también la ecología tiene un aspecto político muy importante

¿Qué diferencia hay entre estético y artístico?

Bueno aquí depende. Lo estético es algo mucho más amplio que abarca la vida toda, que abarca la naturaleza. Lo artístico es lo propiamente generado dentro de los contornos del arte. Ahora cuando algunos filósofos hablan de la diferencia entre lo estético y lo artístico en realidad están hablando de otra cosa, lo estético es más filosófico para ellos y lo artístico bueno la obra de arte. Entonces depende de cuál sea el contexto en que eso se diga.

Como yo trabajo ahí en ese libro de las vanguardias, es en cuanto a la diferenciación entre lo estético y lo artístico y lo que yo decía allí es que las vanguardias le daban más importancia a la vida que al arte y con ello a lo estético más que a lo artístico téngase entendido que lo estético es la naturaleza, tus relaciones con tu mamá, con tu familia, con los animales, la percepción de una puesta de sol, tu capacidad sensible para atender a un niño de la calle, mil cosas tienen que ver con lo estético, tienen que ver con una estética también de alma y lo artístico es una cosa más restringida a lo que se hace como producción por parte de los artistas.

¿Es parte del concepto de urbano la práctica del arte en las calles?

Cada vez más sí, en las ciudades modernas sí, no sólo eso sino que en muchas ciudades el arte y la cultura en general han sido elementos transformadores fundamentales. Está el ejemplo de una ciudad como Medellín que se transformó en una ciudad violenta marcada por el narcotráfico a una ciudad marcado por lo cultural por los procesos educativos y todo eso la cultura ha sido fundamental. En una ciudad como Barcelona España, ha sido fundamental, en Bogotá ha sido fundamental

¿Por qué el espacio público como lugar de realización de las obras urbanas?

Porque es que aquí hay una relación casi automática entre el espacio público y la palabra urbano

¿Existe dentro de la tradición artística del venezolano la práctica del arte en las calles?

Bueno si te pones a ver el siglo XIX hay muchísimas esculturas, de bronce, celebraban los héroes. Después en los años cincuenta las esculturas objetuales cinéticas todo eso.

¿El arte que se ve en las calles venezolanas actualmente se podría considerar 100% venezolano o la influencia de lo que se realiza a nivel internacional es mucho más fuerte?

Hay dos partes en esta encuesta, la que le pasé a los críticos y la que le pasé a los artistas, que no es la misma. El arte urbano está marcado en todas partes por lenguajes generales que son internacionales.

Mira cuando se inventó la rueda la inventaron en algún pero no solamente se utiliza en ese lugar. Cuando inventaron la electricidad, lo mismo, en la historia quedará que lo hizo *fulanito* que era de tal lugar, nace en tal, orgullo de país pero la electricidad funcionó para todo el mundo. Cuando se dan con mas inventos de la modernidad y que te cuento Internet, Facebook y todo eso, tú puedes decir el Facebook lo hizo un muchacho en Harvard, lo mismo con Internet pero ambos han invadido todo, entonces esta última pregunta es importante porque plantea siempre un problema entre la relación de lo regional y lo internacional. Yo creo que la mejor manera en que eso se da es entender que cuando se inventa un lenguaje, ese lenguaje pasa a ser herencia, mejor dicho, patrimonio de toda la humanidad sea de cualquier país que sea.

Ahora bien, los artistas de un país pueden darle un contenido, unos énfasis, unos temas, unos modos, unos agregados, unas creaciones, unas invenciones completamente distintas y en muchos casos en consonancia con su región. El lenguaje de esas vanguardias, el lenguaje corporal, el lenguaje del performance, el lenguaje de las gigantografías, el lenguaje de las intervenciones urbanas, el lenguaje de la escultura son lenguajes universales entonces es importante tener ese sentido de apertura y al mismo tiempo de comprensión, por ahí también

decían que mientras más regional, mientras más arraigado en la región es una obra, más universal se convierte pero eso en el entendido de que esa persona que hace esa obra con una temático o con unas pasiones muy regionales tiene un conocimiento de ese lenguaje que es universal entonces ahí se da ese vínculo que es muy importante entre un conocimiento de la materia, un conocimiento en ese caso podríamos decir de la profesión. Tú como comunicador social estás adquiriendo lenguajes profesionales de la comunicación que no se inventaron en Venezuela pero tú lo vas a aplicar con tu criterio de persona de aquí, le vas a dar los contenidos que son interesantes para ti, que a lo mejor para ti no es importante analizar a fondo cuestiones venezolanas, a lo mejor a ti te interesa otro tipo de cosas pero está utilizado ese lenguaje. Lo importante es que a ese lenguaje que es universal, que es de todos porque ya es patrimonio de la humanidad uno le pueda dar los contenidos creativos personales y regionales. En ese sentido es que te decía antes que esas artes de vanguardia, corporales y conceptuales se vieron más en Estados Unidos y en Europa vinculadas con el lenguaje y la ecología y en América Latina más con lo político, pero el lenguaje básico era muy afín porque tanto los unos como los otros estaban incorporando patrimonios de su tiempo. Ahora para los latinoamericanos el tema de lo político es un tema que los atrae. Más que a eso otros pueblos donde el problema puede ser más ecología más avanzados, más intelectuales, entonces cada uno le van a dar el enfoque tanto individual como profesional, como regional, como de la zona donde vive, pero al mismo tiempo está haciendo uso de una estructura que ya heredó que ya le pertenece.

**“ANEXO B
ENTREVISTA ERGO”**

Entrevista ERGO

31 de enero de 2011

Correo Electrónico

¿A qué se debe el nombre Ergo?

Ergo es una palabra bellísima – que encapsula la esencia de la lógica. Usarla como pseudónimo fue una manera de sugerir un proceso de pensamiento previo detrás del arte.

¿Cómo fueron tus inicios?

Simple y caóticos: no hay nada mejor que ser autodidacta, descubrir la mecánica detrás de un proceso. El ensayo y error me ayudo mucho a mantener el ritmo de trabajo. Cada error sirvió solo para motivarme a volverlo hacer, a salir otra vez, a pintar mejor.

¿Qué te impulsó a salir a pintar a las calles?

Frustración con el entorno, sentimientos encontrados, la necesidad de sacarme algo de adentro y de hacer catarsis en público. Quizás, sobre todo, la necesidad de hacer las paces con cosas internas y en el proceso, contribuir a la emergente movida de arte urbano nacional

¿Siempre has tenido inclinaciones hacia las artes urbanas?

Nunca – te mentaría si te dijese que siempre lo he querido hacer.

¿Te consideras un artista?

Me considero una persona que sale a pintar. Artista es un término demasiado cargado, y adherírmelo sería prepotente.

¿Por qué el stencil?

El stencil es el método ideal para el principiante y para el obsesivo compulsivo. Yo soy ambas cosas, así que me viene como anillo al dedo. Pero uno le termina agarrando cariño a la cosa: se vuelve una parte fundamental de tu visión.

¿En qué consiste esta técnica?

En seleccionar una imagen, pegar cartones y pasar una cantidad desproporcionada de tiempo con un cuchillo en mano, haciendo curvas y líneas sin lógica aparente. Sobre todo creo que consiste en creer, en tener fe en algo: el estencil te permite recrear exactamente lo que quieres, pero hay un periodo intermedio donde no tienes ni idea si la cosa va por donde debería ir.

¿Qué significa o en qué cambia el hecho predeterminado en la técnica del estencil?

Cambia poco, pero te permite mucho: el estencil, como los afiches y las pegatinas, te permiten trabajar bastante de antemano, invertir tiempo en la obra antes de salir. En la calle, en medio de la transferencia de la imagen a el soporte, no tienes mucho tiempo, pero toda se inversión de antemano termina valiendo la pena.

¿Quiénes son los principales realizadores de estencil en Venezuela para ti?

HASE marco la pauta en la ciudad. Flix y El-Ale la exploraron cada uno a su manera, y la gente de la Guerrilla Comunicacional la han adoptado como su modus operandi. Todos ellos han contribuido de distintas maneras a ese micro-mundo del estencil criollo.

¿Qué significado tiene el arte realizado en los espacios de la ciudad?

El significado es algo que por una lado suele diferir entre lo ideado por el artista y lo observado por la audiencia. Pero ahí está lo bonito de salir a pintar en la calle: cada quien va a ver lo que quiere ver, y al ponerlo en la calle haces ese proceso mucho mas incluyente que si estuviese guardado en una galería donde la audiencia suele tener los mismos parámetros de interpretación. En el fondo, uno sale a la calle a buscar eso: decir algo, y forzar a cada quien oiga (o vea para ser preciso) lo que quiera.

¿Qué significado crees que aporte lo que tú realizas?

No lo sé – y creo que es peligroso estipular. Yo soy uno más que sale – o que salió con cierta constancia. Más allá de si uno aprecia o no lo que hago, lo que

no me pueden quitar es que por el tiempo en el que estuve en Caracas, salí con una regularidad que es necesaria en todo esto. Quizás, al final del día, esa sea mi mayor contribución.

¿Tus trabajos de qué hablan?

De la gente, sobre la gente, para la gente. Creo que el objetivo de mi trabajo siempre ha sido entablar un dialogo con grupos específicos de personas, sobre temas sociales – sobre lo que significa vivir en una sociedad diversa, y al mismo tiempo, de ese común denominador del ser humano.

¿Crees que se puede reconocer una ciudad en función de las obras que en ella se encuentran?

Creo que se puede reconocer la tolerancia en función del arte que se ve. Ciudades como Barcelona, Berlín, Nueva York y Lisboa son ciudades con una pluralidad increíble, son mundos compuestos de miles de micro-mundos que de alguna manera coexisten. El arte urbano juega un rol en unir todos esos mundos, en tratar de saltar las barreras, o quizás hasta de expresar tu individualidad en una mar de tanta gente. Al mismo tiempo son ciudades donde el ciudadano promedio también tiene – y le gusta tener – un rol con relación al arte urbano. No solo como audiencia, sino como participe.

¿Cómo definirías el arte urbano caraqueño?

Creo que el arte urbano caraqueño esta cada vez más a la defensiva, y ocasionalmente no queda otra que atrincherarse. Creo que los artistas urbanos se ven implicados en dos diálogos muy cargados y a veces muy ofensivos. Por un lado, el arte urbano existe en un contexto social fracturado y de mucha tensión. Todo el mundo quiere saber dónde cae uno en ese debate – si el arte busca de alguna forma validar una idea, u oponerse a otra. Los artistas urbanos, que en su mayoría buscan tener un pensamiento libre de esas categorías, tienen que navegar eso con cautela. Por otro lado, los artistas urbanos se sienten cada vez menos tolerados por artistas de calle como son los grafitero. El grafiti y el arte urbano tienen una relación difícil en Caracas,

una relación de poco entendimiento. Como tantas cosas en Venezuela, los artistas urbanos se ven forzados a tratar de ganarse un espacio, a tratar de buscar una tolerancia hacia su trabajo, sin caer en las dinámicas de roce y fricción que mueven al grafiti.

¿Cómo definirías la estética del arte urbano?

Creo que el arte urbano, por definición, no tiene una estética única. Su fortaleza está en su diversidad.

¿Qué temática aborda el arte urbano?

El arte urbano es principalmente social. No político, ni militante, sino social. No de una manera monolítica, sino más bien de una manera individual: cada artista urbano busca compartir su visión social individual.

¿Qué tanto tiene de integración como propósito el arte urbano y tú obra?

El arte urbano se integra a su espacio, y es ese elemento de integración que define la calidad del trabajo. Mientras más y mejor está integrado, mejor se considera.

El arte urbano pudiera ser considerado una *reacción*, en dado caso de que así sea, contra qué o quién se vuelca este instinto reactivo.

El arte urbano puede ser reactivo, pero no lo es por naturaleza. Creo que en Venezuela el arte urbano es particularmente proactivo, siempre con la mira en marcar la pauta, definir la temática, en vez de estar en la dinámica de replicar a los temas de siempre.

¿Cómo se definiría el público de este arte, cómo ha sido su evolución?

No sé cómo se definiría el público, aunque sospecho que lo que tiene en particular es que es variado, que es plural. Desde el del camión del aseo, al escolta del empresario, hasta el heladero Haitiano, todos ven la misma obra y la interpretan (o ignoran) a su libre albedrío.

¿Tienes conocimientos teóricos de las artes? ¿Los aplicas?

No tengo ningún conocimiento teórico – pero creo que eso ayuda. Mi obra es la aplicación de la ignorancia. Quizás de saber más me daría pánico salir a pintar.

¿Se necesita teoría para realizar arte urbano?

No se necesita, lo que lo convierte en el movimiento artístico más incluyente de la historia del arte.

¿Cómo es la relación artista – transeúnte?

El transeúnte es el espectador, el crítico y el comprador de arte. El artista urbano piensa siempre en el transeúnte, porque es su reacción la que más vale.

¿Cómo es la relación artista – ciudad?

Depende del artista y depende de la ciudad.

¿Caracas ofrece condiciones para el arte urbano?

Todas las ciudades ofrecen condiciones, la pregunta es si las condiciones son positivas o no. Creo que Caracas ofrece algunas oportunidades, en cuanto a temática y espacios, pero ni más ni menos que la mayoría de las ciudades del mundo. Por mucho que le duela a la gente, Caracas no es tan especial.

¿En qué se puede diferenciar el arte urbano gestado en la ciudad de Caracas del gestado en una urbe europea, o incluso suramericana?

Creo que se diferencia del resto de la región por la carga política que existe en la sociedad. Pintar en Caracas no puede estar separado de esa tensión política. La separación con Europa es otra – en Europa la problemática social es más global, la temática también. Temas como la globalización, el medio ambiente, el tercer mundo son abordados desde la perspectiva Europea. En Venezuela, pensamos principalmente en los temas que nos afectan localmente.

¿A qué o quienes hace señas el arte urbano?

A todo el mundo que se voltee a mirarte.

La obra de ergo, a quien está dirigida

A todo el mundo que se voltee a mirarte

Ergo, he leído de María Elena Ramos, en el libro de las formas del arte, que el arte en la calle tiene sus inicios en Grecia y Roma, incluso en la Edad Media aún continuaban este tipo de manifestaciones, sin embargo menciona que a partir del Renacimiento ocurre un traslado del arte del espacio público al cerrado y se puede observar con esto una base social, de separación de clases, cómo se aplica a nuestros días, tiene algo de clasismo el hecho de que un artista decida un medio u otro, en específico tu obra está basado en este principio?

Yo no sé donde están los inicios del arte urbano ¿(Alejandro Magno y sus tropas escribiendo en las pirámides durante la invasión)? En las cuevas de Altamira?), pero sí creo que hay un reconocimiento hoy en día de la necesidad de ser mas incluyente. La democratización del arte ha sido un “problema” para la clase de críticos de arte que antiguamente decidían que trabajos veían la luz del día. El arte urbano, y todos los que en él se mueven, deciden no ceder ese poder a un grupo limitado cuyo criterio (una y otra vez) ha demostrado ser demasiado conservador y excluyente. En un mundo donde internet nos permite a todos ser autores y artistas, la calle es la única galería física que es aceptable.

Siempre se ha hablado del carácter efímero del arte urbano, y más en el tipo de modalidad que Ergo practica, sin embargo ¿al ser efímero se debe considerar transitorio?, ¿cómo está determinada la trascendencia de la obra de este tipo de manifestación urbana?

Es efímero pero no es transitorio. Anteriormente la desaparición de una obra en la calle era permanente. Pero el internet ha cambiado eso. Una obra que solo dura horas en el mundo “real”, puede seguir existiendo en el mundo “virtual”. Hoy en día, los artistas urbanos buscan documentar sus obras con el

mismo esfuerzo que con la cual las crean – y es por eso, porque hoy en día uno puedo compensar el carácter efímero del mundo real con la trascendencia del mundo virtual.

Si la acción comunicacional está determinada por la reciprocidad del receptor cómo se puede determinar que el mensaje expresado en paredes sea realmente entendido, o incluso recibido por alguien.

No se puede garantizar: el artista urbano no siempre puede garantizar el “que”, pero siempre puede garantizar que “algo” sea transmitido. Querer proteger el que, solo resulta en trabajos sin profundidad.

Mc Luhan acuñó la expresión “El medio es el mensaje”, cómo se entendería esto en la selección de espacios públicos en la realización de tu trabajo.

En mi caso creo que siempre he tratado de buscar soportes característicos del espacio urbano, pero aquellos que pasan desapercibidos. Las casetas de la CANTV son espacios urbanos muertos. Para mí el mensaje siempre incluyo un punto acerca de nuestra responsabilidad, la de todos los ciudadanos, de tomar las riendas en el rescate de esos espacios. Si no te gustan, si te crean ruido, o simplemente te parece que son un potencial no utilizado, entonces sal, haz algo, y demuestra las alternativas.

¿Calificarías tu obra cómo postmoderna?

Nunca me he sentado a pensar en eso.

Te quisiera leer un texto relacionado con el postmodernismo, Lyotard considera que un artista moderno está en la posición de un filósofo, porque el trabajo que produce y el texto que escribe no están en principio gobernados por reglas preestablecidas y no pueden ser juzgados por un juicio determinado, ya que sus reglas emergen durante el trabajo mismo.

¿Consideras esto cierto o relacionado con la práctica del arte urbano?, en dado caso de ser cierto sobre qué versaría tu filosofía como artista.

Creo que mi trabajo, como el de todo el mundo que sale a pintar, se rige por ciertas reglas. Pero creo que las mismas son individuales, y vienen con uno

desde antes de salir. Para mi es esencial ser fiel a ciertos conceptos, pero eso es mas indicativo de yo como individuo, que yo como “Ergo”

¿Para ti qué se puede considerar como arte urbano?

El arte urbano consiste en todo aquello que busca usar los elementos del espacio público para transmitir un mensaje individual de una manera más incluyente. Contribuir, apropiarse e intervenir el espacio en el que vivimos para hacerlo más nuestro.

Tu obra se puede considerar que es de carácter estético para el espacio en el cual la realizas.

Creo que todas las obras son de carácter estético, de una manera u otra.

Qué significa el espacio público para un artista como Ergo

Significa un reto y una oportunidad. El reto de ver ese espacio desde otra perspectiva, de crear una intervención que se acople a ese espacio y contribuya de una manera u otra. Una oportunidad de transformar algo, y en el proceso, votar con los pies, como dicen por ahí.

¿Crees que tu obra cambia el comportamiento de los transeúntes que tienen contacto con ella?

Si, no solo a nivel interpretativo, pero muchas veces de una manera tangible. Por un lado creo que la gente siente la necesidad de hacer algo con las imágenes; usarlas como plataforma para decir algo mas, como mensaje al cual contestar. Pero de vez en cuando también ocurren las intervenciones artísticas que usan mi trabajo como punto de partida. Para mí todo eso es parte del proceso, y del dialogo que uno busca entablar a través del trabajo en la calle. La idea siempre es buscar una reacción de parte del transeúnte, no necesariamente importa cuál sea.

¿Es posible cambiar el comportamiento de los transeúntes a partir de imágenes en el ámbito urbano?

Creo que es importante influir, pero creo que es peligroso pensar que uno puede definir cómo y en qué dirección se influye.

¿A partir de qué momento el espacio público se convierte en apto para la realización de arte?

A partir del momento que empieza a deteriorarse. En el momento en el que el ciudadano promedio deja de reconocer su rol en la definición de la personalidad del espacio público, y lo deja morir. En ese momento, el artista urbano sale a maquillar el esqueleto.

¿Qué características ofrece la ciudad de Caracas para la realización de arte urbano?

Caracas es una ciudad con muy poco patrimonio arquitectónico o urbanístico. La ciudad ha crecido orgánicamente, una cosa sobre otra. Es entre las ranuras de esta planificación, donde mejor crece el arte urbano criollo. Hubo un momento donde los grandes muros de contención, las puertas de servicio eléctrico y telefónico, las plataformas que aguantan avenidas, donde todo eso era parte de un proceso planificado. Con el tiempo se olvidó su objetivo inicial, o cómo encaja dentro del mundo actual. Hoy en día esos espacios ofrecen soportes únicos, cargados de esa historia y de esa nostalgia de lo que algún día alguien quiso que Caracas fuese. Usarlas desde otra perspectiva ayuda a crear esa dinámica entre ciudad y artista que es tan importante.

Para ti, ¿quiénes son los principales artistas que conforman la trayectoria del arte urbano en caracas?

Para mí hay dos grupos distintos de artistas urbanos en Caracas. Por un lado, los grupos que apoyan la línea política del gobierno. Hablar del arte urbano en Caracas sin hablar de la Guerrilla Comunicacional, o el Ejército Comunicacional de Liberación, sería obviar una parte importante de la identidad del arte urbano local. Pero eso no es todo lo que hay, y lo que es más, existe un grupo que visualiza el arte urbano de una manera distinta.

Gente como Fe con su reproducción de las grandes obras; Flix con sus comentarios incisivos (y sus robots!); El-Ale llevando el estencil por todos lados; Miss Hask con su calidad y toque femenino. Pero siguen siendo pocos. Caracas tiene mucho talento en el grafiti, pero el grupo de artistas urbanos sigue siendo limitado. Pero es temprano – tenemos toda la vida por delante.

¿Hacia dónde se direcciona la evolución del arte urbano en general?

Creo que es imposible saberlo. La variedad de artistas y tendencias hacen difícil unificarlo tanto en definición como en dirección. Cualquier otra cosa que te diga sería un invento, y mas una muestra de mi deseo que de mi conocimiento.

¿Cómo crees que ha sido la evolución del estencil venezolano?

Creo que es muy temprano para hablar de una evolución del estencil venezolano. Me atrevería a decir que todavía estamos en nuestra infancia. Hablar de una evolución se siente como oír a Britney Spears hablar de su nuevo libro de memorias – parece prematuro hablar de una trayectoria que apenas está por comenzar. Mi tendencia será decir que lo que hemos visto es un crecimiento en el uso y las dimensiones de los estencils, de tamaño carta a dimensiones de murales. Pero creo que el trabajo de HASE, por ejemplo, fue grande, cancelando o negando así hasta ese simple punto. Pregúntame en 10 años y vemos donde estamos.

El artista venezolano Carlos Zerpa comentaba en cierta oportunidad “Si no hay comunicación o ésta es poca, consideraría mi propuesta inexistente”. Como manejas el elemento comunicación en tus piezas.

Trato de no manejarlo, o de hacerlo de una manera sutil. Creo que lo mejor que uno puede hacer al pintar en la calle es dejar el mensaje relativamente abierto a la interpretación individual. En Venezuela todo lo que vez en la calle – desde las vallas publicitarias hasta la propaganda política – está sobrecargada de mensajes. Todo el mundo quiere decirte algo, y todo el

mundo piensa que lo que te quieren decir es vital y tiene que ser escuchado. Eso es imposible, y una muestra de nuestra falta colectiva de humildad. Yo, en lo personal, no tengo la menor intención de salir a contribuir con esa dinámica. Prefiero comunicar una necesidad, una incomodidad, y dejar que la gente una los puntos y piense si la comparte o no.

El arte que se ve en las calles venezolanas actualmente se podría considerar 100% venezolano o la influencia de lo que se realiza a nivel internacional es mucho más fuerte.

Hoy en día es imposible pensar que el arte urbano de un país puede ser autárquico. Quizás hace dos o tres décadas ese contacto con el mundo exterior era más limitado, o los filtros más significativos. Pero en el mundo de Google y Flickr pretender que lo que hacemos a nivel local está totalmente desconectado de las tendencias globales (que es “endógeno”) es ingenuo. El arte urbano venezolano se nutre de lo que pasa en la región y a nivel mundial. Todos los que salen a pintar tienen como puntos de referencias artistas – urbanos o no – que no son de aquí. Y para mí eso no es un problema – el problema radica en no terminar de encontrar nuestra propia voz sin caer en lo obvio – en la militancia política, en el uso de símbolos que no nos hablan a todos, o no lo hacen de la misma manera. La imagen de Bolívar esta prostituida, y me niego aceptar que eso es lo único que es verdaderamente venezolano. Si es así, quizás es hora de apagar la luz, bajar la Santamaría, y cerrar el negocio, porque no hemos hecho nada único en dos siglos.

**“ANEXO C
ENTREVISTA EL-ALE”**

Entrevista El-Ale

18 de marzo de 2011

Correo Electrónico

¿ Cómo fueron tus inicios?

Desde muy pequeño me gustaba dibujar y pintar en hojas y cuadernos, luego pude ver que podía proyectarlo en paredes. En los 90 pude ver como un grupo pintaba en varias partes de caracas firmando “Los Raa” fue lo primero que pude ver, rayaban en paredes, en el piso y yo apenas era un niño, (“los Raa” ya pintaban paredes cuando yo aun no había nacido, desde los 80’s), también en esa época existía el grupo “cincomentarios” luego en el año 1997 hubo un boom del grafiti y salieron a relucir mas personajes que traían un poco más de lo que se veía en otros países, el crew “Cartel de Expresión Latina” (CEL), también “Conexión del Este” (ESC), entre otros colectivos de graffiti. Me gustaba tanto la idea de que el lienzo fuese una pared en la calle que recurrí a comprar sprays y salí con el único spray que se vendía en Venezuela en ese entonces que eran los “Champion”, así que comencé con un estilo en particular que era hacer personajes como mujeres, hadas y hasta autorretratos en forma de comics y a la vez les escribía a su lado al terminar.

Con el tiempo fui aprendiendo cosas, cuando tenía 14 años yo fui un skater mas de los que se la pasaba en la plaza Las Mercedes, entregado a la patineta comencé a salir y a conocer la calle y aquellos personajes del graffiti, comencé a ir a “tokes”, eventos de hip hop, rock, punk, etc. Y allí se intercambiaba información, desde música, skate y pasando por el graffiti. Los graffiteros conocidos me regalaban los “Caps” (la válvula del spray) y para mí era como tener el poder! Porque había caps con diferentes grosores, cuando realizabas la acción de pintar el spray podía salir de diferentes tamaños de acuerdo al caps. (Aún conservo los caps de aquella época y que obviamente están tapados de pintura).

En las ramas del graffiti me consideraban un “writer” o “escritor”. Siempre que terminaba un grafiti escribía unas frases, mis pensamientos transformados en poesía.

Entidades gubernamentales y no gubernamentales me empezaron a llamar, se corrió la voz y comencé a cobrar por hacer graffiti para consignas, comerciales, políticas y cualquier trabajo en general, llegue a pintar desde kioscos hasta toda la fachada de los auto lavados.

Luego cuando estude la carrera de Diseño Grafico pude ampliar mis conocimientos y mis profesores me enseñaron la “síntesis grafica” que es sintetizar o simplificar gráficamente una imagen. Simplemente es la lectura rápida de una imagen. Comencé con esta técnica de la síntesis grafica desarrollándolas en hojas para luego digitalizarlas e imprimirlas sobre materiales resistentes al spray como la cartulina, cartones, radiografías que utilizan para hacer rayos X y acetatos, luego cortaba con el bisturí y quedaba el estarcido o la plantilla. Y era una forma más rápida de expresar el arte en las calles.

En este momento me considero un *estencilista* desde hace 6 años.

¿Qué te impulsó a salir a pintar a las calles?

El mayor impulso sigue siendo el hecho de ver las cosas que están mal en el mundo. La sociedad, el sistema, la contaminación visual, las personas que me rodean, las personas que habitan el planeta, el país donde vivo, el lugar de donde vengo, Latinoamérica.

Todo esto me llevo actuar en contra, de una forma pacífica y visual. Pienso que mientras más me esfuerce en hacer ver a las personas lo mal que lo están haciendo podrán cambiar su rumbo natural y espiritual.

Esto que estoy haciendo es un movimiento y este movimiento puede hacer mover a las personas que transitan los lugares mientras ven mi arte plasmado en paredes.

En este mundo las personas les gusta observar, comen con los ojos, actúan por lo que ven y creen en lo que ven, por eso hago un énfasis en la crítica de la

sociedad para hacer caer en conciencia. Es una necesidad que me llena y es lo que me motiva hacerlo. Por eso creo conveniente hacer el trabajo que hago.

(No todo es tan malo, en todas mis imágenes no voy en contra del mundo jajaja).

También me motiva el hecho de que en este país no existen representantes o personas que hagan estencils con conciencia, que esta técnica tiene más de media década y aquí apenas está comenzando el auge. Es un crecimiento personal, tal vez no ser el mejor, pero si ser el pionero en hacerlo de esta manera y en esta parte del planeta y esa es la intención.

Por eso cree la marca en el 2007 “CARACAS STENCIL DESIGN” que es un concepto basado en la ciudad de Caracas, incorporando la técnica del stencil en el mercado de la industria textil. Con la elevación de este arte se construye una nueva propuesta que está desde hace mucho tiempo en la calle, pero que es nueva en el mercado.

Ya esta técnica del estencil esta incubada en la calle, pero lo quise hacer de esta manera para poder llegar a estudios de música, tiendas de ropa, tiendas de tatuajes y llevarlo a otros sitios donde aún no se conoce esta tendencia, como por ejemplo el metro, galerías de arte, museos, universidades y donde quiera que vayan las personas que lleven la marca “CCSTENCIL”.

Así se incorpora un aspecto particular en la cultura urbana, se apunta cavar más profundo en el subconsciente del consumidor cultural y catalizarlo. En última instancia, la meta que me propuse y que me motiva es alcanzar más allá de algún límite si es que existe y estimular a más gente a participar en la fabricación histórica de la marca y este movimiento.

¿Siempre has tenido inclinaciones hacia las artes urbanas?

Desde que tengo conciencia, si! Desde muy pequeño me quedaba viendo por largos ratos las imágenes que proyectaban la ciudad, no solo grafitis sino posters, stickers y estructuras de artistas importantes. Es bastante sorprendente lo que una persona puede proyectar con una sola imagen, es eso lo que me enganchó hasta el sol de hoy y ya es mi día a día.

¿Te consideras un artista?

Solo me considero una persona que se expresa, no me gusta decir que soy un “artista”, es una palabra muy compleja para mí, ese calificativo te lo dan los espectadores que ven tus acciones o en este caso tus imágenes, para cualquiera puedo ser un simple loco o un artista. Es una pregunta dirigida hacia los expertos de la materia, “Los puristas” o “Catalogadores” tal vez.

¿Por qué el estencil?

Muchos conceptos y palabras se me vienen a la cabeza como; rápido, preciso y trabajado.

¿En qué consiste esta técnica?

La técnica consiste en las ganas que hay en ti! Jaja, te explicare mi proceso en resumen; tengo una imagen a color (una fotografía), realizo la síntesis grafica (simplificar muchos colores a dos colores o los que quiera), modifico las formas originales de la imagen (vectorizo en un programa que se llama Illustrator), imprimo sobre cartulinas resistentes al spray, recorto la imagen con un exacto numero 11 y la imagen esta lista para ser plasmada en cualquier superficie, esto es lo que se llama estencil o mejor conocido como plantilla.

¿Qué significa o en qué cambia el hecho “lo predeterminado” en la técnica del estencil?

El termino de la palabra “predeterminar” en este caso lo veo como la realización del estencil con anticipación, realizarlo antes de plasmarlo, pero la palabra suena muy básica dando la idea de que un estencil ya está hecho y no lo veo así, sino más bien como un gran proceso, el estencil conlleva a parte de su concepto, la elaboración de una imagen. La palabra puede tender a confundir, como algo que ya está listo.

¿Quiénes son los principales realizadores de estencil en Venezuela para ti?

Nunca he hecho una investigación profunda del tema en nuestro país, lo que si se es que el estencil no lo creo un graffitero, el estencil o plantilla es una técnica que se utiliza para plasmar muchos materiales a parte de la pintura en spray. Es una técnica mas como lo es la serigrafía, transferencia térmica, repujado, sello, calado entre otros derivados y las grandes empresas de empaques, frascos y maquetas en general utilizan estas técnicas desde hace muchos años, simplemente es un método de impresión mas como cualquier otro, pero old school (vieja escuela jajaja).

Y en el caso del graffiti-estencil en Venezuela tampoco tengo un registro exacto de quien fue el primero en utilizarlo con un spray sobre una pared. Solo puedo decir con certeza que el boom del estencil apenas se difundió en nuestro país hace 3 años y uno de los máximos exponentes es “Ergo” y mi persona por crear la primera marca referida al estencil “CCSTENCIL”

¿Qué significado tiene el arte realizado en los espacios de la ciudad?

El significado principal es el que le quiera dar el que lo realiza, el significado secundario lo interpreta el espectador que lo observa después de ser realizado.

El significado de realizar imágenes en la ciudad, simplemente es salir del encierro que tiene la mente al crear imágenes, es ir más allá con un mensaje, quieres que todos lo sientan y lo interpreten a su manera.

El arte es algo intimo, de cada ser, y plasmarlo en la ciudad es como ablandar sentimientos, ser más receptivo, aceptar las expresiones de otros y aquí es algo que nadie puede escapar, es evidente.

Es añadir algo que le falta a la aburrida estructura que vemos siempre.

¿Qué significado crees que aporte lo que tú realizas?

La idea principal a parte de mi expresión es crear conciencia, aplicando cualquier concepto social, más allá del asombro de la imagen o de la técnica de cómo se realizo.

Puedo contar una anécdota; a mediados del año pasado (2010) se realizó uno de los festivales más importantes que se efectúa anualmente en la ciudad de Caracas “Por El Medio De La Calle”, participe en la rama del graffiti y realice unas manos abiertas hacia el horizonte con unas rosas y en el medio la palabra “Respeto”. Fue un diseño enfocado a la sociedad, un mensaje dirigido más que todo a los chamos en general, funcionó perfectamente, al punto que la alcaldía de Chacao lo tomó como consigna para su campaña política “paz, respeto y tolerancia” utilizaron el graffiti como imagen y se extendió el mensaje con mucha llegada. Nunca tuve la intención de realizar una campaña política, pero estoy muy agradecido en que lo hayan tomado en cuenta como una imagen histórica en nuestro país. Este graffiti está ubicado aun en la plaza sur de Altamira, mural de la CAF.

Tus trabajos ¿de qué hablan?

Depende la ocasión y el lugar a plasmar, pero realmente mis temas predilectos son; “Sexo”, “Gorilas”, “Indígenas - Aborígenes”, “Religión” y “Protesta”. El significado de cada tema lo dejo en el criterio de los espectadores. Me gustan las opiniones con sus diferentes pensamientos. Todos tenemos algo que decir.

¿Crees que se puede reconocer una ciudad en función de las obras que en ella se encuentran?

Si, al igual que el artista la ciudad obviamente va creándose una identidad propia, los rasgos, lo que la identifica, yo lo llamo identidad gráfica. Nuestro país está bastante nutrido en cuanto a imagen por ser tan multicultural, se pueden ver obras de distintos géneros y con diferentes técnicas y sin duda se identifica con un gran porcentaje lo que somos y nuestra idiosincrasia de vida.

¿Cómo definirías el arte urbano caraqueño?

Ok, diré palabras y espero no ofender a nadie en general; Inmaduro, escaso, hostil, agresivo, alocado, sucio, aglomerado, destruido, desordenado, influenciado, copiado, a veces sin razón y sin objetivo.

¿Cómo definirías la estética del arte urbano?

“se supone que el arte urbano va dirigido a gente urbana” (el-ale jajajaja).

Tomando en cuenta de que la mayoría de las personas que lo realiza son gente joven, el arte urbano va de la mano con la tecnología. Me explico, el arte urbano ha tenido innumerables transformaciones, la innovación de sprays, caps, marcadores y accesorios han sido modificados de acuerdo a la época y exigencias del mercado, la calidad va variando y la gama de colores va aumentando. No es lo mismo ver un graffiti de los años 90 a ver un graffiti actual, los trazos y la consistencia de la pintura no son los mismos, eso es lo que define la estética de la evolución del arte urbano.

La estética del arte urbano en la arquitectura de nuestro país rompe con todas las tradiciones, el graffitero no solo pinta con sprays sino con galón de pintura y brocha.

¿Qué temática aborda el arte urbano?

“El tema principal es la calle, arte urbano sin calle no sería arte urbano” (el-ale de nuevo jaja).

El tema que se aborda entre los que lo realizan es; graffiti legal o ilegal. El tema que se plasma difiere entre cada realizador, puede ser un mensaje político, un mensaje de protesta social, un mensaje de amenaza, un mensaje de amor o simplemente una publicidad. En Venezuela podemos observar que los temas son más personales que colectivos.

¿Qué tanto tiene de integración como propósito el arte urbano y tu obra

Yo integro diferentes elementos sin tener que catalogarlo como arte urbano, cualquier soporte puede ser mi lienzo, no solo pinto en la calle, puedo pintar cualquier objeto material.

Los lugares públicos me llaman mucho la atención para dejar un mensaje, ya que son bastante transitados.

Al integrarse mi obra me integro yo primero al lugar u objeto a intervenir.

El arte urbano pudiera ser considerado una *reacción*, en dado caso de que así sea, ¿contra qué o quién se vuelca este instinto reactivo?

Reacción de rebeldía! En contra de que o para quien va dirigido el mensaje es el enigma. Descifrar cada imagen tal vez puede ser complicado para el transeúnte y más complicado es saber para quien va dirigido, puede ser para ti, para mí o simplemente un adorno mas.

¿Cómo se definiría el público de este arte, cómo ha sido su evolución?

“Espectadores” El público de este arte es urbano, actual y joven.

La evolución tal vez va de la mano con la edad y la madures, al público le van interesando diferentes temas a medida que pasa el tiempo.

Cuando eres niño quieres ver imágenes de acción hacia un juego. Cuando eres adolescente o adulto los temas pueden variar de acuerdo a los gustos.

¿Tienes conocimientos teóricos de las artes? ¿Los aplicas?

Si, un poco de la historia básica del arte que nos dan en el colegio y la universidad.

Aplico conocimientos aprendidos y mucho de eso va de la mano con el ensayo y error, probando y explorando.

¿Se necesita teoría para realizar arte urbano?

El arte urbano no es algo que se lea en un libro, tal vez lo máximo que lee un graffitero en sus inicios es lo que dice el spray, las instrucciones; agitar muy

bien el aerosol, aplicar sobre superficies limpias y secas, seca a los cinco minutos, etc.

Luego cuando de verdad te interesa el asunto e investigas, comienzas a entender mas lo que estás haciendo y lo que quieres hacer.

¿Cómo es la relación artista – transeúnte?

A veces suele ser nula, mucho de los graffiteros no dicen que lo hacen a cualquiera, Son incognitos.

Si el transeúnte te observa haciendo un graffiti te puede gritar cualquier cosa; “deja de rayar eso”, “sigue dañando las calles” (ironía) y en otros casos “sigue así”, “muy bonito”.

Me ha pasado que se acercan y han sido muy amables al punto de brindarme algo de tomar y hasta comida y en otros casos materiales de pintura. Pero no he escapado de los malos tratos y los malentendidos.

¿Cómo es la relación artista – ciudad?

Complementaria y compenetrada, la ciudad es lo que te hace ser un artista urbano, plasmar la respuesta de lo que te pregunta la ciudad y viceversa, es la conexión de la expresión. Para entender el graffiti plasmado tienes que ver antes la ciudad en donde está hecho, la estructura o la arquitectura.

¿Caracas ofrece condiciones para el arte urbano?

Si, completamente, aun así con toda la contaminación visual que vemos en nuestra ciudad, queda espacio suficiente para seguir haciendo arte urbano. No solo las paredes, sino cajetines de electricidad, vallas publicitarias vacías, kioscos, etc.

¿En qué se puede diferenciar el arte urbano gestado en la ciudad de Caracas del gestado en una urbe europea, o incluso suramericana?

Los objetivos son distintos, la sociedad es distinta, la política es distinta y la manera de hacer las cosas. Es imposible decir que es igual aunque hay mucha copia, en caracas no es tan estricto el régimen de castigo para un graffitero como en otros países, en cuanto a que si te consigue un policía.

“ANEXO D
ENTREVISTA SANTIAGO POL”

Entrevista Santiago Pol

18 de mayo de 2011

Comunicación Personal

¿Cuáles eran los considerados como movimientos de vanguardias en la ciudad?

Uno sería los movimientos de vanguardia como El Techo de la Ballena, El Zapato Roto, El Pez Dorado y El Grupo Subterráneo todos estos son movimientos de artistas, básicamente de artistas plásticos de los años sesenta, tenían características distintas, los de El Techo de la Ballena, por ejemplo, fue un movimiento literario fundamentalmente literario y plástico, El Pez Dorado era de artistas plásticos, el Zapato Roto era poético y plástico y el grupo subterráneo eran arquitecto y pintores o escultores.

De alguna manera el ingrediente común que tenían los cuatro movimientos era que eran grupos que de alguna manera estaban comprometidos con causas políticas o eran de izquierda.

Una de las preguntas que me gustaría hacerle más adelante era en qué momento se hizo el paso de lo político al abordaje de otros temas.

Como a ti te interesa el arte urbano, lo que tú citabas: el grillo. El grillo era un muchacho que según las malas lenguas le decían grillo porque fumaba mucha marihuana. Además a los marihuaneros en un momento dado los llamaban grillos porque hacía un sonido al inhalar el humo del tabaco, pero eso sería lo secundario podría hacerlo, no hacerlo, tomar trago, no tomar trago, lo importante es que el hacía una obra urbana. Y había un Chino, que fue bien bien curioso, pero vamos a hablar del grillo, él pintaba unos grillos con spray en la calle y el otro era Duilio DiGiacomo, que firmaba en las pintas AR-EPA claro yo siempre te voy a dar una visión bien parcial porque en cuanto al arte urbano una de sus características ha sido o el anonimato o el pseudónimo lo cual es lo mismo porque uno nunca

llegaba a identificar sin embargo yo si conocí a AR-EPA personalmente yo sí lo conocí. Al grillo no, pero fue muy famoso en los medios porque después empezó a hacer los grillos ya en volumen y los vendía en las tiendas de los museos. Entonces el grillo se especializó en hacer dibujos de grillos en spray en las paredes y el mismo se firmaba grillo. Yo no estoy seguro pero yo creo que el tuvo contacto con El Chino en la escuela de artes plásticas.

Con el caso de El Chino, él era un mendigo o una persona en condiciones bastante duras en las calles que él hacía, con caligrafía china, hacía retratos, osea las letras las utilizaba para hacer figuras. Evidentemente nunca entendimos qué decía el hombre y finalmente este Duilio DiGiacomo era un muchacho que empezó a hacer unas consignas de lo más locas, una de ellas era “Italianata Tropicali” él era de origen italiano evidentemente entonces el escribía unas cosas en las mercedes, que era la zona que había escogido, junto con Chuao, y allí ponía letreros muy curiosos. Un día el hizo una pinta que era un ojo con alas, yo después eso tiene una historia conmigo con un afiche que yo hice. Yo tomé la pinta de él y lo único que hice fue ponerle acá una forma de diafragma y esto fue el cartel del primer festival internacional de cine en Mérida. Yo cuando hice el cartel procuré en letras muy pequeñas “este motivo gráfico fue tomado de una pinta con el Pseudónimo de AR-EPA” pasaron los meses y un día se me aparece un personaje en la oficina y me dice: Santiago Pol? Sí soy yo, y el me dice Mucho Gusto AR-EPA, yo como pensé que me estaba vacilando le dije Ah bueno mucho gusto Cachapa. No vale! Me dijo, soy yo el de la pinta del ojo, y yo le digo ah sí claro que me acuerdo y me empezó a hablar y me dijo yo llegué, porque tampoco era un pata en el suelo, venía de viaje y en el aeropuerto vi el afiche y lo arranqué y me lo llevé a la casa y te maldije, te dije todas las groserías del mundo que te puedas imaginar pero cuando llegué a la casa y lo vi con detenimiento vi que decía: motivo gráfico toma de una pinta con el pseudónimo de AR-EP y tal, y bueno ahora vengo a buscarte para darte un beso. Él era un graffitero, un hombre de la calle, quizás la información humana que podemos dar de los graffiti en aras de esa clandestinidad que tienen no les permite a uno referentes precisos de

nombres. Pero evidentemente yo creo que el arte de la calle, no conozco a este que me mencionas, pero con otros graffiteros, porque además fíjate que eso no es un fenómeno nacional es un fenómeno mundial que ha permitido, sobre todo en la juventud tome las paredes por asalto para hacer un arte que lo identifica que le es propio.

Y a partir de qué momento se empezó a ver acá en Caracas esa otra información en las paredes.

Bueno mira yo te digo con franqueza que no te podría responder eso porque para mí ha sido tan gradual que tengo una cosa muy difusa.

¿Pero si ha sido como en ascenso?

Sí, evidentemente ha ido en ascenso sin duda alguna, inclusive se siente una influencia del graffiti internacional muy muy grande, pero a pesar de no conocer el trabajo de quien me mencionas si tengo conocimiento del progreso en el trabajo del estencil de otros graffitero en México, buenos aires, España, desde luego en ciudades mientras más grandes más graffiti como por ejemplo en la ciudad de Nueva York que es impresionante.

Si bien este movimiento tenía una parte política en cuanto al surgimiento de estas actividades, ¿era un medio de expresión política netamente?

Partiendo de las memorias tendría que anexarte a esta lista. El graffiti es muy viejo, en ciudades muy antiguas se han encontrados graffiti relacionado a temas como el amor, con la política, incluso con groserías, insultos el graffiti lo ha podido abarcar todo, y una de esas cosas es la política.

En la época de Pérez Jiménez por ejemplo y algunos años después ya en la democracia, no habían spray, y cómo hacían para pintar el graffiti, ¿tú sabes lo que hacían?, una masa con betún y cera, enrollado en periódico cuando eso se secaba hacían como unos crayones Crayola grandísimos y con eso escribían

“libertad para los presos políticos” después ya en la época del spray se avanzó mucho por la facilidad del aerosol.

Yo creo que una de las cosas que ha logrado las nuevas tecnologías es que han limado las asperezas que existían en las culturas de los pueblos entonces ya no existen cosas aisladas en la tierra sino que son parte de algo que ocurre en algún otro lugar. Están copiando cosas buenas y se están nutriendo de experiencias, estimulándose unos con otros.

A mí me preguntaba una periodista del diario La Verdad de Barquisimeto, si estaba de acuerdo con que en Venezuela no hubiese un estilo único en artes plásticas partiendo de la base de que no hay estilo único y yo creo que es así, y yo le decía que cómo podía ser que en un país como el nuestro, tan de piernas abiertas hacia las influencias del mundo, en dónde los niños ya se despiertan con la computadora, cómo puede ser distinto en un país donde tenemos la capacidad de asimilar las culturas foráneas con tanta tranquilidad. Como por ejemplo, este ejemplo que te voy a dar, montan un restaurant de comida tailandesa y al día siguiente hay cola. Nunca hemos comido comida tailandesa. A mí me parece un fenómeno exquisito.

Esa diversidad se podría catalogar como una de las características del arte público, ya no hay un patrón en el que se puedan encasillar estas manifestaciones

Eso era justo lo que yo veía, yo siento que hoy en día hay mayores posibilidades para expresar las cosas

¿Quiénes crees que fueron las influencias de los artistas locales de hoy?

Yo creo que aquí las compuertas las abrieron por un lado las necesidades de expresión y de manifestaciones sociales y personales con gritos de protesta por las situaciones políticas en algunos caso cuando se quería expresar amor se

usaban las pintas. Hay una pinta en la Plaza Carabobo que me asombraba que decía “no tengo dios, ni patrón, ni marido” que fuerte. Esa la vi frente a la experimental de Venezuela, y en la Plaza Carabobo había otras muy muy buenas. Pero en cuanto a relación siempre ha habido eso, eso no es nuevo, no hay mayor ornato que ir directo a la palabra siempre, siempre yo recuerdo pintas de los años setenta por ejemplo que decía “no creo en amores de putas, ni amistad de policía”, Yo creo que eso siempre está en juego, el graffiti con las palabras haciendo metáforas y si tú te pones a hacerle seguidilla a eso vas a llegar a los principios de la era cristiana.

¿Cuándo se deja a un lado el texto y se empieza a experimentar más con la imagen?

Mira, yo no te sabría responder eso, y te lo digo con toda franqueza porque creo que ha venido disolviéndose en el tiempo y apareciendo de una manera tan, tan, a lo mejor porque es un arte clandestino, o a lo mejor porque circula en las áreas o en las localidades, urbanizaciones o barrios donde esas si tú no estás ahí no tienes información. Realmente es un arte clandestino o semi clandestino.

Fíjate, yo creo que la característica de clandestinidad, a veces limitados en cuanto a entornos geográficos muy pequeños, por ejemplo yo tengo diez años en San Felipe, han pasado seguro muchas cosas que yo me he perdido a esos niveles de calle. Y he estado muy poco vinculado entonces no se si responderte. Lo que si puedo decirte es que allá en san Felipe desde que empezamos en la universidad han empezado a aparecer muchos graffiti, de una cierta buena factura. Recuerdo haber entrado a una peluquería en la que hicieron una pared y era un muchacho de liceo, ya pasando a la universidad y me pareció que tenía muy buena factura a pesar de ser de provincia. Entonces quizás por ahí no te pueda ser muy útil porque no tengo información que pueda ser muy veraz.

¿Tus carteles siempre fueron realizados en físico?, nunca los llevaste a otros formatos?

Claro, yo hacía propaganda política para el partido comunista y los hacíamos grandísimos, los hacíamos en murales para la calle, antes de que existiera el ploteado y todo eso. Yo hacía el dibujo pequeño y lo proyectábamos desde una gran distancia y con un marcador silueteábamos a mano.

¿Este tipo de mensajes realizados a “grandes escalas” tienen algún efecto sobre el transeúnte cuando está en contacto con estas imágenes?

Claro, en mi caso tenía una función política. Yo te voy a dar un ejemplo, uno de los carteles políticos que yo hice fue muy sencillo, fue para un congreso del partido comunista de Venezuela. Yo puse un plato, con una papa que estaba tan vieja que tenía tubérculos, y después un tenedor clavado en la papa, se quedaba doblado y luego un texto que decía: la papa está dura. Y esto es parte de mi drama en el diseño, las historias que se producen a partir de mi trabajo yo no las conozco, eso tendríamos que preguntárselo a la gente, pero muchas veces no me lo comunicaban. Yo pensaba que no servía para un carrizo lo que estaba haciendo. Pero con este cartel en específico, me comunicaron que el partido comunista lo había pegado justo en el estado donde estoy yo, en un lugar llamado Yaritagua. Con estos carteles el partido comunista ponía el dedo en la llaga en el costo de la vida. A raíz de eso Acción Democrática que era el partido que estaba en el gobierno comenzó a regalar papas a precios de gallina flaca en ese pueblo. Entonces al otro día de que la gente de AD vendiera las papas, la gente del pueblo se fue a donde el Partido Comunista pidiendo que hiciéramos otro sobre la leche, otro sobre el azúcar. Ahí es dónde te puedo decir que veo que tiene algún efecto.

**“ANEXO E
ENTREVISTA HUMBERTO VALDIVIESO”**

Entrevista Humberto Valdivieso

4 de febrero de 2011

Comunicación Personal

¿Cómo fue el inicio de estas prácticas en la ciudad de Caracas?

Sobre lo inicios es que es todavía un territorio oscuro que no ha habido una investigación puntual sobre ...

La pregunta es, ¿dónde comienza esto?, es difícil saberlo. Uno puede intuir que los años sesenta y los años setenta tengan un movimiento importante en ese sentido, antes de esa época yo no tengo ninguna noticia, y ¿quién en los años sesenta, setenta? habría que revisar si estos grupos que llamaban patotas que eran los jóvenes de aquel momento de alta sociedad por cierto, de clase media alta, que andaban en moto, habría que revisar si hicieron algún graffiti, si tenían algún tipo de expresión.

¿Qué ocurre? los movimientos alternativos están muy asociados a la vanguardia el Techo de la Ballena, El círculo del pez dorado, y otros grupos que salieron, y eran artistas formales, ellos por lo menos el círculo del pez dorado hizo una galería y ellos estaban tratando de hablar desde el discurso del arte para el arte. El diseño si bien existía en Venezuela era incipiente como disciplina. Posteriormente se crea la escuela Noiman y toda esta cosas, pero ellos estudiaban artes plásticas y estaban pensando en artes plástica no era todavía una época de lo urbano, lo urbano se entendía desde lo social, entonces por ejemplo cuando hubo el cuatricentenario de Caracas se hizo una famosa exposición, no recuerdo ahorita el nombre se recogió a todos los artistas pero se montaban grandes pabellones para que la gente asistiera entonces era más como de espacio regimentado desde las alternativas o desde el poder, pero debe haber habido algo de arte urbano.

De graffitero el más antiguo que yo recuerdo es Grillo y los RAA pero estamos hablando de los ochenta, era lo que uno veía, lo que era grillo tenía la autopista en bello monte, en las bases de la autopista de bello monte, grillo pintaba mucho por ahí y los RAA rayaban en toda Caracas. Estos quizás fueron los antecedentes en los años ochenta más importante, y todo este movimiento fue creciendo desde los noventa, y está ahorita, yo no diría en un clímax pero sí en un apogeo importante, donde se ha tomado consciencia del fenómeno de la calle, esto empujado por la influencia extranjera que es muy importante, pero un movimiento que haya surgido como en Nueva York aquí en Venezuela yo no lo creo.

Venezuela es un país de individualidades, y deben haber sido individualidades las que comenzaron a formar

Tú me hablabas ahorita de que estaba más orientado por la política

No, regimentado por lo oficial, creo no tenía carácter político sino que estaba regimentado desde la alcaldía desde el CONAC y además el arte, el primer arte urbano de calle en Venezuela fue el cinetismo, pero eran maestros que buscaban hacer arte, es decir entendían que el arte debía salir a las calles, entendía que el arte tenía que ver con la interacción con las personas pero era un arte académico.

Los medios también eran diferentes

Y las colocaban y ese lugar se transformaba incluso geográfica y socialmente pero eso era financiado por una empresa, financiado por una alcaldía, es decir no era arte guerrilla, no era toma de la calle, no era arte vandálico, no era nada de estas cosas, sino que era simplemente los performances y los happening ocurrían en los museos y en las plazas de los museos, no había consciencia de que la calle de que la acera, del transitar cotidiano, quizás hubo unos grupos que comenzaron a hacer esto, pero ya te digo desde el arte, muy académico, como el grupo Guaire por ejemplo, donde estaba metido William niño y otros artistas estuvieron el Grupo Guaire ellos trataron de hacer un grupo de performance, tomar los barrios, pensar el Guaire como una opción, ellos trabajaron con la basura por ejemplo, intervenciones con la basura en los barrios y en determinados espacios, pero claro, era algo académico, pero en qué sentido, en que era gente formada para eso, no es como ocurre ahora que son expresiones juveniles que nace espontáneamente.

¿Eso le podría quitar peso en contenido o en algo, el hecho de que unos sean formados por la academia y otros no?

No de ninguna manera, simplemente los ubica en espacios completamente distintos, qué ocurre, no es que estos chicos no estén formados pero tienen una relación con la calle completamente distinta, están formados dónde?, están formados en las escuelas de diseño en las escuelas de comunicación social en las escuelas de danza, incluso en las escuela de arte, pero su relación con la calle no es transformar la cultura sino crear unos códigos individuales muchos de ellos en el caso del graffiti y otros simplemente expresarse.

¿Cuál es la diferencia?, en los años sesenta la gente pensaba en la transformación del mundo en un arte militante, militante en lo social o militante en la vanguardia, y estas generaciones fueron las que llegaron hasta los ochenta en esto, pero lo que comenzó a formarse en los ochenta como espíritu es otra cosa, estaba más influido por el punk, por una especie de nihilismo que después se acentuó en los noventa con toda la corriente nirvana donde no había un sentido de responsabilidad, pero eso fue bueno porque ese no sentido de responsabilidad era que hacemos las cosas porque queremos o porque no tenemos más nada que hacer eso no porque queremos cambiar el mundo. En los noventa a nosotros nos llamaron la generación perdida, la generación boba, se hacían las cosas porque te provocaban, nada tenía como un valor específico.

Lo que se comenzó a formar ahí fue expresión por expresión, me expreso porque necesito hacerlo y quizás esa corriente es la que ha acentuado a las nuevas generaciones

ahora en estos primeros diez años del dos mil a crear porque hay una necesidad estética de hacerlo probablemente esté más influido de eso que influido de por aquella cosa de los años sesenta de cambiar al mundo.

A los graffiteros no les importa absolutamente nada, sino el reconocimiento de su código dentro de sus propias agrupaciones, ellos lo hacen a veces hasta por vicio, por necesidad de hacerlo porque quieren rayar y ya.

Hay que separar graffiteros de artistas que hacen intervenciones urbanas son dos cosas distintas aunque se mezclan unos con otros y los dos son válidos ojo ninguno es menos que otro, pero han salido una serie de artistas urbanos como Yaneth Rivas, como Ergo, entre otros, que están tratando de hacer otro tipo de expresión, pensar mucho más en el problema estético, que no sea la marca de la firma sino que haya un contenido pop, osea pop de cultura popular en todo los casos pero que haya otro tipo de expresiones, el retrato, la apropiación, yo no sé quién está pintando las obras de arte por la autopista del este, bueno ese criterio de apropiación es muy importante ese criterio de apropiación es absolutamente postmoderno y hay un sentido estético distinto a lo que es el graffiti del *crew* que es la firma para tomar un territorio igual que Ergo con el retrato, igual que Yaneth Rivas con sus intervenciones urbanas también sean las que ha hecho en la cultura pop femenina o las que ha hecho con el Inca Valero o las que se han hecho pintando los hidrantes lo que ella haya hecho, hay otro sentido allí.

Hay concepto, eso predeterminado es concepto que puede ser de lo que adolece el graffiti pero que no lo necesita, porque el discurso del graffiti va al *crew* o al *crew* opositor en principio o simplemente va en contra de la ciudad en un sentido anárquico, en contra del *stablissement* de la ciudad no de la ciudad en el caso de estos artistas hay concepto es un concepto que ellos necesitan expresar

¿Crees que es un arte reactivo? ¿contra qué?

Yo no creo que estos sean reactivos, porque el mayo francés es de la gente de los años sesenta y había una consciencia social de las que adolecen estos artistas de ahora, pero decir adolecen no es ponerlos en una situación precaria es que no la necesitan es que sería un estorbo para ellos, ellos son mucho más libres en todo caso son reactivos frente a sus propias necesidades de expresión. Yaneth es muy crítica con la cultura de masas, Yaneth es muy crítica con la cultura de consumo pero eso es un problema de ella, no tiene intenciones de cambiar el mundo sino que ella está expresando lo que para ella es un conflicto intelectual, pero ella no quiere que la gente se transforme, probablemente le importe un comino y pasa eso con todos ellos es una necesidad expresiva de su propia conceptualización y para mí eso es una ruptura con todo lo que es el graffiti social, político, que aquí es muy malo y además está regimentado por el gobierno que contrata a los graffiteros para poner a hacer esos pájaros y esa política bicentenario y ¿por qué digo porquería? ojo, no porque los gobiernos no puedan hacer o porque no tengan derecho, sino porque son feos y están mal hechos y es de muy mal gusto.

Es una intervención en la ciudad que deja ella como una marca si la ciudad la toma o la deja está más allá de ella, te cuento un experimento que hicimos, trabajamos juntos, tomamos una parada de Chacaíto una parada que está frente al centro comercial Chacaíto una parada azul e hicimos una intervención ahí, yo hice toda la curaduría, Yaneth intervino toda la parada con sus carteles de allí salió el texto caracas invisible y fue una sorpresa para la gente ahí no hubo, hubo una convocatoria para los amigos, pero la inauguración, el happening de inauguración fue con los autobuseros los buhoneros con la gente que estaba pasando que se sorprendían, unos decían bueno esto es político o esto no es político, ¿qué es esto?, a nadie se le daba una explicación, simplemente, y no se arregló la parada, no se limpió la parada Yaneth pegó sobre lo que ya había ahí, porque le interesa mucho la textura que la ciudad ya tiene y eso quedó allí, nosotros nos fuimos y la gente lo fue arrancando o algunas cosas quedaros es arte efímero, es decir la relación con la ciudad como archivo de todas nuestras necesidades o de todos nuestro pensamientos o de todos nuestros conflictos es suficiente para que ese arte exista.

Lo que le interesa al artista es la interacción de ese momento lo demás pasa no está pensado para trascender, la experiencia en este tipo de arte es suficiente, que la experiencia haya ocurrido, si hubo una experiencia ya eso valida un tipo de arte, no es un tipo de arte que está para preservar la memoria, no le importa la memoria, la memoria quedará en los estudios que hagan pero quedará como memoria pero que es independiente a lo que ellos están tratando de hacer.

No tiene público audiencia es la ciudad son los transeúntes la gente que está por ahí que puede fijarse o no en ellos pero que siempre va a tener una relación, que puede aceptarlo o rechazarlo pero que no le queda otro remedio porque es un arte que se impone a la mirada, a los graffiteros no les importa que alguien pase con su carro y los vea, pero que sí los del crew contrario los vea, en cambio estos artistas si les importa que los vean pero no va para nadie en específico, va para todos y en ese va para todos es un arte del presente, es un arte cuyo concepto principal es el presente y vive del presente de la relación inmediata que tenga con...

Por ejemplo para Yaneth, el cartel es muy importante, para ella el estencil como técnica es barato, hacer estencil es barato, entonces que el material sea barato es clave, ella da cursos ella interviene en las comunidades quizás allí haya algo más social, es un material de desecho es un material efímero opciones para no hacer un arte que necesite de patrocinio sino que sea completamente autogestión autónomo eso también es importante, Yaneth también hace como hace mucho de estos artistas impresiones y el hacerlo meterse en oficinas el sacar impresiones sin que se den cuenta apropiarse de las tecnologías de los otros hasta llegar a completar un mural y después pegarlo es parte del proceso de la misma obra la obra no es cuando está pegada allí, la obra es antes y después.

**“ANEXO F
ENTREVISTA FE.- LUIS BONILLA”**

Entrevista FE
18 de febrero de 2011
Correo Electrónico

¿Cómo fueron tus inicios?

Pintando kioscos, cajas de teléfono y paredes con plantillas.

¿Cómo está conformado Fe?

Por mi persona.

¿Qué te impulsó a salir a pintar a las calles?

El deterioro físico de la ciudad.

¿Siempre has tenido inclinaciones hacia las artes urbanas?

No.

¿Te consideras un artista?

Si.

¿Por qué reproducir obras?

Para acercársela a los ciudadanos, los cuales no tienen capacidades económicas o intelectuales para percibirlas directamente.

¿En qué consiste la técnica que empleas?

Pegar afiches.

¿Qué significa o en qué cambia el hecho “lo predeterminado” en el trabajo que realizas?

Tienes un aproximado de cómo concretarlo y como se va a ver.

¿Quiénes son los principales realizadores de arte urbano en Venezuela para ti?

Las marcas reflejadas en los distintos medio publicitarios y los graffiti.

¿Qué significado tiene el arte realizado en los espacios de la ciudad?

Tiene un carácter lúdico, de mejora visual en el paisaje urbano y constructivo para sus ciudadanos.

¿Qué significado crees que aporte lo que tú realizas?

Convertir la ciudad en un museo.

Tus trabajos ¿de qué hablan?

De las ausencias que tiene la ciudad. Son obras descontextualizadas que marcan contrastes de mucho tipo y un llamado de atención para el deleite visual, el cual se da con las obras de grandes artistas, en esta primera etapa.

¿Crees que se puede reconocer una ciudad en función de las obras que en ella se encuentran?

No.

¿Cómo definirías el arte urbano caraqueño?

Inconsciente, invasivo, ambiguo, inentendible, sin una secuencia ni contenido constructivo.

¿Cómo definirías la estética del arte urbano?

La estética depende de la obra y no de un género.

¿Qué temática aborda el arte urbano?

Cualquiera. No existe una determinada

¿Qué tanto tiene de integración como propósito el arte urbano y tu obra?

Quisiera integrar el arte a la arquitectura y al comportamiento rutinario de los ciudadanos. Así que existe una integración física y social.

También, integrar espacio interior y exterior iniciando por los elementos internos de un museo colocados en un espacio externo de la ciudad.

El arte urbano pudiera ser considerado una *reacción*, en dado caso de que así sea, contra qué o quién se vuelca este instinto reactivo.

La publicidad y los graffiti.

¿Cómo se definiría el público de este arte, cómo ha sido su evolución?

Todo aquel que transite las calles. En Caracas no ha habido evolución, sino involución, al tomar una posición autodestructiva con las obras y la ciudad.

Como ejemplo se puede tomar la obra de Cruz Diez a la orilla del río Guaire a la altura de bello monte y la esfera de Soto, destruida en el año 2002.

¿Tienes conocimientos teóricos de las artes? ¿Los aplicas?

Si. Si

¿Se necesita teoría para realizar arte urbano?

No.

¿Cómo es la relación artista – transeúnte?

Depende. Si hay interacción al momento de montar la obra y de qué tipo de obra sea. Y si se observa una obra anónima, la relación sería con la obra y su contenido y no con el artista.

¿Cómo es la relación artista – ciudad?

Demasiado amplia la pregunta.

¿Caracas ofrece condiciones para el arte urbano?

Si

¿En qué se puede diferenciar el arte urbano gestado en la ciudad de Caracas del gestado en una urbe europea, o incluso suramericana?

En otras ciudades generan mucho más impacto y conexión con el ciudadano.

En Caracas no.

¿A qué o quienes hace señas el arte urbano?

A todo aquel que transite por las calles.

He leído de María Elena Ramos, en el libro de las formas del arte, que el arte en la calle tiene sus inicios en Grecia y Roma, incluso en la Edad Media aún continuaban este tipo de manifestaciones, sin embargo menciona que a partir del Renacimiento ocurre un traslado del arte del espacio público al cerrado y se puede observar con esto una base social, de separación de clases, cómo se aplica a nuestros días, tiene algo de clasismo el hecho de que un artista decida un medio u otro, en específico tu obra está basado en este principio?

Mi obra es para todos. Los museos son públicos también, el que no va es porque no quiere. No estoy de acuerdo con limitantes planteadas por los creadores. El límite lo marcan los ciudadanos con sus preferencias y comportamientos.

Siempre se ha hablado del carácter efímero del arte urbano, sin embargo ¿al ser efímero se debe considerar transitorio?, ¿cómo está determinada la trascendencia de la obra de este tipo de manifestación urbana?

La obra depende de los factores físicos, climáticos y sociales. Siempre habrá un dialogo y una posible intervención de parte de estos 3 factores, lo cual hace

a la obra algo orgánico y cambiante. Si es transitorio depende de si es intervenida por alguien más, en este caso el contenido inicial cambio y nunca será el mismo, así que entra dentro del concepto transitorio y de cambio permanente.

Si la acción comunicacional está determinada por la reciprocidad del receptor cómo se puede determinar que el mensaje expresado en paredes sea realmente entendido, o incluso recibido por alguien.

Debe ser un contenido figurativo y no abstracto.

¿Es el arte urbano una forma de comunicación?

Si.

Mc Luhan acuñó la expresión “El medio es el mensaje”, cómo se entendería esto en la selección de espacios públicos en la realización de tu trabajo.

El medio que uso es masivo. Esto responde a la intención de “masificar el arte”.

¿Calificarías tu obra cómo postmoderna?

En algunos aspectos, como la estandarización y la producción en serie para que llegue a una cantidad importante de personas. En los demás conceptos (sobre todo a partir de la dimensión arquitectónica) no.

Te quisiera leer un texto relacionado con el postmodernismo. Lyotard considera que un artista moderno está en la posición de un filósofo, porque el trabajo que produce y el texto que escribe no están en principio gobernados por reglas preestablecidas y no pueden ser juzgados por un juicio determinado, ya que sus reglas emergen durante el trabajo mismo. ¿Consideras esto cierto o relacionado con la práctica del arte urbano?, en dado caso de ser cierto sobre qué versaría tu filosofía como artista.

Si. Existen 2 frases que pueden resumirla.

La primera de de Cruz Diez: *“el arte no es egoísta, es para compartirlo”*

La segunda es de Schopenhauer: *“la idea debe surgir del fenómeno”*

Todo se basa en la lectura de los fenómenos.

La ciudad dañada. Apatía cultural. Medios masivos inertes al arte urbano. Inaccesibilidad para muchas personas para observar ciertas expresiones artísticas importantes. El acceso a casi cualquier información gracias a la globalización.

Estas piezas se juntan con un discurso útil y constructivo para la ciudad y sus ciudadanos y se obtiene la acción que he venido ejerciendo:

Colocar arte en medios masivos para el fácil acceso de todos los ciudadanos y así mejorar visual y físicamente la ciudad y los paisajes urbanos.

Todo esto se encuentra en la dimensión omnipresente aprendida en mi formación universitaria, gracias a Villanueva, de que las artes deben estar integradas a la arquitectura y a sus ciudadanos.

¿Para ti qué se puede considerar como arte urbano?

Cualquier expresión que se dé en la calle y en los espacios públicos.

¿Tu obra se puede considerar que es de carácter estético para el espacio en el cual la realizas?

Si.

¿Qué significa el espacio público para ti?

El espacio en donde todos tenemos acceso, sin restricciones.

¿Crees que tu obra cambia el comportamiento de los transeúntes que tienen contacto con ella?

Si.

¿A partir de qué momento el espacio público se convierte en apto para la realización de arte?

En el momento en que exista una estructura urbana. Una pared, caja de teléfono, kiosco, autopista, etc. Y también un espectador.

¿Qué características ofrece la ciudad de Caracas para la realización de arte urbano?

Tiene muchas variables espaciales y distintos tipos de comportamiento y densidades de flujos humanos.

Para ti, ¿quiénes son los principales artistas que conforman la trayectoria del arte urbano en Caracas?

Villanueva, Soto y Cruz Diez

Hacia donde se direcciona la evolución del arte urbano en general

No lo sé.

Cómo crees que ha sido la evolución del estencil venezolano

Precaria, escasa y vacía. A excepción de Ergo

El artista venezolano Carlos Zerpa comentaba en cierta oportunidad “Si no hay comunicación o ésta es poca, consideraría mi propuesta inexistente”.

Como manejas el elemento comunicación en tus piezas.

Es la base de todo. Se buscan sitios que ayuden a una comunicación clara y fuerte para con las personas, además del contenido de la selección de las obras.

El arte que se ve en las calles venezolanas actualmente se podría considerar 100% venezolano o la influencia de lo que se realiza a nivel internacional es mucho más fuerte.

La influencia de modelos importados está presente y es mayoría.

**“ANEXO G
ENTREVISTA MARÍA TERESA NOVOA”**

Entrevista María Teresa Novoa

9 de febrero de 2011

Comunicación Personal

El arte, vamos a empezar por eso. ¿Qué significado tiene el arte para los espacios de la ciudad? Bueno fíjate, es Caracas el tema dónde tú te vas a ubicar, es Caracas, las ciudades venezolanas y por extensión las ciudades de Latinoamérica. El modelo de ciudad que nosotros tenemos es el de la ciudad europea, si partimos de esa noción el trazado de la ciudad parte de la idea de entender el espacio público en una primera instancia como la plaza, el foro, el lugar de encuentro y la conformación del conjunto edificado. Esa noción que nos viene desde Grecia y que se va afinando luego con la influencia del trazado de las ciudades en el eje mediterráneo, va a ser una constante que va respetando el trazado de la ciudad, los ejes, la composición, el espacio público. Llámese plaza, el trazado de las avenidas y el conjunto edificado.

En ese sentido el arte hizo presencia desde sus inicios desde distintas formas, más que de distintas formas con distintas simbologías, en algunos casos esas simbologías estuvieron referidas a toda la mitología. Una ciudad griega como Efesos, que se encuentra hoy día en Turquía, de alguna manera ya nos habla de lo que es una gran avenida y una gran avenida flanqueada por estatuas. Pero no solamente serían las estatuas las que van a estar en espacio público, incluye también el decorado en las fachadas de las edificaciones.

Yo había leído que el arte tenía sus inicios en las plazas, hablaba también de que los romanos y los griegos colocaban sus dioses en lugares públicos pero que con el paso al renacimiento y el surgimiento de nuevas clases sociales se fue yendo de lo público a lo privado, quería saber si me podrías hablar de ese paso.

Fíjate, el arte en el espacio público como te digo, nuestros referentes culturales vienen desde épocas muy remotas. Por ejemplo la ciudad de Efesos de

la que te estoy hablando es de la época antes de Cristo. Ahora con respecto a la pregunta que me estás haciendo ¿cuándo el arte pasa de ser público a privado? En el espacio de la ciudad, y por cierto aquí tienes una pregunta ¿qué es el espacio público? El espacio público es el espacio compartido, es el espacio de todos es la calle, ese espacio compartido, ese espacio.

El arte de alguna manera cuando estamos hablando de estas obras que se encuentran en el espacio de cielo abierto son obras que son de todos y son obras que están regentadas por los organismos que regenten el espacio público. Claro en esa vocación de desarrollo de la plástica empiezan ciertamente los artistas a desarrollar una obra de taller, una obra de taller que tiene encargo y que son encargos que van más allá del encargo público o de los organismos que regentan el espacio público, son encargos que tienen que ver con el encargo privado. Son los mecenas, o encargos hechos por la iglesia, sin embargo la iglesia es un espacio que pudiéramos considerar cerrado pero que a su vez es espacio público.

Yo no me atrevería a decir que es con el renacimiento que se hace el deslinde entre lo público y lo privado, yo creo que la representación siempre se dio y que dependiendo de a quién iba dirigida en algunos casos tenía connotaciones religiosas y ceremoniales.

En el renacimiento se marcan muchas pautas pero fíjate que con respecto al trazado de la ciudad,. Francia en la época cuando el famoso barón Haussmann marca una pauta bien importante para la relación del arte, el monumento conmemorativo y la ciudad. Y en ese sentido influye mucho también en América Latina porque buena parte de lo que van a ser los desarrollos del espacio público de finales de siglo, tiene que ver con esto. Fíjate Venezuela, toda la época de Guzmán Blanco es de influencia francesa, pero eso no solamente ocurre en Venezuela, eso ocurre en México, toda la traza de finales de siglo XIX impacta a Latinoamérica y tú vas a ver, parques, plazas y monumentos con ese trazo de los ejes de la espacialidad, del jardín a la francesa, de esa parte lo ves a lo largo de

América Latina lo vas a encontrar en todas las ciudades que quedó una huella de esa época.

Allí se retoma en esa parte una cosa que es muy importante que es el sentido del espacio público para el encuentro ciudadano, la importancia de la calle, el desarrollo de la calle y de la iluminación, bueno esto viene también amarrado con el desarrollo de la luz. Recuerda que París se llama la ciudad de la luz porque es en París dónde aparece el alumbrado público, entonces el alumbrado público mete al espacio público en la contemporaneidad entonces eso hace que las obras dentro del espacio público tengan un acento temático conmemorativo. Tienen mucha importancia y se vienen a dar con un despliegue especial, y eso hace que en las artes plásticas se den los grandes talleres, las grandes fundiciones de obras de gran dimensión de temas como te digo conmemorativo. Pero a diferencia de Venezuela o de América Latina en Francia la estatuaria conmemorativa que vas a ver en plazas o en las fachadas no es solamente para conmemorar los héroes de la guerra, es todo lo contrario es para honrar a las personalidades notables y allí entran filósofos, inventores, poetas, escritores, músicos y esa es la estatuaria que uno ve en la ciudad.

Hay características distintas que uno ve con respecto a cada ciudad. A mí me llama la atención que por ejemplo Viena es una de las ciudades que tiene más estatuas de la figura femenina y dónde hay también recreación de animales y eso no lo ve uno en muchas esculturas, fíjate en Venezuela. Había una fuente que estaba en la plaza La Estrella en San Bernardino que era un venado. Esa fuente pasó a las cercanías de la Plaza Venezuela, yo tengo unas postales antiguas dónde aparece en plaza Venezuela, entre el inicio de lo que es hoy el Paseo Colón y la Plaza Venezuela en sí misma, y después desapareció. Hasta las imágenes que tengo esa sería una de las fuentes de espacio público que tiene como tema un animal pero nosotros encontramos que en el caso de Viena hay muchas y eso es bien curioso. En el caso de París como te digo allí encuentras de distintas personalidades notables y más bien es todo lo contrario no consigues de Napoleón. En Venezuela el caso de Bolívar como personaje central es un caso

atípico, fíjate que ese caso casi que ordena las ciudades venezolanas. Es como el centro y a partir de allí está todo lo demás pero en verdad la Plaza Bolívar es el trazado de Indias porque el trazado de Indias estableció en la época fundacional de la colonia y la conquista, que se trazaba la gran plaza y a partir de allí se hacía el desarrollo del Damero y esa es una imagen común en toda Latinoamérica, el Damero. Sólo que en Venezuela la plaza mayor, hacia la época de Guzmán Blanco, la figura de Bolívar vuelve a ser nuevamente exaltada y comienza a posicionarse en la Plaza Mayor. Eso pasa con nuestra plaza, nuestra plaza mayor pasa a ser Plaza Bolívar con Guzmán Blanco en 1870, antes no se entendía como lugar de paisaje y de conmemoración sino como lugar de encuentro del mercado, la venta, el intercambio y eso sería el lugar común. Luego comienza como un proceso de ornamentación muy a la francesa de hecho quien hace los jardines de la Plaza Bolívar de Caracas es un paisajista francés y a partir de ahí comienza un afrancesamiento porque bueno hay un valor agregado que viene el Barón de Haussmann cuando genera los corredores las galerías, el boulevard, de hecho la palabra es francesa y eso va a ser un valor agregado en el espacio público.

Ahora los artistas de esa época qué hacían, buenos en las escuelas de arte hubo una necesidad de entender lo que eran las escalas, los artistas trabajaban para las escalas, no es casual que haya una armonía y una proporción que es asombrosa, ¿por qué uno disfruta tanto esta ciudad?, bueno porque los monumentos históricos guardan una relación proporcional que les otorga belleza que no son azarosas.

Las ciudades se pueden reconocer en función a las obras que en ella se encuentran.

En la época contemporánea sí, inclusive eso dice del nivel que tiene la ciudad, creo yo, dice del nivel de gestión, del buen nivel de gestión que tiene una ciudad. Ya está reconocido que el espacio público cada vez más, ahora que cada vez más somos urbanos y esa es la tendencias poblacional mundial, entonces una

de las cosas que habla mejor de cómo está una ciudad es el espacio público y esa relación de arte y ciudad. Las ciudades que por ejemplo tienen un mayor reconocimiento hoy día de su funcionalidad, de su armonía, que responden realmente a esa necesidad vital pero recreativa están en muy alto estándar contemporáneo. Por ejemplo, está la ciudad de Barcelona en España, y cuando uno recorre esta ciudad tiene la incorporación de los espacios públicos de artistas y paisajistas muy recientes, no solamente son los nuevos trazados, sino la incorporación del arte en el espacio público, en espacios que han ido ampliándose y recuperándose en la ciudad. Por lo menos el gran aporte reciente que tuvo Barcelona a partir de los años ochenta-noventa con la onda de las olimpiadas fue integrar el frente marino. Entonces el frente marino antes estaba cerrado, era un puerto, muy feo, como el frente marino de La Guaira. Sin embargo ellos se propusieron que con el impulso y la inversión que venía con las olimpiadas iban abrir el frente marino y lo que hicieron fue integrarlo con grandes bulevares. A los recorridos de los grandes bulevares, ves terrazas hacia el frente y ves obras de arte, y ¿quiénes están allí? Artistas contemporáneos, grandes autores. Fue una convocatoria a concurso, en este caso cómo se invita a los artistas? Los artistas se invitan por convocatorias, por concurso, que eso además le da mucho prestigio a la ciudad. Porque no solamente es el artista local, hacer concursos incluso hasta internacionales donde participan artistas de todo el planeta que estén abocados al arte público le da un valor agregado a las intervenciones. Entonces hoy día la lectura que tú puedes hacer de obras de artes contemporáneas y obras de artes de estatuaría de la época moderna, de la época republicana, española y anterior, se puede leer perfectamente recorriendo la ciudad de Barcelona.

Con esto lo que te quiero decir es que la estatuaría y el arte contemporáneo, no por ser contemporáneo, no forma parte del espacio público, no, eso depende de la gestión que se haga de la ciudad y eso depende de las políticas del estado y el buen funcionamiento de los municipio de las alcaldía, osea es una sola amalgama.

Ahora, ¿qué particularidad si tiene el arte público, al estar en el espacio público, que es de todos? Que es regentado por los organismos de gobierno, llámese municipio, llámese alcaldía, eso le da una connotación diferente, ¿en qué sentido? En que no es una galería de arte, ¿en qué sentido? En que las escalas son otras, en que quien encarga ya no es una gestión privada necesariamente de pequeño alcance, sino que es privada de gran alcance porque puede ser una fundación privada que encarga una obra pública pero es de gran dimensión. Ya no es la compra de un coleccionista privado por ejemplo. En ese sentido el espacio público si es un compromiso incluso para el artista porque hay varias exigencias: por lo menos el lugar, la dimensión, la proporción, la temática son compromisos. No necesariamente todos los artistas dominan las exigencias de las dimensiones del espacio público.

Uno de los capítulos de mi tesis doctoral que fue sobre ese tema, arte y espacio público en la ciudad contemporánea, trabajé tres ejemplos en tres ciudades: Caracas, París y Montreal y una de las personas que entrevisté había sido el arquitecto que coordinó toda la gestión de la primera etapa de las líneas del Metro, de la línea número uno. Ahí se hizo mucho énfasis en integrar el arte y una de las dificultades que él observó era que muchos de los artistas invitados de reconocida trayectoria en Venezuela se les presentaban el dilema de cómo abordar las escalas. Porque no es un problema de trasladar una pieza chiquita a un gran tamaño. Entonces él decía que en muchos casos hubo que hacer un taller interactivo entre el artista y los equipos de arquitectura del metro para poder hacer que calzara bien las obras dentro de los espacios del metro en su gestión de la primera línea que fueron subterráneos y que fueron en superficie. La línea 1 del metro logró tejer espacios en superficies que en aquella época no existían por ejemplo el Boulevard de Sabana Grande, no existía como boulevard peatonal entonces fue la línea de metro quien lo propuso. El ensanche de las aceras por la avenida Francisco de Miranda fue propuesto en función a la línea 1 del metro, así como los alrededores de varias estaciones. La estación de Petare también fue la línea del metro quien lo propuso.

Entonces es bien importante cuando hay una gestión, en este caso fue a través de la gestión del metro, una entidad que era pública pero que funcionaba autónomamente la que impulsó esa intervención del arte. Ellos, de alguna manera trataron de homologar un artículo de la ley francesa que es la más avanzada con respecto al espacio público que habla del 1%, en nuestro caso no fue el 1%, sino que fue el 0.5% y no llegó a ser ley. Ese porcentaje lo que quiere decir es que de toda obra pública en Francia, ahora es más del 1%, pero la primera vez que se aplicó, de todo presupuesto de obra pública el 1% de esa construcción tenía que estar dirigido al arte. De esa manera de forma contemporánea a partir de los años 30 más o menos Francia logra introducir dentro de los presupuestos de todos los ministerios que cualquier obra pública de gran magnitud debía dedicar el 1% a que se patrocinara una obra de arte y eso obligaba al estado. Hoy día entiendo que el porcentaje es mayor, de manera que ellos lograron de forma contemporánea que aún en la actualidad que haya obra de arte en toda obra nueva.

Nosotros con el metro tratamos, los directivos, conscientes de lo que ello implicaba, porque acuérdate también que los vagones vienen de Francia, además de estas personas de alto nivel gerencial, se daban cuenta que las grandes inversiones del metro tenían que repercutir en la superficie. Y que era un momento en el cual era muy importante para la ciudad de Caracas, porque la ciudad tenía que dar un paso adelante en recuperar su espacio público que no lo tenía, mejorar sus aceras, mejorar sus bulevares, mejorar sus calles. Entonces este fue un gran impulso que se le dio a la ciudad con instaurar el 0.5% y por supuesto esto fue una convocatoria abierta a los artistas. Hubo unos encargos muy pequeñitos, y digo pequeñito por lo contado, de artistas que fueron contratados: Díaz Bermúdez, Alejandro Otero, Cruz Diez, todas las obras que están en la Plaza Venezuela son del metro y son de los artistas invitados. Sin embargo las otras, que hay muchas que están adentro fueron por concurso y fueron por concursos al público abierto, entonces allí se dio un gran impulso a entender esa necesidad de que para que interviniera el arte hubiese un programa. Esa es la particularidad que tienen las obras del espacio público que debe haber un encargo cuando se quiere que

formen parte de una programación de recuperación, de rehabilitación o de nuevo espacio.

Ahora, nosotros estamos observando y el año pasado hicimos una encuesta y un encuentro sobre actualidad y controversia sobre el espacio público, porque estamos viendo que debido a la ausencia de políticas y de programas dirigidos al espacio público ¿qué ha pasado con los artistas?, los artistas no se han quedado esperando que ocurra lo que en otras ciudades ha ocurrido de forma programada como te comenté, sino que han hecho apariciones con proyectos espontáneos y estos proyectos espontáneos vienen muy de la mano con los nuevos lenguajes que son el graffiti, el estencil o las intervenciones de estatuarias, de estatuarias vivas o los performance. Entonces nosotros hicimos todo un encuentro muy interesante que va a salir próximamente publicado y vamos a hacer una nueva redición este año si Dios quiere porque convocamos tanto a artistas de calle como a críticos, como a estudiosos, como a investigadores para que participaran. De manera de poder tener una visión bien completa, sobre todo en Caracas, de cuál era el estado del arte en la calle en este momento y en qué tránsito nos encontramos. Lo que pudimos observar es que se viene dando un movimiento muy intenso de colectivos creativos, y que esos colectivos creativos están introduciendo una frescura a lo que era la programación más conservadora de lo que han sido las intervenciones de arte. Esto le da también una frescura y lo sintoniza con manifestaciones muy contemporáneas que están ocurriendo también en otros lugares más allá de nuestras fronteras. Y nos pareció muy interesantes porque descubrimos unas cosas increíbles, hay como muchas tendencias y muy vitales y la mayoría por iniciativas totalmente particulares bien sea de grupos o individualidades, entonces me pareció fantástico, me parece que hay una vitalidad que va más allá de lo programado.

Hasta los años noventa nosotros podíamos hablar de que el evento más importante de la convocatoria o los performances estaba acompañado por ejemplo de los festivales de teatro y del círculo de los museos hoy en día los performances no los convocan ninguna institución, los convocan estos colectivos que se han

organizado y arman sus propias intervenciones y están muy bien organizados. Incluso la organización va a contemplar invitados que dan conferencias sobre las temáticas, osea no solamente las intervenciones. Por ejemplo en La Pastora hubo un primer encuentro, creo que fue en el mes de junio, y ese primer encuentro que lo organizó un colectivo creativo no solamente invitó a los graffiteros para que participaran sino que invitaron a comentaristas, a críticos a artistas a que presentaran obras y a que hablaran y discutieran sobre lo que hay detrás de lo que es el arte en la calle. En todos estos movimiento que te estoy diciendo lo que interesa es el arte en la calle. Entonces hay mucha frescura y un impulso que renueva las concepciones.

Hay por el otro lado unas tendencias que también se han visto bastante presentes en la ciudad que tiene que ver con los murales temáticos que tienen una técnica muy elaborada, muy bien dominada, que son foto murales, cuya temática hay una constante de temática de exaltación de héroes sobre todo patrios y con simbología nacional, llámese simbología tropical de flora, de pájaros, etcétera, esos son murales o foto murales de encargo más que todo de organismos públicos, algún ministerio o el SENIAT que manda mensajes a través de murales, el Ministerio de la Cultura encarga varios murales.

También hay un fenómeno que nos preocupa y es referido a la imagen sino a la exacerbación de construcción de muros. La ciudad se está convirtiendo en una sumatoria de recintos amurallados, se levantan muros por todos lados, inclusive rodeando edificaciones que no deberían estarlo por ejemplo el Liceo Andrés Bello, el liceo está rodeado de muros y todos los muros por artistas que dominan la técnica de la figuración y han sido encargados pero eso es un contrasentido con respecto a la ciudad porque un edificio como es un liceo que además tiene espacios públicos que fue diseñado abierto tendría que tener, si acaso, algunas rejas ornamentales pero no muros. Lo mismo ocurre con la Galería de Arte Nacional, y así si hacemos un recorrido nos vamos encontrando con eso. Lo mismo ocurre con clínicas privadas por ejemplo en San Bernardino ahí en la clínica que tiene unos jardines bellísimos, con la inseguridad resulta que se está

amurallando entonces ahí se está perdiendo la calidad del espacio público porque ya la acera se vuelve como un pequeño espacio para poder transitar pero en realidad no comparte ni convive lo que era ese espacio exterior del edificio que construye ciudad. Cosa muy diferente pasa con el edificio de la Electricidad que tuvieron las previsiones de construirlo de tal manera de que sus linderos, lo inmediato, el espacio privado de acceso al edificio y es espacio exterior compartido con la calle está tan bien tratado que no necesita de un muro.

Pero ese fenómeno nos preocupa porque comienza a ser también una forma de desvirtuar lo que debe ser la comunicación de la edificación y de la calle. También nos preocupa porque el hecho de que existan muros también implica que se vuelva una superficie en la que se diga: “ah mira dile a un artista para que me lo pinte”, tergiversando con esto lo que es el arte público para integrar un espacio. Una cosa muy diferente ocurre con la obra de arte ya integrada a los muros de la Ciudad Universitaria porque los muros no se hicieron y luego los pintarlos sino todo lo contrario. Tanto los volúmenes como los murales forman parte de una lectura del espacio y de la visual de manera que el artista no es un convidado a posteriori sino que fue considerado desde el inicio esa es otra cosa.

Esa noción sí está siendo ahorita tratada de manera preocupante y la vemos con cierta preocupación porque además es una cierta tergiversación. En ese sentido no es lo mismo que se piense la arquitectura de la ciudad o espacios públicos, que se piensen y se conciban con una noción de integración, donde la percepción del lugar y el punto focal forma parte intrínseca del valor volumétrico y abierto, a que se mande a hacer un muro para cerrar y luego se dice bueno ornamentámelos. Y tampoco en ese sentido también no es lo mismo digamos la preocupación del lenguaje plástico de que el artista vaya desarrollando su lenguaje y vaya codificando o decodificando los elementos compositivos propios del lenguaje plástico a que se diga el tema es la simbología venezolana y lo que tienes que dibujar es la simbología venezolana porque allí de alguna manera, no hay una exploración libre.

Eso ocurre por ejemplo en un mural que acaban de hacer ahorita para pintar la parte baja del Sambil de La Candelaria. Cuando uno lo ve, toda la simbología son de las máscaras de los indios de Yare y algún repertorio folklórico y uno ve que quien lo hace lo domina, sin embargo uno se pregunta hasta dónde forma parte eso de una exploración personal del artista o hasta dónde eso es una inducción. Entre la inducción intencionada de un organismo del estado y la deducción que busca el artista hay una distancia, son dos exploraciones diferentes y el campo abierto para la creación y la búsqueda de nuevos elementos y el descubrir de nuevos elementos tienen que ver más con las exploraciones que los artistas, llámense individuos o colectivos artísticos, se propongan, eso no pueden ser impuestos porque si no nos va a conducir a descubrir nuevas opciones, en el espacio público tenemos toda esa gama.

Hay otra gama que también vimos que la desarrolló la profesora Jiménez que es una antropóloga que ha venido siguiéndole la pista a qué está pasando con los murales de El 23 de Enero. El 23 de Enero como tú sabes es una obra de Carlos Raúl Villanueva, son prismas los edificios que se correspondieron con el lenguaje moderno de los neoplasticistas, son edificios pero en realidad corresponden al lenguaje neoplasticista. Son despojados de toda ornamentación, solamente son mosaicos de colores los que interactúan con un ritmo muy especial y en la parte de abajo hay el desarrollo de todo lo que era una planta libre con el uso definido de las áreas deportivas con las áreas comerciales con las áreas de estacionamiento.

En ese sentido los artistas invitados que participaron en los murales de El 23 de Enero también fueron artistas de vanguardia venezolana, estuvo Mateo Manaure quien fue el que le dio la coloración a la fachada así como en uno de los gimnasios, varias estatuarias de Ernesto Maragal que es el mismo que hace las fuentes de la plaza Venezuela, el hace un monumento de la libertad, del símbolo de los ciudadanos, del obrero, del intelectual, para la plaza de Cristo Rey en El Cementerio.

Como urbanización el 23 de Enero fue pensada y diseñada con todos los elementos de lo que se llamó la planificación y el pensamiento moderno sobre todo después de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna que ocurren sobre los años treinta. Entonces tanto los edificios son prismas puros desprovistos de toda ornamentación el arte interviene con valores neoplásticos es decir que no hay ningún discurso figurativo todos son geométricos, todos son colores primarios etcétera, y lo mismo el conjunto, el conjunto es uno mismo que separa las funciones, por un lado está el área deportiva por el otro el área de estacionamiento por el otro el área de comercio etcétera entonces en ese lenguaje todo esto está planteado, todos estos 23 bloques o 25 bloques, están planteados posicionándose sobre una terraza, topográficamente tienen unas vistas muy bonitas y viene ocurriendo un proceso que en mucho de estos espacios, aparte de lo que veníamos diciendo que ha ido cerrando con muros de ladrillos y que estos muros de ladrillo se han venido constituyendo en los soportes para ser murales, el tema de la particularidad es que los murales vienen a ser murales que rinden homenaje a la memoria de un héroe caído ciudadano o sea hay una cierta dosis de necrofilia en lo que son los sujetos que se están trabajando allí que en su mayoría también está involucrados con temas ideológicos de lucha social, de exaltación del héroe caído, de jóvenes que se han muerto etcétera, pero ese tema es un tema recurrente. Domina el imaginario de todos los murales que están allí. Entonces eso es muy particular y muy curioso porque eso nos habla de personas con mayor o menor destrezas pictóricas o gráficas que hacen ese tipo de murales y sin embargo detrás no hay ninguna intencionalidad que persiga la exploración en sí misma del lenguaje con sus potenciales creativos en sí, sino dónde prevalece el mensaje y el mensaje prevalece a partir de una mirada muy sesgada porque es la mirada del mártir, ese es un fenómeno que también forma parte de una expresión que se está dando simultáneamente en Caracas, y en los últimos años cada vez se ve con más particularidad en el 23 de enero, sin embargo sigue siendo, nosotros consideramos que al ser de calle, al estar en el espacio público es una manifestación de calle que así como las otras que te comenté, los performances,

los colectivos creativos, otros que ocurren, este también se está dando en Caracas.

De manera que nosotros podemos decir hoy día que el tema del espacio público y el arte público tiene manifestaciones inéditas que no habían ocurrido en otras décadas atrás, que no habían ocurrido en otros siglos atrás y que introduce una vitalidad que está muy llevada de la mano de las iniciativas de la ciudadanía que se agrupa como colectivo o que son propuestas pero que prevalecen por sobre los programas o por sobre las estrategias de intervención organizada desde el estado o desde los organismos formalizadas.

Esto tampoco podemos decir que es exclusivo de esta década porque si pensamos por ejemplo en la famosa estatua de la libertad en Nueva York que es el símbolo por excelencia hoy día de lo que es la ciudad de Nueva York no fue hecha por un escultor norteamericano, fue hecha por una alianza de dos creadores franceses y fue producto de colectas públicas, ellos armaron el proyecto, de manera muy distinta a la que se cree, que haya sido una donación del estado francés al estado norteamericano eso no es verdad, incluso cuando uno va y la visita encuentra toda la historia, y el tema es que lo que ellos hicieron al final del siglo XIX dónde había todo un auge de búsqueda de innovación.

Así como estamos viendo que hay un impulso que viene de la mano con los colectivos creativos y las iniciativas artísticas espontáneas, Ergo es un artista que precisamente asume la calle y lo asume por iniciativas, claro el tiene obras que asume por encargo pero digamos que su esencia salió por iniciativa persona, que luego porque se ha dado ha conocer bueno le han hecho encargos es otro tema, pero su motivo es totalmente una iniciativa personal y es una exploración muy personal desde el punto de vista del lenguaje plástico, que no es que a él le están proponiendo, no, es una indagación que él hace que toma tal impacto y tal reconocimiento que ahora le hacen encargos, como serían los encargos para cualquier otro artista. Pero en ese caso el gran tema de las grandes obras públicas que no fueron hechas por decisión del estado o porque el estado sufragó los

gastos hay muchos ejemplos también, uno de los más paradigmáticos sería el de la estatua de la libertad, la estatua de la libertad no es la donación del gobierno francés al gobierno norteamericano fue una propuesta que motivada del momento de inventiva de genialidad estructural como fueron esos años de mediados a finales del siglo XIX donde despuntaban todos los inventos, todos los retos estructurales entonces estos artistas proponen hacer esta gran pieza, de enormes dimensiones además con un material que era una fusión de varios metales y a una escala descomunal.

Para lograr esto ellos se propusieron como estrategia ir haciendo piezas y eso lo iban moviendo por distintas ciudades francesas para hacer colectas que permitieran poder fundir el resto de las piezas y esta itinerancia se dio por toda Francia y luego deciden que se vaya una parte a estados unidos y siguen una itinerancia para ir haciendo recolecta y producto de todas esas recolectas es que se monta y se hace finalmente la estatua de la libertad. Pero así como está la estatua de la libertad está un ángel muy bello en una columna ática que culmina en un ángel que el flanquea una de las avenidas principales de Montreal, ese monumento que también es de escala importante, rematando un eje importante de la ciudad también es producto de una colecta pública, la colecta pública es entonces un instrumento por el cual los ciudadanos organizados para poder simbolizar algo, deciden de modo propio ofrecerle a la ciudad un monumento y entender que la ciudad es el espacio de todos. Entonces ese recurso también lo hemos visto en otras décadas anteriores.

Ahora lo que estamos viendo es que cuando un grupo, un colectivo, como Ser Urbano hace un performance que es lúdico para posicionarse de una plaza que normalmente vemos que no es usada que no es transitada, estamos viendo con ese gesto espontáneo y muy fresco querer también tributarle a la ciudad su lugar y es el disfrute del espacio público, al fin de cuenta yo creo que todas estas son señales que como te decía al principio del estado sano de la ciudad. Si la ciudad, sus espacios, sus jardines, y sus artistas hacen vida en esos espacios y hacen uso de ellos, la ciudad está en buen estado, la ciudad es una ciudad sana

que invita a disfrutarla, ¿que eso no ocurre? Entonces hay que empezar a preocuparse.

¿Cómo es la relación del artista y el transeúnte?

Bueno un artista que trabaje el arte público lo que quiere, y está consciente de ese espacio, primero que lo disfruta, después que sabe que es la manera más libre de poner en contacto a la gente con el arte porque no lo estás llevando a una galería, no lo estás llevando a un museo cerrado, sino que lo estás haciendo que se encuentre con la obra de una manera azarosa, aquí también hay una connotación de este artista, en qué sentido? En el sentido de que este artista a veces pasa por anónimo porque una persona ve la obra, le gusta, le cae, a lo mejor recuerda la imagen pero no sabe quién es el artista pero bueno eso también pasa con muchas otros artistas, sin embargo en el espacio público eso es muy frecuente. La obra existe, la gente la ve y sin embargo la disfruta pero no sabe de quién es entonces hay una suerte de jugar con el anonimato, cosa que es muy distinta a los artista que son consagrados por los museos o las galerías, donde la búsqueda de ser reconocido está casi que llevada de la mano, la inauguración de mi exposición y eso con grandes bombos y zapatillos con difusión en la prensa, con programas de difusión.

El artista del espacio público sabe que lo van a ver y sin embargo probablemente no sabrá de quien es, ni cuando terminó.

Este tema del artista, el anonimato y el transeúnte en las nuevas generaciones, en los graffiteros, en los que hacen stencil y ese tipo de cosas, prácticamente forma parte también de la obra. Por ejemplo este artista muy reconocido Banksy, que es mundial, el juega con el anonimato, casi que nadie sabe cómo es su cara, ya está tan reconocido incluso en la manera en como hace su gráfica que ya uno sabe que está haciendo escuela. Cuando decimos escuela sabemos que es que hay varios seguidores que a la manera irónica del mensaje y de la imagen que el manda hay varios seguidores incluso en caracas. Yo no se los

nombres pero yo si he visto varios estencils que digo oye eso es de la escuela de Banksy. Y él juega con el anonimato.

El anonimato también es una manera de decir, de seguir reafirmando que el espacio público es de todos y que no hay que pedir permiso a nadie ni a nada para poder intervenir y en esa relación hay una relación muy cotidiana, muy fresca, muy libre con lo que es el transeúnte porque el transeúnte va a estar por todos lados y lo va a poder ver en cualquier lugar.

Yo creo que el artista de esta generación, estas nuevas tendencias lo entienden de una manera sin mucha ínfulas no es tanto reafirmar algo es jugar, es ver el lado lúdico, el lado del disfrute, del goce, del placer de algo, inclusive por el hecho mismo de que la obra es efímera y a Ergo le ha pasado algo de eso muchos de la imágenes, de los estencils que tenía el año pasado ya no están, lo mismo con varios graffiteros incluso había uno en la panteón que hizo unos simios espectaculares y de una fuerza figurativa muy muy buena y eso desapareció y yo me quedé con las ganas de saber quién era porque es un artista figurativo excelente y todo hecho con aerógrafo. Ese es un aspecto que me parece incluso hasta una filosofía que nos ubica en una noción de vida de lo efímera que es la vida, de lo efímero que somos. Incluso las obras que más duren, a lo largo de muchos años, que desaparecerán con el tiempo, yo pienso que me conectan de una manera bien grata a esta parte de las últimas tendencias.

Yo sí creo que también hay varias versiones sobre el graffiti, hay uno que busca asumirse como artista y por lo tanto asumir que eso es un lenguaje a desarrollar, a explorar a descubrir y hay otros graffiteros que son mas bien seguidores de una fórmula, que no están proponiendo nada y que quizás son los que más han deteriorado y deterioran.

¿Qué deterioran?

Bueno cuando no se respetan las obras de arte y no se comprenden, a mi manera de ver, siento que cuando no reconocemos que ha habido estadios de lenguajes

distintos y que no los reconocemos ni los respetamos estamos vandalizando una obra. Entonces no estoy de acuerdo con esos graffiteros que sobre una obra que tiene un valor histórico pasado *graffiteen*. Porque es así como la herencia, yo creo por ejemplo que las obras clásicas, y por eso yo teniendo un lenguaje contemporáneo llegó un momento en el que reconocí que tenía que tener una formación mucho más profunda sobre las obras anteriores del espacio público y respetarlas y quererlas porque entendí que era como mis abuelos.

Por ejemplo, la estatua de Colón que ha sido tan horriblemente vandalizada la respeto porque Rafael de la Cova es un artista de finales de siglo XIX, 1890, osea es uno de nuestros primero monumento de espacio público, es una obra irrepetible la técnica que se aplicó, de vaciado que no se va a volver a aplicar, me duele que por un tema de la historia, esta pieza que ya yo no la veo como un homenaje a un personaje histórico que pueda o no se cuestionada sino que la veo como una obra de arte no sea recogida por la galería de arte nacional a quien le competería la colección de obra de arte de estatuaria venezolana para que las resguarde ya como obra pública porque es una pieza de arte que implica un estadio del arte nacional importante de una década aunque no es mi lenguaje. Yo considero que en ese sentido aquellos graffiteros que llegan y pintan sobre una obra anterior para mí eso sí sería un vandalismo, pero también considero que no, que hay graffiteros que están preocupados por desarrollar su exploración, y en ese sentido creo que los graffiteros son artistas pero habría que diferenciar.

Bueno también hay que diferencias los pintores que pintan y se dedicaron a diseñar una obra con un interés que genera una belleza y un gozo por mirarla y aquellos que también eran pintores pero que se fueron por una línea más comercial de repetir muchas cosas para vender cuadros bueno sería más o menos el equivalente.

Ya te dije lo que se consideraba espacio público, el espacio que es de todos, el espacio público que es de todos es un patrimonio, entonces al ser un patrimonio, el espacio público lo configuran distintas generaciones se le van dando

formas, ahí Collin Rose dice que el espacio público es un collage porque lo conforman edificaciones de distintas épocas, plazas de distintas épocas entonces es un patrimonio, entonces espacio público y patrimonio son nociones que vienen juntas, es heredado por lo tanto tenemos compromiso los que lo heredamos. Tenemos compromiso con lo que recibimos del pasado y con lo que vamos a dar para el futuro, en el tiempo se mueve hacia las dos direcciones, pasado y futuro, pasado porque recibimos, y en ese caso respeto a las grandes obras a los grandes maestros, homenajearlos, darlos a conocer, seguirlos difundiendo, valorarlos y hacia el futuro pensando que deben venir otras generaciones que sigan hablándole al espacio y que sigan también generando nuevas propuestas porque no se trata de imitar lo ya existente sino que es un espacio para que siga dando oxígeno y siga abriendo y explorando.

¿Es posible cambiar el comportamiento del transeúnte?

Yo sí creo, yo lo he visto personalmente, he tenido esa experiencia, cuando hay un espacio que está cuidado y es bonito la gente cambia de actitud basta ver lo que pasaba hace unos añitos con la Plaza Venezuela, la Plaza Venezuela cuando fue vandalizada estaba oscura nadie quería ir, se sentía todo inseguro, todo se veía horrible, parecía que había caído un bombardeo ahí y ahora cuando vemos la plaza recuperada con jardines, con la fuente, con los colores con la luz, es un justo pasar en la noche , está llena con gente de todas las edades, de enamorados, de gente mayor, de niños jugando, y ven coye de verdad un espacio que palpita. Sí cambia la actitud. Y así como ver la plaza antes generaba pesadumbre, nostalgia, tristeza de ver aquello, deprimía, verla con luz, verla con música alegre.

¿A partir de qué momento el espacio público se vuelve apto para la realización?

Bueno a partir del momento en el que se quiera intervenirlo, ¿a qué escala? A cualquier escala, cualquier escala con proporciones, porque tú la puedes intervenir con pequeñas señalizaciones y eso puede ser un motivo de intervención

de arte, hasta con grande obras, con luces, con lo que sea puedes hacer una intervención lumínica que tiene una calidad plástica que hace que ocurra la intervención.

¿Qué características tiene la ciudad de caracas para la realización de arte público?

Bueno empezando porque nosotros tenemos un clima pero fabuloso, nosotros podemos tener obras que funcionen de día de noche todo el año, y pensar en esa posibilidad del día y de la noche es algo que todavía no se ha explorado totalmente, todavía no tenemos todas las exploraciones completas porque la ciudad de noche no se vive tanto como vemos que se vive en otras ciudades en otros lugares, en España por ejemplo, la vida nocturna es intensa, nosotros no tenemos mucho hábito de vida nocturna, a parte de la inseguridad, tampoco tenemos un hábito, y eso se sabe desde la historia Caracas fue en la época colonial una ciudad conservadora religiosa, se dormía temprano, a pesar del clima. Ahí hay una cuestión cultural que habría que ver cómo va evolucionando y como va variando más allá de la inseguridad que yo no creo que solamente sea por la inseguridad que no la vivamos porque incluso antes que la inseguridad no era tan galopante tampoco la vivíamos, no habían tantos bulevares eso habrá que verlo en el tiempo.

¿El arte que se ve en las calles venezolanas actualmente se podría considerar 100% venezolano o la influencia de lo que se realiza a nivel internacional es mucho más fuerte?

Es un poco difícil decir que hay un arte 100%, creo que claro, siempre hay algo que lo caracteriza, que te deja una huella particular y en cuanto a eso nuestros espacios tienen una característica y con todo y que nos parezca que la nuestra es una ciudad caótica yo creo que es una ciudad inacabada que está en proceso de conformación, es una ciudad muy joven. Que se ha desarrollado muy rápidamente, esta evolución de la caracas de los cincuenta y de la caracas del 2011. es un crecimiento muchísimo más acelerado de lo que ha sido el desarrollo

de Roma, de la época de los romanos a la roma de hoy, o de la misma Francia. Nosotros hemos ido muy rápido en los procesos sociales percibir eso implica muchos años yo creo que somos una ciudad en formación, inacabada, pero eso no quiere decir que es mala. Es todo lo contrario ella se va a ir perfilando.

**ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA OBRA DE ERGO EN
EL MARCO DE LAS INTERVENCIONES URBANAS EN EL
ESPACIO PÚBLICO DE CARACAS**

Lo urbano implica coexistencia

Según estadísticas oficiales, actualmente el 93% de la población venezolana se encuentra ubicada en el sector urbano. En escala mundial, es el 70% de la población la que se encuentra asentada en ciudades. Es decir, la mayoría de nosotros estamos configurados a pensar y manifestarnos desde lo urbano, desde el conglomerado y desde las dinámicas inquietas que conforman a la ciudad.

Somos seres en movimiento que buscamos, incluso a través de lo efímero, expresarnos y hacernos sentir. Trascender. Por eso como sociedades nos hemos dedicado a desarrollar técnicas que nos permitan la ilusión de la memoria. La ilusión de la captura y de la apropiación del momento. Ya sea tomando una fotografía, cuyos químicos desaparecen con el tiempo; o dejando una marca en la variable fachada de la calle, hacemos lo imposible por relacionarnos con nosotros mismos, con el otro y con lo otro. Para, nuevamente, trascender o hacer que algo lo haga de una u otra manera. Un mensaje, una imagen del mundo, un pensamiento, una forma, un momento.

La ciudad, vista a través de la perspectiva teatral que le otorga Erving Goffman al uso de estos espacios, se convierte en el escenario para la interacción de las sociedades. La imagen se conforma como la idea, la calle como el escenario para su difusión, el peatón como la audiencia y el artista como actor. Así como en el teatro todos estos elementos trabajan en conjunto para conformar un vínculo con quien se detiene y participa como observador. El arte en la ciudad, como otra de las formas que tiene el hombre para manifestarse, se configura para crear un vínculo con quien pasa, para fortalecer la convivencia ciudadana.

Es la calle, entendida como elemento principal de la ciudad, el lugar donde confluyen las experiencias del hombre, donde confluyen los artistas comprometidos con el espacio y con la obra, y en donde ocurren los encuentros.

Este espacio público que hemos delimitado como calle, es el lugar de muchos, que pertenece a nadie y es responsabilidad de todos. Entender el compromiso que tenemos con él implica, irónicamente, un detenimiento. Implica tomar el detalle de sus muros y ver cómo estos se relacionan con nosotros. Implica ver lo que el otro nos quiere decir, acerca de lo que nos rodea, acerca de nosotros o acerca de ellos mismos. Detenerse en esto, y hacer detalle implica trascender, y hacer que el otro trascienda. No en el plano cósmico y mitológico o modernamente progresista. Sino en el plano postmodernos que nos compete por pertenecer a la generación de hoy. Es decir, trascender, desde la filosofía móvil de la ciudad, trascender sin pensar ser el centro. Porque si entendemos la calle como medio para estas expresiones, esta debe ser comprendida como un rizoma, sin centro, sin quietud, sin ideas únicas. Sólo expresiones que ver y apreciar como conceptos que forman parte de algo mayor, como relaciones que nos involucran más de lo que creemos. Y que nos hacen participar, así nos creamos sujetos indiferentes a estas manifestaciones. Al ser parte de esa mayoría demográfica, de una u otra manera estamos inmersos en estas dinámicas. Sólo nos queda ver, detallar y, de ser posible, capturar elementos que conformen nuestra ilusión de memoria.

Lo urbano implica coexistencia

Según estadísticas oficiales, actualmente el 93% de la población venezolana se encuentra ubicada en el sector urbano. En escala mundial, es el 70% de la población la que se encuentra asentada en ciudades. Es decir, la mayoría de nosotros estamos configurados a pensar y manifestarnos desde lo urbano, desde el conglomerado y desde las dinámicas inquietas que conforman a la ciudad.

Somos seres en movimiento que buscamos, incluso a través de lo efímero, expresarnos y hacernos sentir. Trascender. Por eso como sociedades nos hemos dedicado a desarrollar técnicas que nos permitan la ilusión de la memoria. La ilusión de la captura y de la apropiación del momento. Ya sea tomando una fotografía, cuyos químicos desaparecen con el tiempo; o dejando una marca en la variable fachada de la calle, hacemos lo imposible por relacionarnos con nosotros mismos, con el otro y con lo otro. Para, nuevamente, trascender o hacer que algo lo haga de una u otra manera. Un mensaje, una imagen del mundo, un pensamiento, una forma, un momento.

La ciudad, vista a través de la perspectiva teatral que le otorga Erving Goffman al uso de estos espacios, se convierte en el escenario para la interacción de las sociedades. La imagen se conforma como la idea, la calle como el escenario para su difusión, el peatón como la audiencia y el artista como actor. Así como en el teatro todos estos elementos trabajan en conjunto para conformar un vínculo con quien se detiene y participa como observador. El arte en la ciudad, como otra de las formas que tiene el hombre para manifestarse, se configura para crear un vínculo con quien pasa, para fortalecer la convivencia ciudadana.

Es la calle, entendida como elemento principal de la ciudad, el lugar donde confluyen las experiencias del hombre, donde confluyen los artistas comprometidos con el espacio y con la obra, y en donde ocurren los encuentros. Este espacio público que hemos delimitado como calle, es el lugar de muchos, que pertenece a nadie y es responsabilidad de todos. Entender el compromiso que tenemos con él implica, irónicamente, un detenimiento. Implica tomar el detalle de sus muros y ver cómo estos se relacionan con nosotros. Implica ver lo que el otro nos quiere decir, acerca de lo que nos rodea, acerca de nosotros o acerca de ellos mismos. Detenerse en esto, y hacer detalle implica trascender, y hacer que el otro trascienda. No en el plano cósmico y mitológico o modernamente progresista. Sino en el plano postmodernos que nos compete por pertenecer a la generación de hoy. Es decir, trascender, desde la filosofía móvil de la ciudad, trascender sin pensar ser el centro. Porque si entendemos la calle como medio para estas expresiones, esta debe ser comprendida como un rizoma, sin centro, sin quietud, sin ideas únicas. Sólo expresiones que ver y apreciar como conceptos que forman parte de algo mayor, como relaciones que nos involucran más de lo que creemos. Y que nos hacen participar, así nos creamos sujetos indiferentes a estas manifestaciones. Al ser parte de esa mayoría demográfica, de una u otra manera estamos inmersos en estas dinámicas. Sólo nos queda ver, detallar y, de ser posible, capturar elementos que conformen nuestra ilusión de memoria.





El mensaje siempre incluye un punto acerca de nuestra responsabilidad, la de todos los ciudadanos, de tomar las riendas en el rescate de los espacios

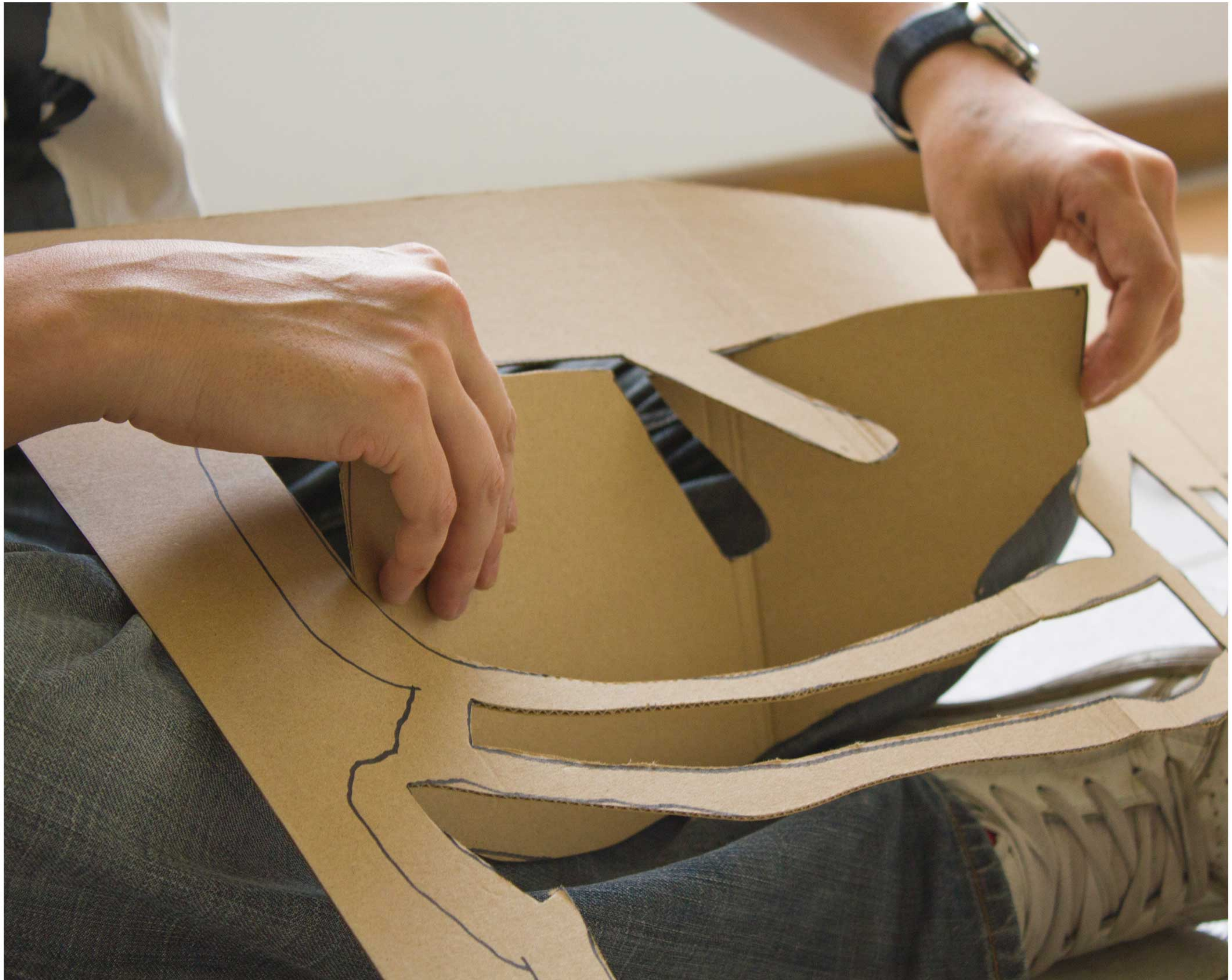


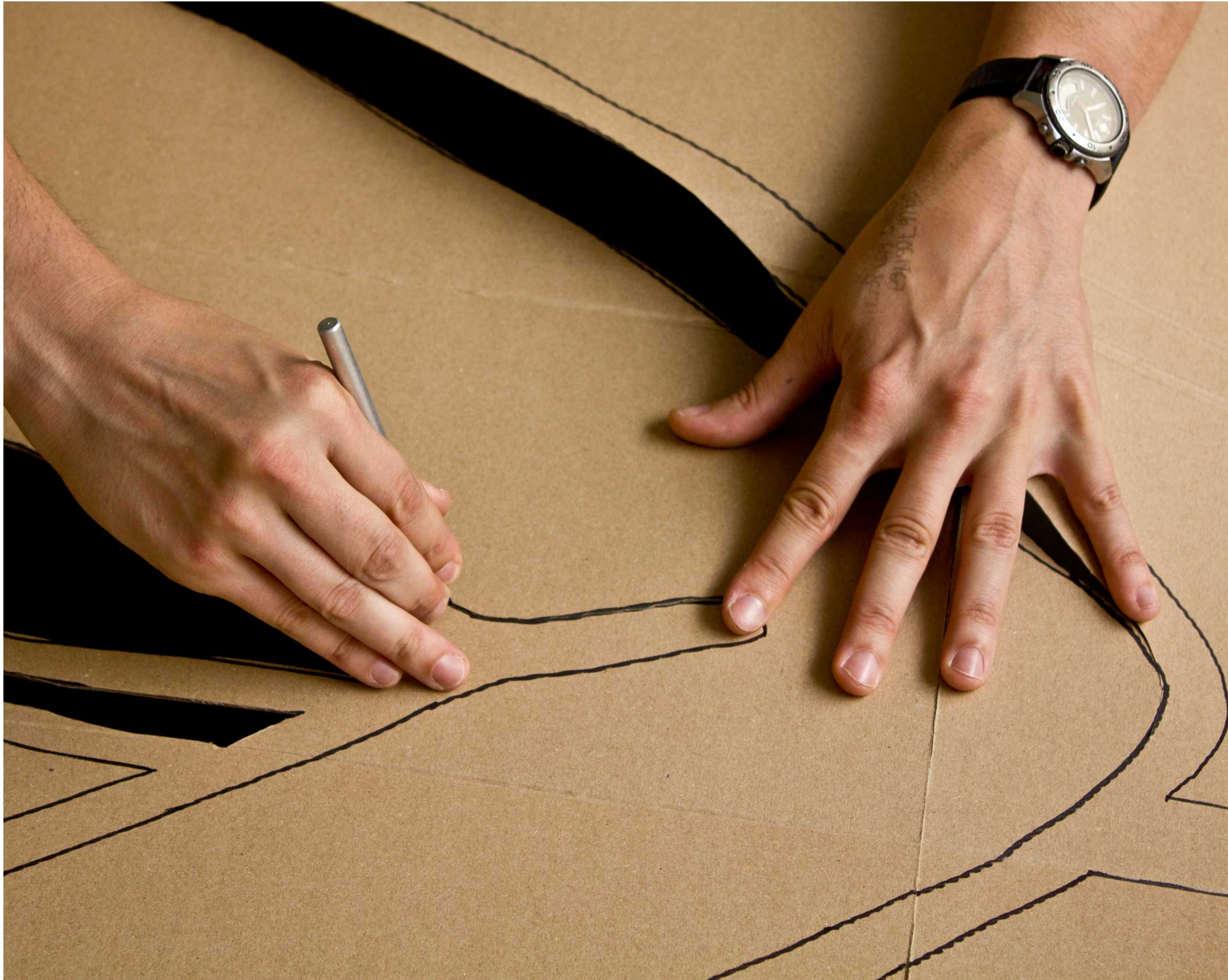
Si no te gusta, si te crea ruido o simplemente te parece que son un peotencial no utilizado entonces sal, haz algo y demuestra las alternativas



Ergo es una palabra bellísima que encapsula la esencia de la lógica. Usarla como pseudónimo implica una manera de sugerir un porceso de pensamiento predeterminado del arte.











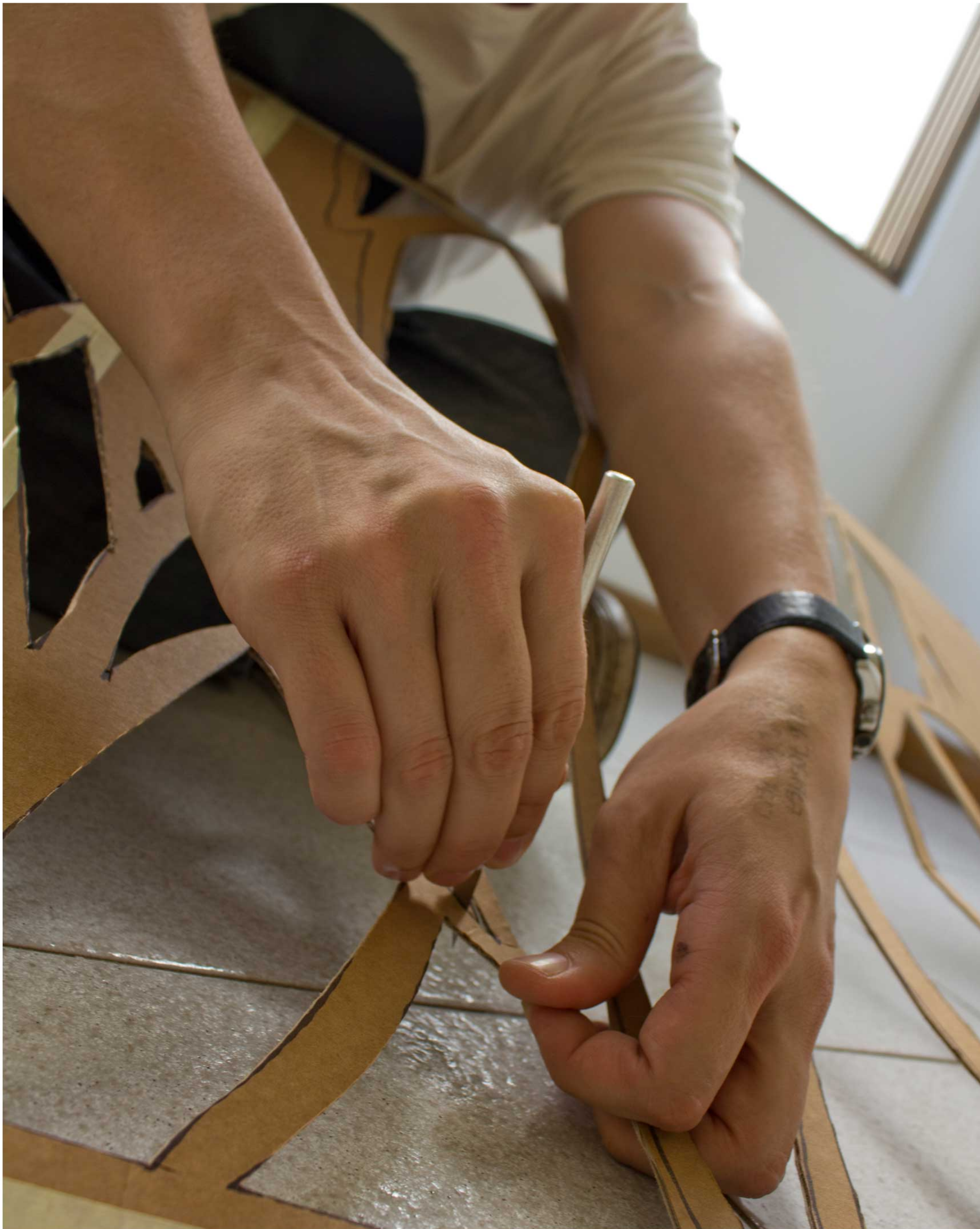




El estencil permite intervenir la obra antes de ejecutarla ya que al momento de realizar la intervención no se cuenta con mucho tiempo.









Al trabajar con un concepto la preparación de la obra apunta a algo más, algo que antecede y trasciende al instante en el cual la obra estuvo en contacto con el espectador.





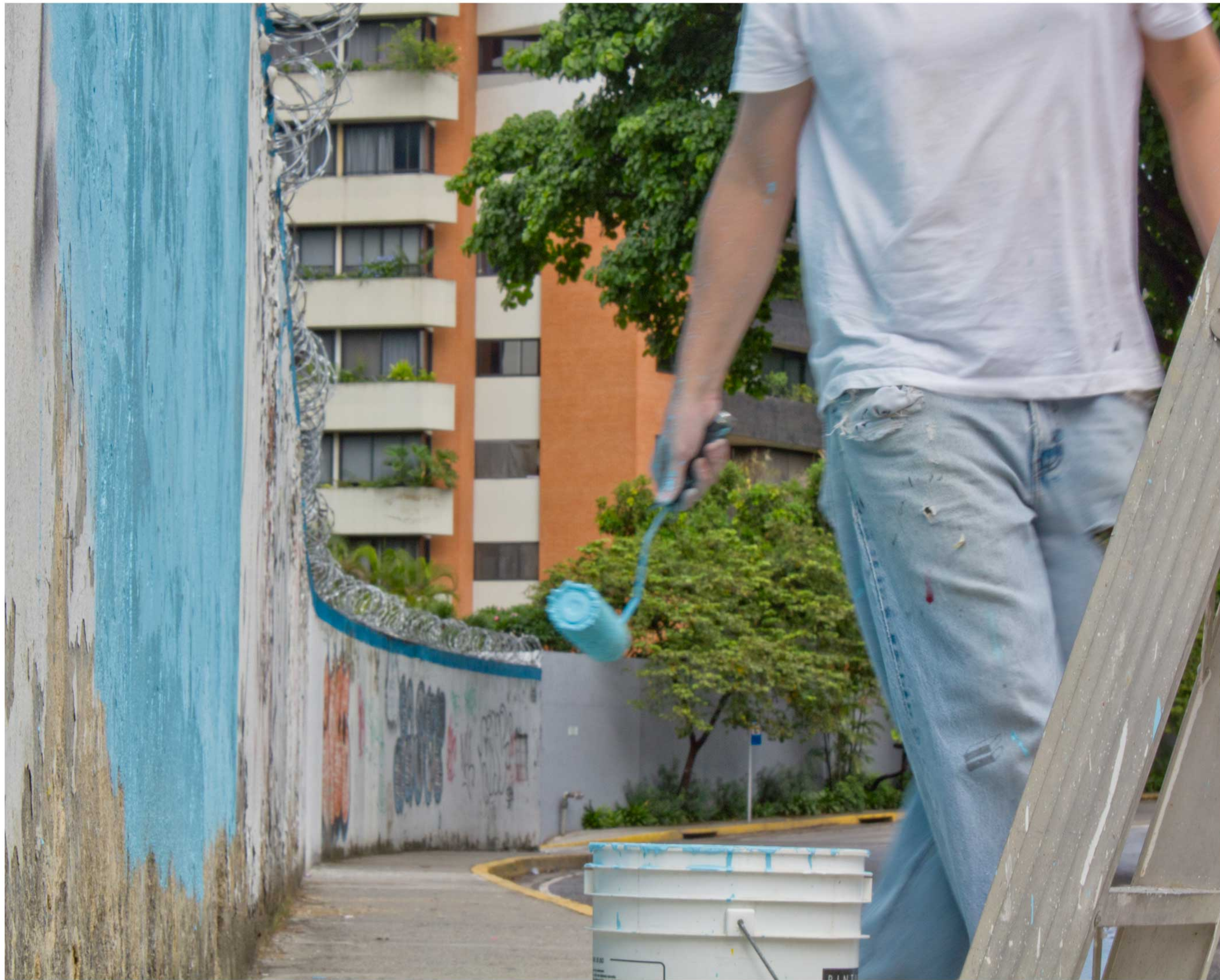
En el momento en el que el ciudadano promedio deja de reconocer su rol en la definición de la personalidad del espacio público, y lo deja morir. En ese momento, el artista urbano sale a maquillar el esqueleto.





Lo primero que el artista concientiza al momento de aceptar la realización de la obra es el espacio. Toma en cuenta el sentido de integración con la obra. Lo disfruta y se basa en sus libertades para ponerse en contacto con la gente





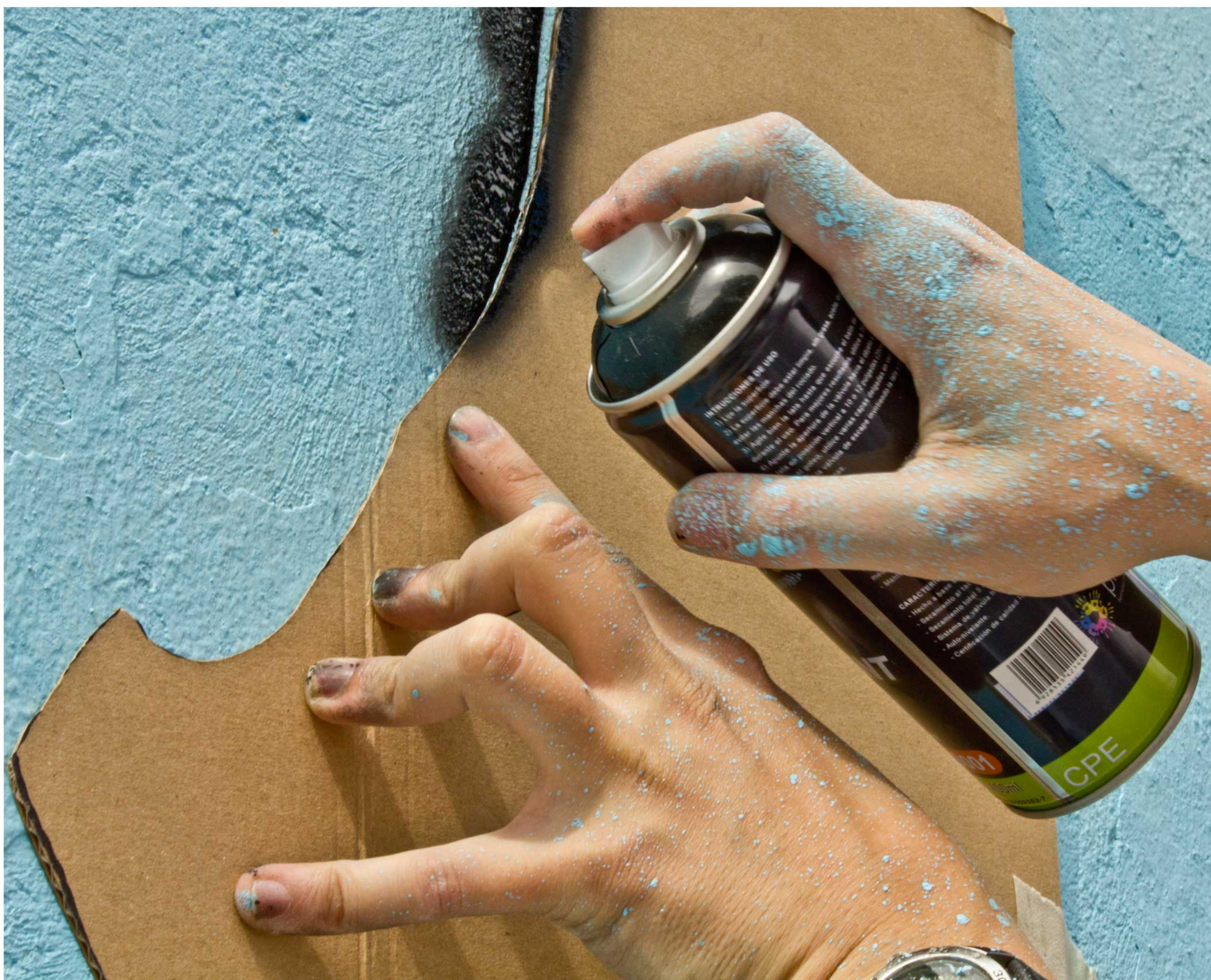
Si los artistas hacen uso de la ciudad, de sus espacio y sus jardines y hacen vida en ellos. la ciudad está en buen estado. La ciudad es una ciudad sana que invita a disfrutarla







Las escalas que manejan estas obras son mayores y de gran alcance. Son obras que se topan con el hombre en su qué hacer cotidiano.



El artista crea nuevas realidades dentro del espacio de su intervención para que el hombre pueda establecer nuevas relaciones con su entorno.







Al colocar una obra en la calle se incluye al otro, lo invitas a que participe. El arte urbano se integra su espacio, y es ese elemento de integración lo que define la calidad del trabajo.



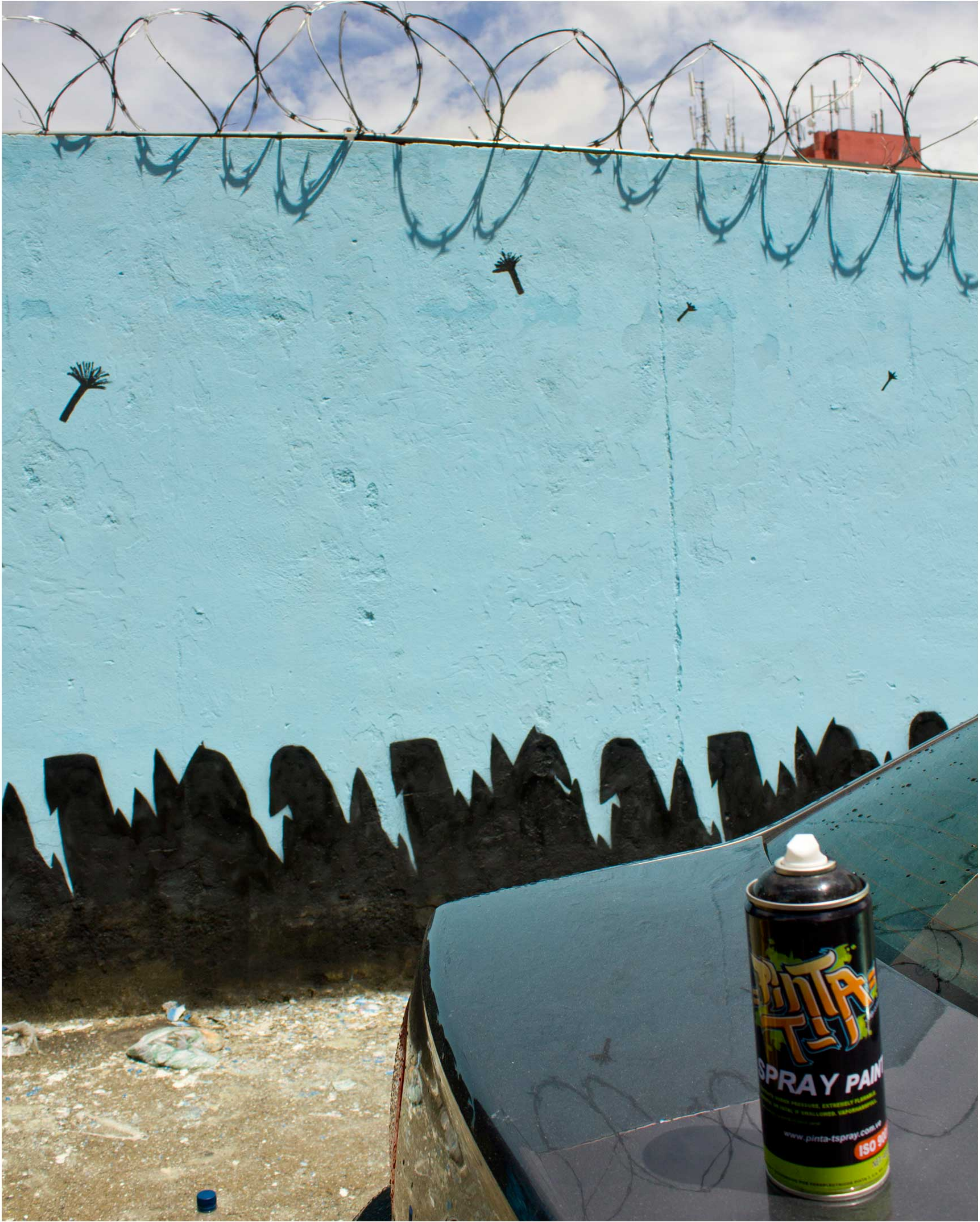


El surgimiento artístico en los espacios público parte de la necesidad de una nueva lectura de la ciudad como soporte; un soporte dedicado más a las intervenciones y actividades humanas que a su estructura funcional.















Estacionamiento Inversiones Ro-Mar 2030 C.A. ubicado en el municipio Chacao, Av. Blandín con prolongación de la calle Los Chaguaramos



Este trabajo fue realizado en el marco de la intervención “El Paredón” realizada el domingo 19 de junio de 2011 en la ciudad de Caracas-Venezuela

